O DOMÉSTICO NA POESIA DE EMILY DICKINSON:

ENTRE A TRADIÇÃO E A INOVAÇÃO

Maria Luísa de Sousa Coelho

Porto 2001

O DOMÉSTICO NA POESIA DE EMILY DICKINSON:

ENTRE A TRADIÇÃO E A INOVAÇÃO

Maria Luísa de Sousa Coelho

Porto 2001

Dissertação de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto

AGRADECIMENTOS

Um agradecimento especial à Prof. Drª Ana Luísa Amaral, por me ter sempre acompanhado ao longo de um percurso feito de dúvidas e de certezas, pelas apreciações críticas rigorosas e pelo interesse contínuo. Ainda os meus agradecimentos por ter revelado a poesia de Emily Dickinson nos seminários de mestrado; sem essa dádiva inicial, este trabalho não teria sido possível.

Uma palavra de apreço ao Dr José Araújo Lima, pelas informações valiosas que forneceu e pelo interesse e tempo que, amavelmente, disponibilizou.

Aos Profs. Drs Carlos Azevedo, Rui Carvalho Homem e Teresa Castilho, pelo contributo que deram para a realização desta dissertação nos seus seminários de mestrado. As reflexões sobre Literatura e Cultura Americanas, Poesia ou Teoria da Literatura preencheram lacunas e despertaram a vontade de aprofundar outras áreas de estudo.

Ao Prof. Dr Onésimo Teotónio de Almeida, do Portuguese and Brazilian Studies Department da Universidade de Brown, pelo gentil convite para visitar a Universidade de Brown enquanto investigadora convidada, o que me deu a possibilidade de efectuar uma pesquisa bibliográfica mais rigorosa, bem como de contactar em directo com a cultura americana. Ao Prof. Dr George Monteiro, também do Portuguese and Brazilian Department da Universidade de Brown, por toda a amabilidade demonstrada durante a minha estadia em Brown e pelo interesse com que acompanhou o processo de realização da dissertação. Ao Prof. Dr Barton Levi St. Armand, do English Department da Universidade de Brown, por ter concedido o seu tempo e a sua atenção à discussão desta

dissertação, abrindo diferentes possibilidades de leitura para os poemas de Emily Dickinson.

À Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, por ter acreditado nos resultados do meu plano de trabalho, o que levou ao financiamento da minha deslocação à Universidade de Brown.

À Marinela Freitas e à Elisa Costa, pelos conhecimentos, experiências e motivação que fomos partilhando ao longo de um percurso comum. A sua boa disposição foi essencial.

À Ângela Sarmento, pelo apoio incondicional em todos os momentos e pela coragem com que se disponibilizou a rever o texto final.

A todos os meus amigos, que sempre demonstraram interesse neste estudo e cuja fé nas minhas capacidades foi inabalável.

Aos meus pais e irmã, pelo espírito crítico, por serem tantas vezes a voz da razão e por suportarem estoicamente as repentinas mudanças de humor.

Finalmente, uma palavra muito especial para o Hugo, pela paciência com que sempre me ouviu e... por tudo.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO 1

CAPÍTULO I

What Soft – Cherubic Creatures - / These Gentlewomen are": Para uma Compreensão da Ideologia da Domesticidade 12

CAPÍTULO II

"Immured the whole Life / Within a magic Prison" ou Clausura e Liberdade 33

CAPÍTULO III

"The Spider holds a Silver Ball": A Imaginação Poética e a Transfiguração do Doméstico 68

CONCLUSÃO 136

BIBLIOGRAFIA 146

INTRODUÇÃO

Quando Emily Dickinson morre, a 15 de Maio de 1886, deixa instruções precisas para a sua cerimónia fúnebre: o serviço religioso seria realizado em casa, onde a poeta vivera toda a vida, e o caixão, transportando-a vestida de branco e rodeada de flores, seria conduzido para o jazigo de família através dos campos (e não pelas ruas de Amherst) por seis irlandeses, trabalhadores na propriedade dos Dickinson. Durante esse percurso, a casa estaria sempre visível.

As circunstâncias deste pequeno ritual são inspiradoras para um trabalho crítico. De facto, se Dickinson teve uma existência doméstica, até no momento da morte o lar surge como o centro das suas atenções. As instruções deixadas pela poeta vêm, assim, confirmar a importância que o lar desempenhou no seu desenvolvimento afectivo. Por outro lado, a sua vida doméstica não é apenas marcada pela casa, mas também pelas pessoas, os objectos, as actividades, as memórias e as sensações que a compõem. Alguns desses elementos estão, aliás, presentes no último percurso de Dickinson: os familiares, os criados, as flores, o vestido branco - são aspectos que compunham a vida doméstica de Dickinson e que fazem parte da sua cerimónia fúnebre. O lar, para Dickinson, torna-se então num termo rico e polivalente, pois conjuga em si uma multiplicidade de significados e conotações.

No entanto, a relevância que Dickinson atribuiu ao lar não é puramente idiossincrática. A sociedade americana do século XIX demonstrou um grande interesse pelo mundo doméstico, nele se apoiando para a construção de discursos socialmente regularizadores, a ponto de fazer da domesticidade uma ideologia poderosa. Essa ideologia era importante porque se encontrava relacionada com a distinção de características e papéis sexuais e, como tal, com a posição social de homens e mulheres. Nas instruções fúnebres que deixou, Dickinson parece, assim, reagir a uma vida e a uma ideologia marcadas pelo doméstico. É essa reacção, pessoal naquilo que tem de original, mas também social no que tem de tradicional, que constituiu o ponto de partida deste trabalho e que esteve presente no momento da delimitação do seu objecto.

O programa de trabalho subjacente a esta dissertação procurou verificar em que medida a escrita de Dickinson se apropria de (e explora) uma mundividência doméstica, que pode ser

encontrada nas circunstâncias biográficas da poeta e em vários planos discursivos que compunham a sociedade americana novecentista. Apropriando-se dessas vivências e desses discursos, Dickinson foi capaz de os adaptar e de os subverter literariamente, utilizando-os para criar uma poética que encontra o seu lugar entre a tradição e a inovação. Este contraponto é sobretudo resultante de uma ambivalência, sentida por Dickinson em relação aos diversos componentes de uma realidade doméstica. E, com essa ambivalência, Dickinson realiza um trabalho poético eminentemente radical. O radicalismo da escritora é realçado por Sanchez-Eppler: "[r]evealing the instability of liberty, domesticity, sexuality and identity, such a position is uncompromisingly radical" (*apud* Loeffelholz, 1996:12).

A partir destes pressupostos impôs-se o traçar de objectivos. Estes compreendem a verificação da forma como o mundo doméstico é perspectivado na sociedade americana do século XIX e como surge relacionado com a concepção e com o papel social das mulheres; a análise do modo como Dickinson reage ao mundo doméstico que a rodeia, bem como às prescrições sociais para a mulher a ele associadas; a análise da forma como as vivências e os elementos domésticos se reflectem na poesia de Dickinson e como a poeta os trabalha, num misto de inovação e de tradição, resultante de uma sentida ambivalência; e a comprovação da relevância de um estudo da poesia de Dickinson que procure relacionar elementos domésticos com elementos poéticos.

Para a concretização destes objectivos tornou-se necessário uma reflexão sobre algumas das condições culturais da sociedade americana em que Dickinson desenvolve a sua escrita. Tal reflexão não pretende negar a individualidade do fenómeno literário, mas comprovar que a importância de elementos domésticos na vida e na poesia de Dickinson deve ser articulada com a relevância que a esfera do doméstico apresenta para os seus contemporâneos. Mais ainda, um estudo dessas condições culturais realça a ligação que um discurso sobre o mundo doméstico mantém com outros discursos sociais, nomeadamente em relação às características e ao papel social da mulher, aspectos que também surgem explorados e subvertidos na poesia de Dickinson, inclusivamente nos poemas que apresentam elementos domésticos. É neste sentido que, em *Emily Dickinson and Her Culture: The Soul's Society*, Barton Lévi St. Armand defende uma aproximação holística ao texto literário: "[i]n an overly

cerebral and technical age of theory, modern scholarship needs a holistic approach to literary texts as much as modern medicine needs a holistic approach to the human body" (1987:2).

Para uma compreensão da importância de um mundo doméstico em Dickinson tornou-se ainda relevante um estudo das cartas da autora. As 1409 cartas escritas por Dickinson que hoje se conhecem foram publicadas por Thomas H. Johnson e Theodora Ward apenas em 1958,[1] mas o interesse que despertam é anterior à data da sua primeira publicação. Quando Dickinson ainda era viva, as suas cartas já provocavam entusiasmo junto dos seus correspondentes. Um dos destinatários de uma dessas cartas regista entusiasticamente a sua reacção à correspondência recebida, "[h]ad a letter from Emily Dickinson!!!" (Lambert, 1996:xvii), o que comprova a qualidade das cartas e justifica a atenção que elas devem merecer. Esta atenção é ainda mais relevante num estudo da influência do doméstico em Dickinson, porque o desejo de informar (ou de ser informado) está presente neste género textual, e as cartas de Dickinson não são excepção; nelas podemos encontrar dados biográficos, que revelam mais da poeta do que os seus poemas, densa e ambivalentemente construídos. As cartas de Dickinson, pela função comunicativa que lhes subjaz, informam sobre as condições da vida doméstica da sua autora: nas cartas dirigidas a familiares e amigos, Dickinson revela com frequência o seu sentimento em relação aos restantes membros da família, à casa que habita, às tarefas domésticas que tem de executar, ou mesmo à sua reclusão.

Contudo, há que ter em atenção que uma estratégia de ocultação/revelação, que parece caracterizar muitos dos sujeitos poéticos dickinsonianos, também se encontra presente nas cartas escritas por Dickinson, o que leva a encarar com precaução a relevância biográfica destas cartas. Em "Woman of Letters: Narrative Episodes in the Letters of Emily Dickinson", Lori Lebow refere mesmo que, nas cartas, Dickinson cria uma identidade ficcional: "Dickinson's narratives that are incorporated into her letters create textual impressions of herself constructed to project an identity in place of the actual woman writer" (1999:74). Por outro lado, o cuidadoso tratamento linguístico que Dickinson dá às suas cartas aproxima-as da

[1] Os excertos das cartas de Dickinson apresentados ao longo da dissertação provêm da edição de Thomas H. Johnson e Theodora Ward, *The Letters of Emily Dickinson*, 3 vols (Cambridge: Belknap Press of Harvard UP, 1986). Sendo a referência a estas cartas uma constante, optou-se pela utilização da expressão "C.", seguida do respectivo número da carta, apresentado na edição de Johnson e Ward.

linguagem poética da escritora. Em suma, Dickinson desenvolve a escrita de cartas de uma forma que torna imprecisas as fronteiras entre o literário e o não-literário.

Adicionalmente, um estudo destas cartas tem pertinência num trabalho dedicado ao doméstico, uma vez que a escrita das mesmas fazia parte das tarefas domésticas atribuídas a Dickinson no seu lar. Se bem que a sociedade vitoriana, especialmente durante a primeira metade do século XIX, não encorajasse as mulheres à participação no mercado literário, o mesmo não se passava relativamente à circulação de escritos particulares e privados, incentivados e protegidos pelos discursos em vigor. A forma subversiva e original como Dickinson trabalha o género epistolar permite relacioná-la com o tratamento literário que a poeta dá a outras tarefas domésticas, o que me parece justificar a inclusão de algumas cartas no *corpus* delimitado para esta dissertação.

Deste *corpus* faz ainda e sobretudo parte um conjunto de poemas que incidem sobre vários aspectos de uma mundividência doméstica.[2] Com efeito, um número considerável de poemas exibe referências directas ou indirectas a constituintes de uma esfera doméstica. Será este conjunto de poemas que possibilitará exemplificar a relação que pode ser estabelecida entre o mundo poético criado por Dickinson e o mundo doméstico onde a poeta viveu. É ainda através deste conjunto de poemas que se procurará destacar a ambivalência de Dickinson relativamente a aspectos que compõem a domesticidade e um aproveitamento dos mesmos para a exploração de temáticas inovadoras, respondendo, desse modo, às pressões sentidas pela mulher (escritora) na sociedade novecentista e, de certa forma, subvertendo essas mesmas pressões.

---

[2] A edição utilizada para os poemas de Dickinson foi a de Thomas H. Johnson, *The Complete Poems of Emily Dickinson* (London: Faber, 1975). Esta edição revela um cuidado em datar de forma o mais rigorosa possível (pois alguns dos poemas são impossíveis de serem datados e mesmo para os restantes Johnson fornece uma data aproximada) os 1775 poemas que compõem o cânone dickinsoniano e ainda hoje é aceite e reconhecida pela crítica. O reconhecimento da crítica em relação ao trabalho de Johnson é evidente nos últimos números das publicações *The Emily Dickinson Journal* e *Emily Dickinson International Society Bulletin*, onde, a par das referências à ultima edição de Ralph W. Franklin (apresentada em 1998) se encontra a numeração dos poemas a partir da edição de Johnson. No entanto, há que reconhecer a importância da edição de Franklin, pois este organiza os poemas de acordo com a sequência apresentada nos fascículos elaborados por Dickinson, o que permite descobrir relações entre poemas afastados entre si na edição de Johnson. Ao longo da dissertação, os poemas serão indicados pela expressão "P.", seguida do respectivo número, de acordo com a numeração fornecida por Johnson.

Ainda que o meu objectivo não seja traçar uma evolução no tratamento dado à domesticidade na poesia de Dickinson, procurei isolar um conjunto de poemas que cobrissem diversos momentos do cânone dickinsoniano, com o intuito de destacar as diferentes perspectivas da escritora relativamente a um mesmo aspecto doméstico. Algumas destas perspectivas podem mesmo ser relacionadas com circunstâncias específicas da vida de Dickinson, como a morte de familiares e amigos ou a mudança de casa, o que realça determinadas vertentes de significado nos poemas. A variedade de poemas apresentados comprova, assim, a ambivalência da escritora em relação ao mundo doméstico.

Dentro dos aspectos domésticos trabalhados poeticamente por Dickinson serão destacados apenas alguns, o que determinou também a selecção dos poemas. Um grupo de poemas relaciona-se com vivências num mundo fechado, porque exclusivamente doméstico, abordando a questão da reclusão e da solidão ou debruçando-se sobre a duplicidade do sujeito que habita esse mundo. Outros reflectem sobre as coordenadas espaciais de uma esfera doméstica, explorando a imagética da casa e das suas divisões, enquanto outros trabalham poeticamente tarefas domésticas, das quais foi seleccionada a costura, a tarefa mais insistentemente referida pela poeta; outros ainda incidem sobre quem habita este mundo doméstico, através da utilização das imagens da dona-de-casa e da aranha. Note-se também que estes poemas abrem-se com frequência a outras componentes do mundo doméstico, como a jardinagem. [3] Assim, o *corpus* seleccionado possibilitará realçar a insistência de Dickinson na utilização poética de elementos domésticos e a diversidade na forma como a poeta os explora.

Na ênfase dada à importância do lar, esta dissertação segue de perto as conclusões de Jean McClure Mudge em *Emily Dickinson and the Image of Home* (1975). No entanto, enquanto Mudge analisa essencialmente a relação de Dickinson e da sua poesia com o lar

[3] Para a selecção das diferentes vertentes do doméstico exploradas na poesia de Dickinson muito contribuiu o ensaio de Gertrude Reif Hughes, "Subverting the Cult of Domesticity: Emily Dickinson's Critique of Women's Work" *Legacy* 3.1 (1986), pp. 17–28. Explorando as imagéticas da costura, das flores ou da noiva/esposa, Hughes comprova o uso inovador que Dickinson dá à utilização poética de um mundo doméstico.

enquanto espaço físico, ou seja, enquanto casa,[4] este trabalho pretende explorar não só esse espaço, mas também tarefas domésticas e modos de vida tornados domésticos.

*****

Em termos metodológicos, o meu trabalho apresenta uma estrutura tripartida. O primeiro capítulo, de contextualização e intitulado "'What Soft – Cherubic Creatures - / These Gentlewomen are': Para uma Compreensão da Ideologia da Domesticidade", procurará realçar a importância de uma esfera doméstica na sociedade americana do século XIX. Neste capítulo será demonstrado como a importância de uma esfera doméstica se encontra relacionada com a imagem social da mulher, que a remete para um mundo doméstico e privado, por oposição ao homem, socialmente vocacionado para a esfera pública. Pretende-se ainda comprovar aí que a domesticidade é uma de várias virtudes atribuídas à mulher e que essas virtudes são culturalmente evocadas e perpetuadas como forma de manter a organização social dominante, nomeadamente em relação aos círculos de acção e de poder pertencentes a cada sexo. De entre as possíveis actividades domésticas a que uma mulher se podia dedicar merecerão especial atenção aquelas relacionadas com a escrita, pois podem ser articuladas com as condições da produção poética de Dickinson, assim como com as condições de outras escritoras da época, escritoras de quem ela tanto se aproxima como se afasta, estabelecendo relações de adaptação e de subversão com algumas das características de uma comunidade literária feminina.

É com o estabelecimento desta ligação entre Dickinson e o meio literário feminino que se inicia o segundo capítulo da dissertação, que tem como título "'Immured the whole Life / Within a magic Prison' ou Clausura e Liberdade". Para uma análise da perspectiva sócio-cultural relativamente a um mundo doméstico foi relevante o estudo de alguns ensaios na área da sociologia, como *Dimity Convictions: The American Woman in the Nineteenth Century* (1976), de Barbara Welter e *The Bonds of Womanhood: 'Woman's Sphere' in New England,*

[4] No início do seu estudo, Mudge demonstra que lhe interessa sobretudo o efeito causado em Dickinson e na sua poesia pela casa que aquela habitou: "my purpose is to note that in a significant number of her poems, the house or home figure synthesizes architectural reference, even description sometimes, with the revelation of mental or emotional states, at once giving a visual and figurative view of the poet's inner and outer worlds" Jean McClure Mudge, *Emily Dickinson and the Image of Home* (Amherst: U of Massachusetts P, 1975), p. 5.

1780 – 1835 (1997), de Nancy F. Cott, enquanto que para o relacionamento de Dickinson com uma comunidade literária feminina foi fundamental o estudo de Joanne Dobson, *Dickinson and the Strategies of Reticence: The Woman Writer in Nineteenth-Century America* (1989), onde Dickinson surge articulada com outras escritoras da época, partilhando algumas das suas ansiedades e explorando convenções literárias comuns. O estudo de Dobson é também importante porque procura fazer dialogar Dickinson com o contexto cultural da sua época, especialmente com as concepções sociais da mulher, e mostrar como aspectos habitualmente entendidos como específicos da escrita da poeta podem ser vistos à luz da cultura e ideologia dominantes.

A referência a uma comunidade literária feminina e suas convenções literárias não pressupõe por si só a existência de uma *escrita feminina*. Este é um dos termos mais debatidos na área dos estudos feministas e implica a existência de uma distinção fundamental entre a forma como as mulheres e os homens pensam e escrevem. Todavia, trata-se de um conceito pouco consensual. Em *O Sexo dos Textos e Outras Leituras* (1995), Isabel Allegro de Magalhães associa a descoberta de valores femininos num texto literário com as circunstâncias de vida da mulher escritora e não com um conjunto de características particulares a este sexo:

> [A]o falar de valores femininos e de aspectos próprios da criação literária das mulheres não o faço na perspectiva de identificar uma especificidade restrita ao grupo das mulheres. Nessa postura, seríamos imediatamente levados a evocar textos de autoria masculina com traços idênticos.
>
> Interessa-me, porém, detectar características que possam ser reconhecidas como predominantemente femininas pela sua sintonia com dominantes da vida das mulheres. Quer dizer, pretendo aqui identificar indicadores de uma outra lógica, expressos literariamente nos textos e afins à experiência das mulheres: à sua experiência corporal, interior, social, cultural. Mas é claro que estas não possuem em exclusivo esses elementos: muitos homens comungam deles também.
>
> (1995:23)

Maria Irene Ramalho de Sousa Santos e Ana Luísa Amaral partem das observações de Isabel Allegro para afirmarem a complexidade e o valor desmistificatório de um estudo sobre o sexo dos textos:

> Não nos parece ser hoje possível conceber o fenómeno estético-literário sem uma reflexão séria sobre a questão da diferença sexual. Porém, falar de uma 'escrita feminina' e,

> consequentemente, falar também de uma 'escrita masculina', como recentemente fez entre nós Isabel Allegro de Magalhães em *O sexo dos textos*, poderá não ser a perspectiva mais produtiva. . . . Mais importante do que identificar na escrita os estereótipos do que é socialmente considerado 'feminino' ou 'masculino', seria, a nosso ver, reflectir sobre o fundamento e os processos imaginativos e ideológicos que presidem à construção desse feminino ou masculino no tecido poético. Sendo certo que, como diz Isabel Allegro, todos os textos estão 'à partida condicionados pela perspectiva masculina presente no interior do código da língua', por outras palavras, que o convencionalmente masculino tem largamente passado, na arte também, pelo 'neutro universal', a identificação do sexo dos textos não pode deixar de ser uma desmistificação.
>
> (1997:1-4)

Para as autoras, a identificação de uma identidade sexual específica num texto literário complexifica-se pelo "nível simbólico" da construção artística, não podendo "deixar de considerar-se a questão do camaleónico fingimento da máscara poética" (1997:2), pois "faz parte da condição poética buscar sempre, com ousadia, uma alma outra – e sempre renovada" (1997:34). [5]

Partindo destes pontos de vista, ao identificar uma comunidade literária feminina e ao investigar a forma como Dickinson reage às regras dessa mesma comunidade, não se pretende defender a existência de uma *escrita feminina*, que estaria evidente na produção poética de Dickinson e de outras escritoras suas contemporâneas. O que se pretende é realçar a forma como Dickinson explora na sua poesia uma "experiência corporal, interior, social e cultural" (Magalhães, 1995:23) decorrente da sua existência enquanto mulher e a sua capacidade de ir além da "reprodução no universo de escrita dos estereótipos do que socialmente é tido por masculino e feminino" (Lima, 2001:13), pois, tendo habitado um mundo feminizado, o doméstico, e absorvendo uma ideologia afirmativa das diferenças entre homens e mulheres, a sua poesia é capaz de ultrapassar essas noções ao mesmo tempo que as reflecte.

---

[5] Isabel Pires de Lima, no artigo introdutório "Para Refazer o Percurso" *Vozes e Olhares no Feminino*, coord. Isabel Pires de Lima (Porto: Afrontamento, 2001), pp. 11-15, também alerta para as limitações da defesa de uma *escrita feminina*: "[o] uso do conceito de 'escrita feminina' tem gerado inúmeros equívocos decorrentes, a meu ver, do facto de se esquecer que a literatura, como toda a arte, se inscreve no domínio do simbólico e portanto implica um lugar do sujeito aberto a múltiplas possibilidades de encenação e de fingimento. . . . Claro que facilmente se pode admitir que a experiência de vida que continua a ser manifestamente distinta de mulheres e homens se reflecte, de modo mais explícito ou mais ínvio, em *dialectos* distintos nos textos que escrevem. Mas reflecte-se como? Através da reprodução no universo da escrita dos estereótipos do que socialmente é tido por masculino e feminino? Não parece critério suficientemente interessante para definir uma 'escrita feminina' nem sequer para motivar uma ginocrítica interessada no estudo específico de literatura escrita por mulheres" (2001), p. 13.

É assim que neste segundo capítulo se procura, em primeiro lugar, relacionar os aspectos mencionados no capítulo anterior com as circunstâncias específicas da vida de Dickinson. Desta forma, e partindo do estabelecimento de pontos de contacto, mas também de diferença, entre Dickinson e outras escritoras suas contemporâneas, pretende-se analisar o modo como Dickinson se posiciona face a uma realidade doméstica e face a princípios e normas sociais subjacentes a essa realidade. Por isso será alvo de estudo a resposta de Dickinson às componentes da imagem social da mulher e às tarefas domésticas que esta deveria desempenhar. O resultado desta análise comprovará a ambivalência que rege a relação mantida entre Dickinson e o seu mundo doméstico, e mesmo entre Dickinson e um discurso da domesticidade, e o processo subversivo inerente a essa ambivalência. Para o estabelecimento destes nexos recorrer-se-á às cartas da poeta, cuja utilização já aqui foi justificada, bem como a outros dados biográficos, a maioria deles encontrada no estudo biográfico de Richard B. Sewall, *The Life of Emily Dickinson* (1997). Ainda neste segundo capítulo será analisado um grupo de poemas relacionados com uma situação doméstica de recato, de reclusão ou de clausura (que a poeta trabalha de forma pessoal e ambivalente) e um outro grupo apresentando um sujeito que, num ambiente doméstico, surge caracterizado pela duplicidade. O surgimento destes poemas neste momento do trabalho justifica-se pela relação que parecem manter com algumas características identificáveis na vida doméstica de Dickinson e nos paradigmas de feminilidade defendidos na época.

Finalmente, o terceiro capítulo, intitulado "'The Spider holds a Silver Ball': a Imaginação Poética e a Transfiguração do Doméstico", explorará, de forma mais profunda, em que medida a adaptação, a subversão e a ambivalência face a um mundo doméstico, reconhecidas no posicionamento social de Dickinson, se encontram igualmente presentes na sua poesia. Os poemas seleccionados permitirão realçar uma utilização poética de elementos constitutivos da vida doméstica da sua autora. No entanto, essa utilização surge a par de um processo de transfiguração, na medida em que elementos domésticos adquirem um carácter simbólico, fazendo parte de um conjunto de ferramentas metafóricas, de que a poeta se serve para explorar os temas dos seus poemas. Procurando um entendimento mais profundo desse processo de transfiguração poética, será analisada a forma indirecta como Dickinson habitualmente aborda questões centrais aos poemas. Uma técnica de indirecção surge

paralelamente à utilização de uma simbologia quotidiana, ambas fundamentais na expressão de experiências psicológicas singulares e reflexões culturais disruptivas. Por outro lado, o processo de transfiguração poética tem relações implícitas com a visão dickinsoniana do trabalho poético em particular e da poesia em geral.

Neste, que é o capítulo que mais trabalha os poemas de Dickinson, tentar-se-á ainda demonstrar que a adaptação, a subversão e a ambivalência relativas aos elementos domésticos se constituem como estruturas realçadas pelos diversos planos que compõem um poema. A escolha do género literário, o método de composição, a inovação linguística, bem como as escolhas lexicais e temáticas, serão relacionados com a apropriação de um mundo doméstico envolvente, numa tentativa de realçar continuidades e fracturas. Deste modo, a exploração de uma mundividência doméstica também incidirá sobre aspectos formais da escrita dickinsoniana, como o estabelecimento de variantes, a utilização de travessões e o culto de uma técnica de disjunção/compressão/repetição, entre outros, pois a utilização simbólica de uma realidade doméstica surge acompanhada por processos que valorizam o dialogismo e a multivalência textuais. As obras *Emily Dickinson: A Poet's Grammar* (1987), de Cristanne Miller, e *The Modern Idiom* (1981), de David Porter, debruçam-se sobre o eixo formal da poesia de Dickinson, pelo que foram de grande utilidade para este momento do trabalho. É a partir da identificação destes processos formais que se partirá para uma análise de elementos provenientes de uma simbologia doméstica, especialmente os relativos à casa e à dona-de-casa, à costura e à aranha, componentes identificáveis em diversos poemas e que são utilizados como campos conceptuais privilegiados para a exploração de questões como a alma humana, a sexualidade, a domesticidade, a feminilidade e a criatividade poética. O capítulo visa então demonstrar como Dickinson se apropria de elementos domésticos de uma forma inovadora, na medida em que, contrariamente ao aproveitamento literário de uma esfera doméstica evidente na poesia de outras escritoras suas contemporâneas, esses elementos são utilizados poeticamente na caracterização da interioridade do sujeito que se revela nos poemas, na criação de um olhar diferente e ausente de estereótipos sobre a vida doméstica e o seu processo de feminização ou na afirmação da crença num trabalho de escrita tantas vezes radical e subversivo.

Pretende-se, assim, concluir sobre a validade de um estudo da poesia de Emily Dickinson que destaque o enquadramento desta escritora e da sua produção literária no contexto da sociedade americana do século XIX, sociedade essa que Dickinson, mais do que ignorar ou rejeitar, moldou e inovou. Através deste estudo, os poemas apresentados justificarão em que medida a obra literária de Dickinson se aproxima e se afasta de elementos dominantes na sociedade, na cultura e na literatura do seu tempo, comprovando-se a opção da poeta por uma poética capaz de estabelecer um diálogo entre tradição e inovação. De facto, se o que encontrámos ao longo deste percurso reflexivo é uma poesia que, de tão privada, parece fazer parte de uma realidade doméstica íntima ou exclusiva, a importância que a domesticidade adquire no meio literário da época e na sociedade novecentista em geral também permite concluir que ao trabalhar literariamente essa mesma realidade doméstica, transformando-a em elemento poético, Dickinson apresenta uma resposta pessoal a um elemento central na sua vida e na cultura em que se insere. E, no carácter pessoal da sua resposta, a poeta vai mais longe do que a tradicional utilização literária do doméstico, produzindo uma poesia que atinge o centro de uma visão intensamente moderna.

CAPÍTULO I - "What Soft – Cherubic Creatures - / These Gentlewomen are": Para uma Compreensão da Ideologia da Domesticidade

Occupation: At Home

(certidão de óbito de Emily Dickinson, 1886)

A importância de um mundo doméstico na sociedade americana do século XIX está relacionada com a posição social da mulher.[6] Neste século, as distinções sociais estabeleciam-se em termos de oposições binárias, existentes a vários níveis: americano/não-americano, branco/negro, homem/mulher. Assim, surge uma estrutura social que, para sobreviver e se desenvolver enquanto sistema ideológico, necessita de que todos aqueles que a constituem sejam não só permeáveis mas também porta-vozes de uma determinada forma de perspectivar a realidade. Ora, numa nova nação à procura de uma identidade cultural e de ícones capazes de conciliar os desejos e as aspirações de uma multiplicidade de indivíduos, a imagem da "True Woman"[7] (e acrescento o adjectivo "Americana", pois algumas das características desta mulher podem ser entendidas como típica e forçosamente americanas, havendo, como tal, um aproveitamento nacional de uma ideologia e de um discurso evidentes em outros lugares, nomeadamente na Inglaterra) surge como um suporte discursivo de uma ideologia, se não em fase de franca consolidação, pelo menos em formação.

Por outro lado, para a formação deste protótipo social é preciso não esquecer o papel determinante desempenhado por alguns sedimentos anteriores, mas fulcrais, da cultura

---

[6] Um estudo da posição social da mulher na sociedade americana novecentista terá de ter presente que as concepções subjacentes a esta área de estudo foram evoluindo, à medida que novo material de análise e novas formas de abordagem foram surgindo. Os ensaios de Barbara Welter, *Dimity Convictions: The American Woman in the Nineteenth Century* (Athens: Ohio UP, 1976), Nancy F. Cott, *The Bonds of Womanhood: 'Woman's Sphere' in New England, 1780 – 1835* (New Haven: Yale UP, 1997) e Linda K. Kerber, "Separate Spheres, Female Worlds, Woman's Place: the Rhetoric of Women's History" *Journal of American History* 75.1 (1988), pp. 9-39, permitem compreender a evolução deste estudo. Estes três ensaios são dos mais citados a propósito de temas como o da domesticidade, pelo que se justifica referenciá-los ao longo da dissertação.

[7] A expressão "True Woman" surge cristalizada no ensaio de Barbara Welter "The Cult of True Womanhood: 1820-1860", publicado na revista *American Quarterly* em 1966. Trata-se de uma expressão repetidamente utilizada no discurso novecentista e à qual Welter traz uma dimensão conceptual e teórica.

Durante a dissertação serão usados alguns termos específicos em inglês, visto que a sua tradução para a língua portuguesa retiraria parte do significado dos mesmos, de tal forma eles estão enraizados na língua inglesa. Não encontrando uma expressão portuguesa equivalente, isto é, capaz de exprimir de forma completa os sentidos do termo inglês, o termo original será mantido.

americana. Com efeito, a formação de uma nacionalidade norte-americana é marcada pelo espírito puritano que, apesar de se ter visto adulterado no século XIX, como resultado de diversas e decisivas transformações sociais, políticas e económicas, mantinha ainda a sua impressão genética.

Para Nancy F. Cott, a Nova Inglaterra é como que o local disseminador de ideias que se consubstanciam em meados do século XIX, ideias que se relacionam com a esfera do doméstico, mas também com a imagem social da mulher. E quando é mencionada a especificidade da cultura da Nova Inglaterra torna-se necessário referir um passado marcado por uma ideologia puritana. A este propósito, o comentário de Cott, presente no estudo da autora de 1977, *The Bonds of Womanhod: 'Women's Sphere' in New England, 1780-1835*, permite estabelecer uma relação entre a forma como os puritanos encaravam a mulher e o lugar que esta acaba por ocupar na sociedade do século XIX:

> Most of the literature constituting the 'cult of domesticity' in the United States originated in the New England states, although there is reason to consider it a national phenomenon. New England had the most influential regional culture in the country's early history. In the period under consideration here New Englanders proselytized so vigorously on behalf of their religious and secular values, through the dissemination of printed literature, and migrants, that they consciously contributed to the making of a nation (the Northern part of it, at least) in their image.
>
> (1997:10)

No entanto, em 1988, Linda K. Kerber publica o seu artigo "Separate Spheres, Female Worlds, Woman's Place: the Rhetoric of Women's History", onde refere, entre outros aspectos, a universalidade e a intemporalidade da separação entre domínio feminino e domínio masculino, separação que tradicionalmente é vista como um paradigma da sociedade do século XIX: "[a] great deal of recent work has made it clear that the separation of spheres was not limited to a single generation or a single civilization" (1988:18).

Apesar de o ensaio de Kerber ser relevante para o aprofundamento deste tema, as suas conclusões não retiram pertinência à necessidade de verificar a especificidade da sociedade americana do século XIX relativamente à concepção da mulher e ao seu papel social. De facto, na referida sociedade, a perspectiva quase milenar de que Kerber fala adquiriu matizes próprios e uma importância decisiva para a manutenção de uma determinada ordem social, o que permite entender a concepção do que é feminino como um aparelho discursivo

extremamente poderoso. Ou seja, a existência deste discurso em outras sociedades e épocas não pode descurar a necessidade de o estudar no contexto americano e numa sociedade novecentista. Por outro lado, o estudo da questão incide muitas vezes sobre o século XIX porque esta época fornece um dado novo para uma abordagem que se quer completa: só a partir deste século se encontra uma maior quantidade e variedade de escritos femininos, quer públicos, quer privados, e, sendo as mulheres os principais objectos, e tantas vezes agentes, de um discurso separatista, o estudo dos escritos femininos fornece dados preciosos e permite abarcar toda uma nova dimensão para o fenómeno. Assim sendo, é possível constatar que a universalidade de conceitos e práticas sociais não invalida a especificidade de cada época e sociedade; é essa especificidade que se pretende analisar e debater. Aliás, é mesmo Kerber que revela a importância, relativamente aos Estados Unidos, de um estudo que tenha em conta uma herança cultural puritana:

> When Europeans ventured to the New World, they brought with them the long-standing Western assumptions about women's separate world. Colonial American culture made firm distinctions about what was appropriate for each sex to do and took for granted the subordination of women. Whether viewed sceptically or sympathetically, English colonists in North America appear to have done little questioning of the inherited role definitions. . . . The Christian faith of the immigrants ratified both distinctive roles and subordinative status for women.
>
> (1988:19)

É certo que Kerber traça a origem do discurso sobre o feminino num magma cultural formado por antigas concepções de uma cultura ocidental profundamente cristã. Mas o facto de os primeiros colonos terem mantido essas concepções e de as terem mesmo consolidado num mundo virgem e aberto a mudanças de padrões comportamentais e culturais deve ser entendido à luz da já referida ideologia puritana que, na linha do pensamento de Sacvan Bercovitch, foi capaz de secularizar e politizar o que até então pertencia apenas à esfera do religioso.

Em *Democracy in America*, o estudioso novecentista da cultura e sociedade americanas Alexis de Tocqueville é um dos primeiros a destacar a relação que lhe parecia existir entre as estruturas democráticas da nova nação e a redistribuição dos papéis sociais no seio da família: "[p]erhaps it is useful to point out how the changes that have taken place within the family are

closely connected with the social and political revolution taking place" (1993:315). Para Tocqueville, a substituição de um regime aristocrático por um regime democrático altera a posição que cada membro da família tradicionalmente ocupava, tornando-o mais independente e livre. Este aspecto permite a Tocqueville concluir que, numa família americana, a jovem rapariga tinha mais independência e adquiria mais conhecimentos do que a sua congénere europeia. No entanto, a liberdade e a independência adolescentes são seguidas, sem qualquer atrito, por uma submissão marital: "[i]n America a woman loses her independence forever in the bonds of matrimony. While there is less constraint on girls there than anywhere else, a wife submits to stricter obligations" (1993:319). Para Tocqueville, essa é uma mudança pacífica, uma vez que constitui um sacrifício desejado pelas próprias mulheres: "she herself has freely accepted the yoke. She suffers her new state bravely, for she has chosen it" (1993:319).

Por outro lado, Tocqueville perspectiva esferas separadas para mulheres e homens. A necessidade da existência destas esferas, segundo o autor, resulta do facto de os americanos reconhecerem uma natureza diferente em ambos os sexos:

> They [Americans] think that nature, which created such great differences between the physical and moral constitution of men and women, clearly intended to give their diverse faculties a diverse employment. . . . In America, more than anywhere else in the world, care has been taken constantly to trace clearly distinct spheres of action for the two sexes. . . .
>
> (1993:324)

Finalmente, Tocqueville relaciona a importância da esfera que a mulher americana ocupa, a esfera do doméstico, com os destinos da nação:

> For my part, I have no hesitation in saying that although the American woman never leaves her domestic sphere and is in some respects very dependent within it, nowhere she enjoys a higher station. And now . . . if anyone asks me what I think the chief cause of the extraordinary prosperity and growing power of this nation, I should answer that it is due to the superiority of their women.
>
> (1993:325)

A reflexão de Tocqueville é pertinente, pois apresenta três aspectos que podem ser encontrados nas concepções sociais da época e que serão analisados mais detalhadamente: a existência de um discurso socialmente determinante em relação à rapariga e à mulher americanas; a atribuição de uma esfera exclusivamente doméstica para a mulher, atribuição

que é vista como natural e, como tal, incontornável; e a percepção de que estes estatutos sociais são elementos necessários à coesão e desenvolvimento nacionais.

Para a sociedade americana do século XIX a mulher tinha características únicas, específicas apenas do seu sexo e, como tal, inexistentes no homem. Homem e mulher eram bem diferentes e essas diferenças não careciam de qualquer explicação, pois eram absolutamente naturais, isto é, inatas, como refere Barbara Welter:

> The nineteenth century was confident that these differences were total and innate. Women were inherently more religious, modest, passive, submissive and domestic than men, and were happier doing tasks, learning lessons, and playing games that harmonized with their nature.
> (1976:4)

Welter reproduz mesmo uma categorização diferenciadora de homens e mulheres, retirada de *The Present*, um periódico da época. Como traços caracterizadores do sexo masculino, o periódico refere "man", "truth", "knowledge", "ignorance", "history", "labor", "head", "laws", "action", "thinking", "justice", "mind", "intellect", e "talent", enquanto que para o sexo feminino as palavras encontradas são "woman", "love", "wisdom", "folly", "poetry", "amusement", "heart", "commandments", "re-action", "reflecting", "mercy", "soul", "understanding" e "genius" (1976:77).[8] Welter introduz o exemplo referindo que "[o]ver and over again, in every organ of the pulpit and the press, the differences between men and women were detailed. Essentially they were the differences between an intellectual and an emotional nature" (1976:76).

Quer o exemplo, quer o comentário da autora merecem alguma reflexão. Primeiramente, as principais diferenças apresentadas entre os dois sexos levam certamente a concluir que as características masculinas - conhecimento, cabeça, leis, pensamento, intelecto, entre outras - apontam para um ser dominado pela razão, com capacidade analítica e um raciocínio lógico, enquanto que a mulher, guiada pelos princípios do amor, da sabedoria (que no exemplo parece ser mais o produto da intuição ou da experiência do que da reflexão ou do estudo), da piedade e da compreensão, surge regida pelos caprichos da emoção.

[8] A apresentação completa dos traços indicados justifica-se pelo facto de alguns deles serem amplamente analisados na dissertação. Por outro lado, a justaposição de traços masculinos e traços femininos revela uma constante, minuciosa e exaustiva oposição entre a imagem social atribuída a cada um dos dois sexos.

Obviamente que daqui podem nascer pressupostos altamente desiguais para ambos os sexos, uma vez que a incapacidade inata da mulher se deixar guiar pela razão pode levar a uma afirmação da sua dependência face àquele que tem essa capacidade, o homem, e este salto de raciocínio foi dado.

Em seguida, a ênfase que o exemplo coloca na piedade e na compreensão da mulher, na importância da alma, e não da mente, pode ser relacionada com a alusão de Welter ao púlpito como um dos locais de propagação de uma ideologia diferenciadora de homens e mulheres. De facto, a Igreja e os seus representantes eram um dos principais elementos responsáveis pela sedimentação destas convenções, como já foi referido relativamente à importância que a religiosidade dos primeiros colonos teve na manutenção de concepções formadas no Velho Continente. Por outro lado, a religião e os seus locais de difusão eram um dos domínios onde a mulher podia exercer o seu poder e essa relativa concessão encontra-se precisamente relacionada com as qualidades e capacidades morais acima referidas.

Finalmente, um último aspecto relevante diz respeito à distinção entre a capacidade actante do homem e a capacidade de reacção da mulher, que sente, mais do que cria. Esta diferenciação sugere desde logo um maior espírito empreendedor no homem, o que contrasta com a passividade da mulher, e aponta novamente para a dependência desta face àquele. A mulher, sem capacidade para actuar sobre o que a rodeia, deve deixar-se conduzir passivamente pelo homem.

A partir desta diferenciação é possível encontrar quatro virtudes cardeais atribuídas à mulher, todas elas de uma forma ou de outra em oposição aos atributos já referidos para o sexo masculino. Mais uma vez destaca-se o ensaio de Welter, que enumera as virtudes femininas e expõe e sintetiza as propriedades decorrentes de cada uma dessas virtudes.

A primeira virtude que a "True Woman" deveria inequivocamente possuir era a devoção, que Welter vê como um sinónimo de religiosidade:

> Besides the family, the major institution with which the young girl had contact in her search for identity, and which contributed to that identity, was the church. The nineteenth century required women to be religious, and increasingly the church became a female institution as men put their energies elsewhere.
>
> (1976:17)

O comentário da autora encerra um aspecto relevante, na medida em que podem ser encontrados reflexos do mesmo na vida de Emily Dickinson; com efeito, o excerto remete para o importante papel que a religião ainda desempenha no século XIX no processo de construção da identidade individual.[9] A atestar a relação entre auto-desenvolvimento e religiosidade podem ser encontradas, em meados do século, diversas experiências de renascimento religioso, afectando sobretudo a região conhecida como "Connecticut Valley", da qual fazia parte a pequena cidadezinha de Amherst, local de origem de Dickinson. A experiência de conversão era sentida por muitos jovens americanos como um momento decisivo nas suas vidas e as diversas cartas do período da adolescência e início da idade adulta de Dickinson dão conta de um fenómeno de conversão generalizado junto dos jovens com quem ela convivia. A apreensão e mesmo angústia com que Dickinson encara a sua incapacidade de fazer parte desta tendência geral constituem por si só uma prova da importância do fenómeno nas camadas mais jovens da população:

> I presume you [Abiah Root] have heard from Abby, and know what she now believes – she makes a sweet, girl Christian, religion makes her face quite different, calmer, but full of radiance, holy, yet very joyful. . . . She has told you about things here, how the 'still small voice' is calling, and how the people are listening, and believing, and truly obeying – how the place is very solemn, and sacred, and the bad ones slink away, and are sorrowful – not at their wicked lives – but at this strange time, great change. *I* am one of the lingering *bad* ones, and so do *I* slink away, and pause, and ponder, and ponder, and pause . . . and I ask what this message *means* that they ask for so very eagerly, *you* know of this depth, and fullness, will you *try* to tell me about it?
>
> (C. 36)

Por outro lado, Welter realça a forma como a religião se foi cada vez mais tornando um território dominado pelos membros do sexo feminino. Em *The Language of Exclusion: The Poetry of Emily Dickinson and Christina Rossetti*, Sharon Leder e Andrea Abbot referem que

[9] A relação da religião, que na zona de Nova Inglaterra é de influência marcadamente puritana, com a construção da identidade individual deve ser vista como mais um elemento articulável com os princípios do puritanismo: a religião puritana enfatizava o auto-desenvolvimento e o auto-conhecimento, de homens e de mulheres, pois reconhece a necessidade de uma introspecção do sujeito para este atingir a sua salvação. Aliás, este é um dos aspectos que permite a Karl Keller aproximar Emily Dickinson de Anne Bradstreet: "the fundamental emphasis on individual salvation – and its accompanying loneliness, self-sufficiency, self-reliance and risks (all of these important, dominant qualities in the lives and works, as far as we can assess them, both of Anne Bradstreet and Emily Dickinson) – elevated her" Karl Keller, *The Only Kangaroo Among the Beauty: Emily Dickinson and America* (Baltimore: John Hopkins UP, 1980), p. 12.

a separação sexual a que se assiste em meados do século XIX na Inglaterra e na América é justificada, para além de outros motivos, pela "superioridade moral" da mulher:

> The dominant view held by society was that women's moral superiority should be used to save male culture from the evils of industrialism. If women led men to higher ways of living, this was according to God's plan. But if women led themselves to higher, cerebral ways of living, they were suspect. Women were, thus, supposed to be morally superior but intellectually inferior.
>
> (1987:149)

Reportando estas considerações a um contexto exclusivamente americano, é legítimo afirmar que a razão da primazia das mulheres num aspecto tão caro à sociedade da época radica na missão universal de evangelização que aquelas deviam possuir. Havia, segundo Welter, um sentimento de "woman's purifying passionless love bringing an erring man back to Christ" (1976:22). Desta forma, a religião é um domínio que confirma o importante papel social da mulher mas, simultaneamente, é um domínio que não retira a mulher da sua esfera tradicional, o lar, não a tornando, por conseguinte, numa menos "True Woman".

Uma outra virtude feminina cultivada na época era a pureza. Esta virtude está directamente ligada com a questão da devoção, já que é a pureza que torna as mulheres mensageiras de Deus, trabalhando pela remissão dos pecados da humanidade. A pureza prende-se com as questões do recato e do carácter imaculado da mulher, que deveria ser mantido até ao casamento, quando então, e só então, a esposa revelaria o seu maior tesouro. As publicações que instigavam a mulher a manter a sua castidade eram diversas e nelas também se apresentavam as terríveis e inexoráveis consequências para uma mulher que não preservasse esta virtude:

> Thomas Branagan admitted in *The Excellency of the Female Character Vindicated* that his sex would sin and sin again, they could not help it, but woman, stronger and purer, must not give in and let man 'take liberties incompatible with her delicacy.' 'If you do,' Branagan addressed his gentle reader, 'You will be left in silent sadness to bewail your credulity, imbecility, duplicity, and premature prostitution.'
>
> (Welter, 1976:24)

A pureza e a gentileza da mulher recatada, tantas vezes comparada, devido a estas mesmas qualidades, a uma flor, constituem uma fonte de poder e de superioridade face ao homem, ser invariavelmente pecador. O reconhecimento da superioridade da mulher neste

domínio é igualmente uma forma de suscitar a aceitação por parte desta de um apertado código social, uma aceitação feita de orgulho e de modéstia, uma outra virtude sempre conveniente a uma verdadeira representante do seu sexo.[10]

Finalmente, importa realçar que a ênfase na pureza feminina é um factor susceptível de ser articulado com a visão tipicamente americana do Novo Mundo como a Terra Virgem ou da Inocência, contrastando com a corrupção do Velho Mundo, mundo esse que os puritanos, na sua busca utópica da Terra Prometida, acreditavam ter deixado para trás. A ligação entre terra e mulher inocentes permite mais uma vez compreender a importância icónica que a mulher americana possui no século XIX e a sua proveitosa associação às aspirações imperialistas americanas. Uma análise de artigos encontrados em alguns jornais ou revistas do século XIX facilmente detecta um orgulho nacional na típica "rapariga americana" que, se bem que pudesse partilhar algumas características com a sua parente inglesa, tinha algo que a distinguia e que lhe permitia tornar-se símbolo de toda uma jovem nação em processo de formação ideológica.[11] Seguindo esta linha de pensamento, Welter refere:

> The innocence of the American girl was understood to resemble the innocence of the United States in a world of depraved and greedy countries. The girl, without guile, wanted no shadows or mysteries, open covenants openly arrived at. She was fearless and accustomed to having her own way. There was ' . . . nothing between her and the thing she wanted since she learned to walk. To steadily approach the tree and to gather the peach has been her manifest destiny.'. . . . The United States believed itself the best country in the world, and its young women the finest in the world.
>
> (1976:20)

[10] Dickinson apresenta alguns poemas onde trabalha os conceitos de pureza e de modéstia, se bem que de uma forma por vezes irónica e humorística. O poema "The butterfly obtains" (P. 1685) explora uma imagética do recato, mostrando a opinião geral sobre a dissoluta borboleta e afirmando que é a modéstia e a perseverança que levam à conquista da imortalidade: "Had he the homely scutcheon / Of modest Industry / 'Twere fitter certifying / For Immortality-" [vv. 9-12]. No entanto, é impossível não reconhecer um certo sarcasmo no tom do poema, sarcasmo evidenciado pelas próprias escolhas lexicais – o uso da palavra "circumspect" [v. 7] para se referir àqueles que partilham da opinião comum. Esta ironia ajuda a compreender a forma como Dickinson adopta e adapta as convenções da época.

[11] Exemplos evidentes da força da imagem da "rapariga americana", uma imagem prevalecente mesmo além fronteiras, como as observações de Tocqueville o comprovam, podem ser encontrados em vários romances de Henry James. Por exemplo, as jovens protagonistas de dois romances de James, Isabel Archer, a inocente americana que sucumbe aos encantos de um conde italiano em *The Portrait of a Lady*, e Charlotte, a filha mais tipicamente americana da família Wentworth e cuja função é americanizar o primo europeu em *The Europeans*, são duas justas representantes do tipo "rapariga americana". Que James trabalhe ironicamente e subverta esta tipologia já é uma questão que vai para além do propósito desta nota.

As qualidades da "rapariga americana" eram, assim, associadas às qualidades da jovem nação e o destino desta rapariga encontrava-se igualmente ligado aos destinos do país: nas funções de esposa e de mãe, a mulher era sentida como indispensável à vida da nação e por ela passava a educação e a formação dos futuros líderes. Num país em rápida mutação, a mulher era vista como a guardiã dos velhos e nobres valores americanos e a responsável pela sua transmissão às gerações vindouras.

Já foi referido o orgulho com que a mulher aceitava a sua condição, tendo sido realçado que esse orgulho era sempre contrabalançado com a modéstia. Este equilíbrio, por vezes difícil de ser observado, é sustentado pela terceira virtude feminina, talvez uma das mais importantes, o que equivale a dizer uma das mais socialmente reconhecidas como femininas – a submissão: "[m]en were supposed to be religious, although they rarely had time for it, and supposed to be pure, although it came awfully hard to them, but men were the movers, the doers, the actors. Women were the passive, submissive responders" (Welter, 1976:23).

A subordinação e a obediência femininas faziam parte da ordem do universo, já que estas qualidades eram vistas como resultantes de uma hierarquização fixada por Deus. Como tal, a mulher devia ser uma perpétua dependente da vontade masculina, devendo igualmente renunciar à fama e aceitar submissivamente a sua condição. A mulher é "the innocent victim, suffering without sin, too pure and good for this world" (Welter, 1976:31). Daí a sua necessidade de protecção masculina e de um refúgio, o lar, capaz de proteger as inatas fragilidade e inocência.

Decorrente das anteriores, surge então uma última virtude da "True Woman" e aquela que mais interesse apresenta para este trabalho - a domesticidade. A atribuição da esfera doméstica à mulher, bem como a sua submissão à vontade masculina e a sua natural reticência, encontram justificação na própria Bíblia, um argumento inquestionável numa sociedade marcada pela religiosidade dos seus fundadores:

> Let the woman learn in silence with all subjection. But I suffer not a woman to teach, nor to usurp authority over the man, but to be in silence.
>
> (1 Timothy 2: 11-12)

> Let your women keep silence in the churches: for it is not permitted unto them to speak; but *they are commanded* to be under obedience, as also saith the law. And if they will learn any thing, let them ask their husbands at home: for it is a shame for women to speak in the church.
> (1 Corinthians 14: 34-35)

No século XIX, o lar constitui-se como o mundo onde a mulher recatada, submissa e pia poderia desenvolver a sua acção benéfica sobre pais, maridos, filhos e irmãos. O lar constitui-se como um agente de virtude, um lugar de paz e de harmonia, contrastando com a competitividade e as agruras da vida pública, para que os homens estavam invariavelmente vocacionados. Era obrigação da "True Woman" tornar a sua casa um lugar de conforto e de boa disposição, um antídoto para os dissabores da vida para além das portas do lar. É, portanto, a partir do lar que a mulher vai cumprindo com as suas obrigações sociais; é a partir deste pequeno mundo fechado às pressões exteriores que ela realizará a sua missão de evangelizar, primeiro os que a rodeiam e depois o próprio mundo. Algumas das publicações da época, citadas por Welter ao longo do seu trabalho, insistem repetidamente neste aspecto:

> *The Young Ladies' Class Book* was sure that 'the domestic fireside is the great guardian of society against the excesses of human passions.' *The Lady at Home* expressed its convictions in its very title and concluded that 'even if we cannot reform the world in a moment, we can begin the work by reforming ourselves and our households – It is a woman's mission. Let her not look away from her own little family circle for the means of producing moral and social reforms, but begin at home.'
> (1976:31)

Devido a estas características do lar torna-se simples entender como muitos dos conselhos eram dirigidos à mulher casada, pois é esta essencialmente que ocupa a chefia da casa, e não tanto as filhas, dependentes da figura materna. Se bem que o casamento não fosse visto como absolutamente necessário, ele era o destino normal e esperado para a maioria das raparigas.[12] Era no ambiente conjugal que a mulher deveria cumprir com as suas obrigações de "fada do lar" e "anjo redentor".

Por outro lado, o corolário da vida de casada era a maternidade, um momento que trazia à mulher mais autoridade e prestígio social, mas que também a prendia mais ao lar, na medida em que os encargos de cuidar da progenitura, do marido e da própria casa, muitas vezes com pouca ou nenhuma ajuda exterior, tornavam reduzidas as hipóteses de ela

[12] Cott refere que mais de 90% das mulheres americanas de meados do século XIX casavam (1997), p. 14.

desenvolver uma vida pública activa. A importância da maternidade relacionava-se com a missão social da mulher: as jovens mães serviam o seu país ao produzir e educar toda uma nova geração de americanos tementes a Deus e capazes de servir a nação. Assim, ficar em casa e educar os filhos representava uma verdadeira prova de patriotismo.

A ênfase que a sociedade americana coloca na esfera do doméstico e a forma como insistentemente a associa aos indivíduos do sexo feminino levaram Cott a falar de um discurso da domesticidade, conceito pertinente e que a autora define do seguinte modo:

> By the discourse of domesticity I mean the ideological presumptions, institutional practices, and strongly held habits of mind insisting that the home must be guided by a calm, devoted, and self-abnegating wife and mother: that with her presence, the home would serve – and it had to serve, for social order and individual well-being – as a moral beacon, a restorative haven from the anxieties and adversities of public life and commerce, comforting the hardworking husband and provider for the family, and furnishing a nursery of spiritual and civic values for the children.
>
> (1997:xvii)[13]

Este discurso da domesticidade surge como um poderoso aparelho ideológico, que parece criticar determinadas estruturas da sociedade vigente na época, como a degradação e o egoísmo do mundo exterior. Essas estruturas contrastam com a pureza e a religiosidade do lar. Contudo, o discurso da domesticidade acaba por não desafiar esses mesmos princípios sociais, na medida em que pressupõe diferentes esferas de acção para homens e mulheres, cabendo à mulher no seu mundo doméstico, e não na sociedade em geral, assegurar os elementos morais essenciais e manter os valores tradicionais, enquanto que no exterior a sociedade prosseguia rumo a importantes transformações culturais e económicas. Este aspecto é mais um dado que comprova a importância social das mulheres, visto que a sociedade americana da época temia que sem elas, ou com a alteração dos papéis que lhes eram tradicionalmente atribuídos, a

[13] Cott reconhece que a identificação de um discurso e de uma ideologia da domesticidade na sociedade novecentista é devedora da reflexão que Michel Foucault desenvolve sobre os conceitos de discurso e de ideologia. A título de exemplo, comparem-se as afirmações sobre o conceito de discurso produzidas por Cott e Foucault respectivamente: "[t]hinking in terms of discourse means assuming that ideology and institutions, beliefs and 'social realities' (Foucault himself stresses knowledge and power) are necessarily intermeshed" (1997), p. xvi; "[c]ette instance comporte aussi le régime et les processus d'appropriation du discours: car dans nos sociétés (et dans beaucoup d'autres sans doute) la propriété du discours – entendu à la fois comme droit à parler, compétence à comprendre, accès licite et immédiat au corpus des énoncés déjà formulés, capacité enfin à investir ce discours dans des décisions, des institutions ou des pratiques – est réservée en fait (parfois même sur le mode réglementaire) à un groupe déterminé d'individus . . ." Michel Foucault, *L'Archéologie du Savoir* (Paris: Éditions Gallimard, 1972), p. 90 (meu sublinhado).

própria sociedade fosse colocada em risco. Sem a habitual organização e divisão de tarefas seria o caos e a mais completa ruptura social, como diversas vozes não se cansavam de avisar.[14]

A forma como a mulher americana do século XIX via o seu comportamento, esfera de acção e vida traçados pelos ditames sociais permite verificar como a noção de feminino corresponde a um papel social, para além de ser uma categoria sexual.[15] Paralelamente, há uma separação na estrutura social em questão entre uma área de produção e trocas comerciais e a arena do doméstico, uma divisão entre o mundo e o lar. O cânone da domesticidade pressupõe a associação de cada uma dessas esferas a diferentes sexos, favorecendo uma diferenciação entre mulheres e homens. Daí que Cott possa afirmar: "[t]he spirit of business and public life thus appeared to diverge from that of the home chiefly because the two spheres were the separate domains of the two sexes" (1997:67).

---

[14] Cott alerta para a forma como o discurso da domesticidade se tornou um padrão nacional que regulamentava inclusivamente a visão de e as relações com o que era entendido como não-americano; ou seja, para o indivíduo enquadrado e influenciado por este sistema ideológico dominante só era americano todo aquele que vivia segundo o padrão comportamental implícito no discurso da domesticidade (1997), p. xxiv.

[15] Um dos contributos mais relevantes da crítica feminista é a discussão em torno de conceitos como "sexo", "sexualidade" e "género", o que leva as feministas a relacionarem aquilo que até então parecia irreconciliável – o biológico e o social. No artigo "Introduction: The Rise of Gender", *Speaking of Gender*, ed. Elaine Showalter (New York: Routledge, 1989), pp. 1-13, Elaine Showalter refere que a noção de género, que linguisticamente corresponde a uma categoria gramatical, aparece como objecto de análise profunda nos anos 80 do século XX (1989), p.1. Segundo Showalter, é em grande parte graças ao discurso feminista anglo-americano que o termo "género" tem sido usado como representante do significado social, cultural e psicológico imposto a uma identidade sexual biológica. É essa identidade sexual biológica que Showalter designa por "sexo", correspondendo o termo "sexualidade" à totalidade composta pela orientação, preferência e comportamento sexuais de um indivíduo (ou seja, "sexualidade" aponta para um fenómeno complexo, moldado por experiências pessoais e sociais) (1989), p. 2. Showalter refere ainda que a introdução da reflexão sobre o género no campo dos estudos literários inicia uma nova fase na crítica feminista, uma fase marcada por uma investigação dos aspectos que fazem com que todo o acto de leitura e de escrita, quer exercido por homens, quer por mulheres, seja marcado por questões de género (1989), p. 3. No entanto, numa obra de 2000, David Glover e Cora Kaplan alertam para a natureza ambivalente de termos como "género" e para o cuidado que exige a tentativa de uma definição sumária destes termos: "'Gender' is now one of the busiest, most restless terms in the English language, a word that crops up everywhere, yet whose uses seem to be forever changing, always on the move, producing new and often surprising inflections of meaning . . . *gender* is a much contested concept, as slippery as it is indispensable, but a site of unease rather than of agreement" David Glover and Cora Kaplan, *Genders* (London: Routledge, 2000), p. ix. Glover e Kaplan afirmam que a equação feminista, que associa sexo a natureza e género a cultura e que ainda hoje prevalece, é questionável, pois assume-se que "sex and nature are somehow unproblematically *given* and exist outside the particular stock of cultural knowledge which makes one society so different from another" (2000), p. xxv. Para Glover e Kaplan o estudo de Foucault sobre a história da sexualidade vem provar que as ideias e as crenças sobre o sexo mudam permanentemente, acompanhando a evolução social e cultural. Assim sendo, sexo e género estão intimamente relacionados, não porque um é natural e o outro representa a sua transformação em cultura, mas porque ambos não podem deixar de ser categorias culturais, que remetem para formas de descrever e de compreender os corpos e as relações humanas (2000), p. xxv.

É esta divisão que permite falar de "esferas separadas", um termo caro aos estudiosos da sociedade novecentista. De facto, e como resultado das diferenças inatas que homens e mulheres pareciam possuir, existia na sociedade americana do século XIX uma insistência na imagem de uma esfera feminina como uma esfera separada: "[t]he 'central convention' of domesticity, [is] the discursive contrast between home and the world and the way it constructed a 'vocation' for womanhood" (Cott, 1997:xx).

Há na sociedade da época uma ênfase no contraste entre o lar e a vida pública, sendo aquele um santuário, um oásis no meio de um mundo dominado pelos negócios, o calculismo e o egoísmo, os prazeres mundanos e as recompensas materiais. Cada esfera era mais indicada para cada um dos sexos e em cada uma dessas esferas as tarefas eram específicas: o homem desempenharia o seu trabalho público, conquistando fama e notoriedade, a mulher desempenharia as suas tarefas privadas, domésticas, tendo apenas o reconhecimento da família e, presumivelmente, de Deus no Dia do Juízo Final.

As tarefas que a mulher podia, nalguns casos, e teria, noutros, de cumprir na esfera do seu lar eram variadas. Já foi referida a obrigação de cuidar de marido e filhos. Esta obrigação essencial passava por manter a casa limpa e arranjada, preparar ou supervisionar a preparação das refeições e fabricar e remendar peças de vestuário, dedicando-se à tarefa da costura, que nos bordados adquiria uma vertente mais lúdica e de realização pessoal. Para além destas actividades, cabia ainda à mulher ser prestável, de acordo com o seu altruísmo e a sua superioridade moral. A função da mulher abarcava zelar pelo conforto dos enfermos e prestar assistência aos moribundos, situação frequente numa sociedade com uma taxa de mortalidade infantil elevada e em que a esperança média de vida era bastante inferior à dos dias de hoje.

Se ainda sobrasse tempo, a mulher virtuosa poderia dedicar-se a tarefas mais relaxantes: pintar em vidro ou veludo cenas naturais variadas, dedicar-se à jardinagem, tarefa compreensível face à afinidade que a sociedade vitoriana encontrava entre as mulheres e as flores, cantar ou praticar um instrumento musical, geralmente o piano, ler, desde que fossem obras "edificantes", e escrever.

Relativamente a esta última actividade, ela não era alargada a qualquer texto escrito mas visava essencialmente as cartas e os diários, actividades consideradas particularmente

femininas, uma vez que estavam relacionadas com o desvendar do coração.[16] A mulher tinha diversos correspondentes, a maioria pertencente ao mesmo sexo, com quem trocava impressões sobre a sua vida e gostos. De particular relevância na altura eram as cartas de condolência pela morte de familiares e de amigos e que parecem estar profundamente relacionadas com a literatura sentimental da época.[17] Por outro lado, a maior fonte impulsionadora da escrita de diários não era a posição monetária ou social mas a religião que, como já foi referido, incentivava a uma auto-análise constante. É de realçar que a escrita de diários diminuía quando a mulher casava e decrescia ainda mais com o nascimento dos filhos – os escritos privados destas mulheres, mantidos com relativa constância durante a juventude, eram postos de lado quando os afazeres de mãe e de esposa ocupavam muito do seu tempo. Uma outra forma escrita frequente na época era o "portfolio", pequenos cadernos semelhantes a diários, mas que apresentavam formas textuais mais diversificadas, constituindo-se como um repositório de comentários, retratos, poemas copiados, recortes de jornais, caricaturas, tudo tenuemente articulado.[18] Todas as tarefas domésticas eram vistas como formas de melhorar constantemente a "True Woman", um aspecto realçado no ensaio de Welter:

> Fortunately most of housework, if looked at in true womanly fashion, could be regarded as uplifting. Mrs Sigourney extolled its virtues: 'The science of housekeeping affords exercise for the judgement and energy, ready recollection, and patient self-possession, that are the characteristics of a superior mind'. According to Mrs Farrar, making beds was good exercise, the repetitiveness of routine tasks inculcated patience and perseverance, and proper management of the home was a surprisingly complex art. . . .
>
> (1976:33)

[16] Richard B. Sewall em *The Life of Emily Dickinson* (Cambridge: Harvard UP, 1997) afirma a importância social do género epistolar na época, referindo que as cartas eram uma parte importante da auto-educação das camadas mais jovens da população (1997), p. 370.

[17] Esta é também a opinião de Barton Lévi St. Armand, que, em *Emily Dickinson and Her Culture: The Soul's Society* (Cambridge: Cambridge UP, 1987), aproxima a referida literatura sentimental da poesia de Dickinson: "we must acknowledge that Dickinson's fascination with death was an authentic response to a popular cultural genre that had its own unique strength and purpose" (1987), p. 4; "Emily Dickinson accepted and practiced this popular gospel of consolation . . . " (1987), p. 47. No entanto, St. Armand refere igualmente que Dickinson terá adaptado, mais do que adoptado, os diversos elementos culturais que a rodeavam: "Dickinson's appropriation of the props of the Sentimental Love Religion and the popular gospel of consolation involve a process of personalization, internalisation, exaggeration, and inversion that can be seen in her responses to other aspects of her contemporary culture" (1987), p. 73.

[18] St. Armand usa estes "portfolios" como ponto de partida para uma análise das ligações que podem ser estabelecidas entre Dickinson e a cultura do seu tempo. St. Armand encontra mesmo uma relação íntima entre a poesia de Dickinson e uma arte do "portfolio", pois para o autor ambas têm uma natureza privada e sincera, porque íntima, e aproximam-se das artes visuais (1987), pp. 1-12.

As diferentes tarefas domésticas eram sempre vistas como a vocação das mulheres, pois havia uma identificação entre a identidade sexual e o papel laboral. Este aspecto tornava a vida das mulheres extremamente exigente e cansativa. Como Cott conclui:

> Domesticity as a vocation meant, furthermore, that woman's work-role imitated man's while lacking his means of escape. If man could recover from his work 'at home', woman's work was 'at home'. She provided for his relief. Since her sex-role contained her work-role, for her there was no escape.
>
> (1997:74)

*****

Pelo que tem vindo a ser referido, é possível retirar algumas conclusões finais. Primeiramente, é preciso não esquecer que o conceito de "esferas separadas" acarreta consigo uma oposição entre público e privado e pressupõe sempre uma divisão entre os sexos. Essa divisão, como a crítica mais recente defende, afecta tanto homens como mulheres, assim como necessita da anuência de ambos para manter o seu vigor. Este pressuposto permite afirmar que o conceito de "esferas separadas" não só serve os interesses masculinos como é também uma separação desejada e reclamada pelas mulheres como forma de reivindicarem uma área de interesses próprios, ou seja, o conceito é uma prática discursiva construída *para* e *por* mulheres. Daí que Kerber encontre na ideologia das "esferas separadas" um carácter simultaneamente instrumental e prescritivo:

> The ideology of separate spheres could be both instrumental and prescriptive. . . . In the first mode, it was an ideology women found useful and emotionally sustaining, a familiar link between the older patriarchal culture and the new bourgeois experience. . . . But in its prescriptive mode, the ideology of separate spheres required constant attention if it were to be maintained.
>
> (1988:26)

Assim sendo, esta ideologia poderosa era profundamente paradoxal. No entanto, era uma ideologia necessária, surgindo relacionada com transformações sócio-económicas evidentes desde o início do século XIX, alterações a que as diversas práticas discursivas que veiculavam a necessidade da presença feminina para a felicidade do lar e da família e que

prescreviam um determinado comportamento para as mulheres na sua vida doméstica procuravam conservadoramente reagir. De facto, é possível relacionar uma retórica da domesticidade ou das "esferas separadas" com as revoluções industrial, política e comercial a que se assiste nos Estados Unidos, particularmente na Nova Inglaterra, em finais do século XVIII, inícios do século XIX. À medida que estas revoluções se vão instalando, a visão tradicional sobre o lugar de cada indivíduo na estrutura social começa a ser desestabilizada, levando à necessidade de um discurso social potente e capaz de, pelo menos, organizar os fragmentos de uma velha ordem.[19]

Uma outra conclusão a retirar quanto à oposição público/privado é a dificuldade que uma escritora do sexo feminino teria, pelo menos na primeira metade do século XIX, em singrar no meio literário da época, uma vez que fama e notoriedade, intervenção e vida públicas eram apanágios dos homens e não das mulheres, sendo a mulher regida pelos princípios da modéstia, do altruísmo e do recato. Esta dificuldade é evidente em muitas escritoras contemporâneas de Dickinson, que nas suas vidas e escritos deixaram patente uma ambivalência e sobretudo uma ansiedade quanto aos seus papéis de mulheres e de escritoras. De facto, para estas mulheres, o papel de escritora leva-as a sair de uma esfera tradicionalmente doméstica e traz-lhes um estatuto social ambíguo.

Uma das formas que estas escritoras tinham de lidar com a ambivalência que sentiam e com a ambiguidade social que possuíam era usarem os seus textos como veículos transmissores da ideologia dominante, ou seja, usarem a produção literária como um discurso promotor dos ideais da domesticidade. Este é um dos paradoxos destas escritoras: uma vida fora dos limites da domesticidade contrabalançada por uma escrita que defende e reforça esses mesmos limites que as escritoras transcenderam.[20] Aliás, é a ênfase na domesticidade que abre caminho para uma nova literatura popular em meados do século XIX, uma literatura composta

[19] Para uma explicação mais pormenorizada da questão, mas cujos meandros são incompatíveis com a dimensão deste trabalho, consultar Cott (1997), pp. 2-8 e Kerber (1988), pp. 21-23. Ambas as autoras oferecem ainda uma análise da evolução da crítica relativamente a esta área de estudo, apesar de nem sempre as divisões periodológicas e conceptuais que propõem serem compatíveis. Tal divergência parece existir em virtude de as duas estudiosas pertencerem a diferentes momentos históricos, com diferentes conjunturas culturais, pois o ensaio de Kerber é bem mais recente do que o de Cott.

[20] Este aspecto é articulável com as características de Dickinson, pois nela é possível encontrar um paradoxo semelhante, mas exposto de maneira diversa: Dickinson apresenta uma vida completamente, talvez até perversa ou subversivamente, regida pelos cânones da domesticidade e uma poesia que quebra quase sempre esses mesmos cânones.

por artigos, sermões, romances, ensaios, contos e poemas que defendiam e reiteravam o papel limitado das mulheres.

A escrita de mulheres conhece uma fama crescente ao longo do século XIX porque ajudou à manutenção das normas sociais e não à exploração de mudanças pessoais e culturais. Segundo Dobson, as escritoras tinham severas obrigações, não podendo introduzir nada nos seus textos que perturbasse as concepções sociais de feminilidade. Este apertado código permite a Dobson falar de uma "comunidade de expressão", um modelo conceptual, "[r]eflecting – in lives and in literature – outlines, dynamics and results of the cultural expectations that structured women's literary expression" (1989:6-7).

Assim sendo, a "comunidade de expressão" torna-se um espaço onde existe um conjunto de regras para a expressão feminina, regras essas destinadas a ocultar a realidade de uma mulher individual, por oposição a uma experiência feminina estereotipada. As escritoras submetem-se a esse código apertado dada a enorme pressão sofrida, o que causa uma inevitável ansiedade e uma crise de identidade.

No entanto, a ênfase num discurso regulamentado por concepções culturais relativas ao feminino pode ajudar a compreender como a ideologia da domesticidade levou a uma alteração de paradigmas. Ao colocar a mulher no centro desse mesmo discurso, abrem-se possibilidades para uma progressiva auto-consciencialização. A partir da segunda metade do século XIX, já se vislumbra uma nova mulher, até porque algo começa a mudar relativamente ao lugar social que a mulher ocupa. Pode-se mesmo concluir, como Dobson o faz, que as restrições relativas à escrita feminina são evidentes no início do século XIX, tornando-se dominantes em meados do século, mas esbatendo-se nos anos setenta (1989:9).

É esta evolução de paradigmas que permite o aparecimento de uma nova concepção social do feminino, designada por "New Woman". Ana Cristina Amaral Oliveira, na sua dissertação dedicada ao estudo da forma como autores dos séculos XIX e XX perspectivaram a posição social e económica da mulher, aborda o conceito de "New Woman", estabelecendo as suas conclusões a partir da análise do ensaio de Charlotte Perkins Gilman *Women and Economics: A Study of the Economic Relation between Men and Women as a Factor in Social Evolution* (1898) e da reflexão encetada por Carroll Smith-Rosenberg em "The New Woman

as Androgyne: Social Disorder and Gender Crisis, 1870-1936" (1985). Tendo por base estes dois textos, Ana Cristina Oliveira sintetiza algumas características da nova mulher:

> Com efeito, o seu [de Gilman] ideal feminino pressupõe a existência de uma mulher educada, com opiniões próprias, com capacidade de se sustentar economicamente e de participar nas actividades sociais e políticas – no fundo, tudo o que era esperado do homem. Além disso, homem e mulher poderiam dividir as suas tarefas de tal forma que a nova mulher, sendo auto-confiante, manteria, contudo, as características típicas da mulher da época: carinhosa, sensível, amável e boa dona-de-casa.
>
> (2000:41)

Esta nova mulher é ainda caracterizada por Smith-Rosenberg como sendo solteira e economicamente autónoma, uma mulher que evitava o casamento e que lutava pelo destaque profissional e por importantes reformas sociais e económicas. A reivindicação essencial destas mulheres era o direito à educação, o que lhes permitiria colocarem-se na esfera pública e poderia levar a uma actividade profissional, em detrimento do casamento. Ora, alterações desta ordem consistiam numa violação das mais sagradas normas vitorianas (Oliveira, 2000:41-42).

A alteração dos papéis atribuídos socialmente aos membros de cada sexo, uma alteração capaz de provocar profundas mudanças no equilíbrio da estrutura social, provoca contestação e hostilidade por parte daqueles que insistiam na manutenção dos valores tradicionais. No entanto, a "New Woman" não corta radicalmente com a tradição porque a ligação que a mulher estabelece com o lar e com as tarefas domésticas mantém-se neste novo paradigma (Oliveira, 2000:42-43). O que muda é a forma como essas tarefas são perspectivadas, bem como a posição social da mulher e o contributo que esta pode dar para o desenvolvimento da sociedade.

Assim, em finais do século XIX, algo começa a mudar na forma como a mulher se vê a si própria e como exige que a sociedade a reconheça. A literatura da época reflecte e acompanha essa mudança. No entanto, trata-se de uma mudança lenta, pois preserva ainda traços de perspectivas anteriores e encontra forte resistência social. Por outro lado, a morte de Dickinson a 15 de Maio de 1886 coloca-a num momento histórico em que as novas ideias reformistas e feministas começavam ainda a despontar, pelo que a eventual influência destas ideias na escrita e na vida da poeta não poderá deixar de ter sido reduzida. De qualquer modo, é interessante que Dickinson, na forma inovadora como trabalha a ideologia da domesticidade

e perspectiva a criação poética, pareça antecipar importantes discussões de finais do século XIX e em alguns aspectos chegue mesmo a conclusões que só muito mais tarde serão atingidas.

Resta terminar este capítulo, relembrando que o conceito de "esferas separadas", associado a uma ideologia da domesticidade, tem sofrido uma evolução crítica. Se uma primeira abordagem encarava as mulheres como vítimas ou prisioneiras desta ideologia veiculada por uma sociedade patriarcal, a partir de meados dos anos 70 do século XX, diversos críticos revêem e refinam as impressões iniciais, referindo que as mulheres também terão contribuído para a divulgação destas práticas discursivas e tê-las-ão inclusivamente utilizado para benefício próprio, nomeadamente para a criação de uma subcultura geradora de uma identidade feminina. A terceira e actual fase do discurso crítico sobre a ideologia da domesticidade tem sido marcada por uma vontade de recusar dualismos e oposições binárias. Surge a necessidade de ir para além de um termo opressivo, "esferas separadas", e de um termo libertador, "cultura feminina", e evoca-se uma perspectiva interactiva capaz de conciliar os dois pontos de vista mencionados. Esta é a posição de Kerber, posição que se defende nesta dissertação. É também segundo esta visão dialéctica que se pretende analisar a forma ambivalente como Emily Dickinson se coloca face a uma ideologia dominante na sua época e face ao padrão comportamental que subjaz a essa mesma ideologia.[21]

Assim, o próximo capítulo ocupar-se-á de aspectos, identificáveis na vida, cartas e poemas de Dickinson, que remetem para uma apropriação mas também para uma adaptação e uma subversão da ideologia da domesticidade, especialmente no que se refere às questões do recato e da privacidade, que em Dickinson se transforma em reclusão. Dickinson parece estar além do seu tempo, ao demonstrar na sua escrita uma percepção constrangedora e simultaneamente libertadora do lar onde viveu. De facto, na escrita de Dickinson e na

[21] Em *Dickinson and the Strategies of Reticence* (Bloomington: Indiana UP, 1989), Joanne Dobson afirma: "Dickinson's writing is firmly rooted in its era and culture in ways that are only now being examined. . . . to show us a Dickinson whose consciousness was permeated with the lively, sentimental, eccentric, even grotesque images of popular nineteenth-century American culture. . . . And Emily Dickinson *was* a nineteenth-century woman writer. To make the assumption that she was affected by that fact in ways that defined her and influenced her expression – even as she rebelled against the constraints of that definition – seems only logical" (1989), p. xi.

"personagem" que a poeta "representou" durante a sua vida, os elementos aglutinadores de uma ideologia da domesticidade são explorados subjectivamente e de uma forma inovadora.

CAPÍTULO II - "Immured the whole Life / Within a magic Prison" ou Clausura e Liberdade

O Fernando Pessoa sente as coisas mas não se mexe, nem mesmo por dentro. [Ele é] um novelo embrulhado para o lado de dentro.

Álvaro de Campos,
"Notas para a Recordação do meu Mestre Caeiro" (1931)

Na sociedade americana do século XIX, o lar era o lugar onde a mulher podia e devia procurar a sua realização pessoal, sendo esse mundo doméstico uma esfera claramente sexuada porque marcadamente feminina. A este propósito, foi referida a forma como as escritoras contemporâneas de Emily Dickinson viveram e acabaram por contornar as restrições sociais impostas aos membros do seu sexo, mas também mencionado que essas mesmas restrições terão funcionado como uma permanente fonte de ansiedade e causa de ambivalência. Daí ser proveitoso relacionar brevemente a vida e a visão destas escritoras com as apresentadas por Dickinson.

Ao comparar a postura social de Dickinson com a apresentada por outras escritoras da época, escritoras como a sua congénere Helen Hunt Jackson, ou Harriet Beecher Stowe e Elizabeth Stuart Phelps, entre outras, é possível detectar alguns pontos de contacto: todas elas levam a sua produção literária muito a sério, sentem alguma ansiedade face à escolha que fizeram e apresentam uma vida frequentemente dividida entre os afazeres domésticos e a vocação literária. Contudo, algo distingue Dickinson destas escritoras.

De facto, as escritoras de reconhecida fama e com um círculo alargado de leitores apresentavam uma vida social agitada, publicando regularmente, fazendo parte de clubes literários, realizando palestras em diversas universidades e tomando uma posição pública relativamente às grandes questões sociais da época, quer elas fossem a escravatura, a exploração do trabalho infantil ou o papel social da mulher.[22] Dickinson, pelo contrário,

---

[22] Para além do já mencionado estudo de Dobson (*Dickinson and the Strategies of Reticence*), Cheryl Walker, em *The Nightingale's Burden: Women Poets and American Culture before 1900* (Bloomington: Indiana UP, 1982), apresenta uma análise pertinente da posição e dos conflitos da mulher escritora no século XIX, bem como da forma como Dickinson se relaciona com o meio literário feminino.

mostra um desinteresse por uma intervenção social activa. Raramente toma uma posição relativamente a questões que afectavam a sociedade americana da época e quando o faz é quase sempre para reconhecer em termos humorísticos e profundamente sarcásticos a sua ignorância ou o seu desinteresse: "[h]as the Mexican war terminated yet & how? Are we beat? Do you know of any nation about to besiege South Hadley?" (C. 16).

Em outros momentos, os acontecimentos do domínio público são utilizados apenas como forma de, através deles, comunicar com amigos e familiares. Tal é evidente num comentário de Dickinson dirigido a Mrs Holland, numa carta de 24 de Setembro de 1881: "[w]hen I look in the Morning Paper to see how the President is, I know you are looking too, and for once in the Day I am sure where you are, which is very friendly" (C. 721).

Dickinson parece mesmo ter conscientemente rejeitado as actividades a que as escritoras reformistas se dedicavam:

> Of Miss P[helps] I know but this, dear. She wrote me in October, requesting me to aid the world by my chirrup more. Perhaps she stated it as my duty, I don't distinctly remember, and always burn such letters, so I cannot obtain it now. I replied declining. She did not write to me again – she might have been offended, or perhaps is extricating humanity from some hopeless ditch. . . .
>
> (C. 380)

Karl Keller, no seu estudo *The Only Kangaroo among the Beauty: Emily Dickinson and America*, distingue a atitude de Dickinson daquela apresentada pelas reformistas da época. Para Keller, enquanto que as reformistas procuravam reformar a mulher, transformando-a na guardiã da moral da sociedade e da religião do lar e incentivando a uma participação social, Dickinson afirmava-se secretamente por uma confiança no sujeito, no trabalho poético e na privacidade, bem como por um gosto pelo excesso, aspectos que lhe trazem poder e liberdade mas que são pouco compatíveis com os valores de espiritualidade e de serviço social promovidos por outras escritoras. Keller reconhece que Dickinson pouco se integra no protótipo de "True Woman", fornecido por diversas escritoras da época, entre elas Lydia Maria Child:

> For Mrs. Child the ideal American women, as she told in her *Good Wives* (1883), were those who went on Christian missions, those who helped their husbands to fame, those who educated themselves within and to the benefit of their homes, and those who publicly championed moral

> causes. Playful boldness, therapeutic excess, and the polymorphous perverse have no place in the good woman as they had for Emily Dickinson.
>
> (1980:230)

Neste sentido, Keller pode concluir, aproveitando um dos comentários mais conhecidos de Dickinson e relacionando-o com o ideal feminino defendido por Thomas Wentworth Higginson, editor amigo de Dickinson e figura ilustre da época, que a escritora surge como um canguru no meio de cinderelas intelectuais (1980:234-35),[23] uma mulher "ex-cêntrica", porque afastada do centro cultural da vida americana, e divorciada da tendência tipicamente americana, adoptada por escritoras novecentistas como Beecher Stowe, de identificar o "eu" com a América:

> The nineteenth-century Puritan that Emily Dickinson was *not* imbued with was the kind of sensibility that came down from Cotton Mather . . . the tradition of identifying the self with America. She had . . . no sense of the involved New England lady of millennial morals that was Harriet Beecher Stowe's example. Emily Dickinson could not find *that* America. . . . The loyalty was not the same in Emily Dickinson, though she nevertheless fully sensed that she saw (as she put it, a little grandly) 'New Englandly'.
>
> (Keller, 1980:98-99)

De facto, Dickinson pouco se identifica com essa realidade mais vasta que é a América porque, mostrando, o que lhe é tão característico, um gosto pelo pequeno, identifica-se com a realidade que a envolve, com um mundo restrito e tradicionalmente feminizado – o doméstico.

Dickinson parece igualmente afastar-se de uma das virtudes da "True Woman" – a devoção, ou seja, a superioridade moral inata ao seu sexo, que permite à mulher tornar-se no agente moral reformador da sociedade americana. Dickinson recusa este papel porque as suas intenções estão longe de abraçarem uma participação social activa e determinante. Ela surge como "um novelo embrulhado para o lado de dentro", recorrendo à citação em epígrafe neste capítulo, isto é, como uma figura que não cultiva a intervenção social, à semelhança de outras escritoras, mas a reclusão extrema como forma de proceder a uma investigação da interioridade do ser. De facto, Dickinson não utiliza a esfera do doméstico, onde tão insistentemente se situa, como centro coordenador de uma missão nacional, se não mesmo

[23] O comentário de Dickinson na carta a Higginson é:"- Myself the only Kangaroo among the Beauty . . ." (C. 268).

universal, mas como base para uma constante auto-análise e auto-descoberta e nessa postura egocêntrica ela foi profundamente radical e inovadora.

A sua reclusão extrema é, assim, mais um aspecto que distingue Dickinson não só das escritoras da época, mas também da maioria das mulheres americanas do século XIX. Se bem que o apertado código da domesticidade coarctasse o papel público das mulheres e as incentivasse ao recato, muitas das escritoras contemporâneas de Dickinson contornaram este problema, escrevendo a partir do seu lar, como Louise May Alcott, e justificando a sua participação pública com os deveres cívicos e sociais da mulher americana.

Mas a reclusão de Dickinson parece mesmo parodiar o discurso da domesticidade, dado que se trata de uma reclusão progressivamente absoluta e por isso cada vez mais radical. Dickinson poucas vezes abandonou a sua cidade natal[24] e com o decorrer dos anos a sua presença fez-se apenas sentir em casa e nas imediações e depois mesmo no seu quarto, onde se manteve em reclusão monástica até à data da sua morte. Esta pose lendária deve ser relacionada com uma educação tradicional, que se iniciou em casa e se completou com os anos passados primeiramente em Amherst Academy e depois em Mount Holyoke, sob a direcção de Mary Lyon. Aí, Dickinson estudou História, Química, Fisiologia e Álgebra. Mas também aprendeu a cultivar os valores do recato, da reticência e da humildade,[25] qualidades esperadas

[24] Após o regresso definitivo de Dickinson a casa, vinda de Mount Holyoke no final do ano lectivo de 1848, as viagens mais prolongadas resumem-se às realizadas em Setembro de 1851, quando as irmãs Dickinson se deslocam a Boston, em Setembro de 1853 e de 1854, quando visitam a família Holland em Springfield, ou ainda em Fevereiro de 1855, numa visita a Washington, e em Outubro de 1860, quando visitam Eliza Coleman em Middletown. Sem a irmã Lavinia existe apenas referência a deslocações de Emily Dickinson a Boston, em Abril de 1864 (durante sete meses) e de 1865, ambas as deslocações provavelmente motivadas por um tratamento ocular. Sewall (1997), pp. xvii-xxix.

[25] Que Dickinson compreendeu e assimilou bem o código da humildade fica evidente no pseudónimo mais utilizado nas suas cartas: "Daisy" (evidente sobretudo nas "Master letters"). A associação da autora a uma flor deve ser encarada como uma tendência da época, pois as mulheres eram frequentemente comparadas a flores pela sua fragilidade, inocência e submissão face à vontade e força masculinas. A flor escolhida por Dickinson, a margarida, é reveladora da simplicidade que a poeta queria certamente demonstrar aos seus correspondentes. Elizabeth A. Petrino dedica um capítulo da sua obra *Emily Dickinson and Her Comtemporanies: Women's Verse in America, 1820-1885* (Hanover: UP of New England, 1998) à relação de uma escrita feminina com uma retórica floral na sociedade vitoriana do século XIX. Petrino sugere que esta relação está dependente de uma ética de privacidade e de comunicação silenciosa de sentimentos, o que fornece significados simbólicos e emblemáticos às flores, bem como uma função social, moral e didáctica. Para Petrino, Dickinson enriquece e explora essa retórica, nomeadamente através do estabelecimento de uma relação entre a natureza, o feminino e o textual. Dickinson aproveita ainda essa "linguagem das flores" para a sua retórica da pobreza, revendo a posição social da mulher (1998), pp. 129-60.

numa mulher branca, protestante e pertencente à classe média alta.[26] A estadia passada em Mount Holyoke terá, assim, contribuído para a formação do carácter de Dickinson.[27]

No entanto, a poeta parece ter levado demasiado a sério as recomendações ouvidas em Mount Holyoke e abundantemente reiteradas em revistas e livros da época, apelando às mulheres para permanecerem e exercerem a sua acção benéfica sobre os outros a partir dos seus lares.[28] Na sua ligação extrema ao lar, Dickinson transformou uma ideologia do recato numa subversiva reclusão. Ela própria reconhece o carácter incomum da sua postura numa carta enviada às primas Norcross, Louise e Frances: "the postmaster knows Vinnie, also by faith who Emily is, because his little girl was hurt, and Emily sent her juleps . . ." (C. 727).

Por outro lado, uma reclusão radical como a que Dickinson realizou afasta-a e liberta-a de um dos locais onde a mulher podia exercer a sua influência – a igreja – e lança-a definitivamente para um mundo marcado por vivências exclusivamente domésticas.[29]

---

[26] Kerber realça que a ideologia das esferas separadas, relacionada com a culto da "True Woman", surge como um discurso transracial. No entanto, ao referir a dificuldade apresentada pelas famílias afro-americanas em conciliar esta ideologia com tradições africanas matriarcais, Kerber reforça a noção de que se trata, pelo menos na sua origem, de uma ideologia pertencente a uma comunidade WASP (1988), pp. 25-26.

[27] Sewall identifica na educação escolar de Dickinson a velha preocupação puritana com a auto-análise: "here in Emily's most impressionable time – her first away from home – was the New England, Puritan concern for character in most powerful and public operation" (1997), pp. 366–67.

[28] É pertinente referir neste momento a relação que Sewall estabelece entre a postura adoptada por Dickinson e os princípios subjacentes a uma obra largamente difundida na época, *Of the Imitation of Christ* (1857) de Thomas à Kempis, um livro oferecido por Susan Dickinson a Emily em 1876, mas que provavelmente era já na altura bem conhecido de ambas. Como Sewall refere, "this manual for the dedicated life must have had an attraction quite apart from its doctrinal basis. . . . The *Imitation* prescribed a daily regimen and a locale. 'Things private are practised more safely at home.' 'The more thou visitest thy chamber, the more thou wilt like it; the less thou comest thereunto, the more thou wilt loathe it.'" (1997), p. 689. Dickinson terá adoptado o padrão de vida difundido na obra mencionada, levando-o até ao extremo, o que comprova a forma como a poeta assimilou tendências sócio-culturais dominantes na época.

[29] Vários críticos têm apontado as mais diversas razões justificativas da reclusão de Dickinson, sem que ainda hoje seja possível chegar a uma conclusão que concilie a opinião de todos. Se em *The House without the Door: A Study of Emily Dickinson and the Illness of Agoraphobia* (Rutherford: Farleigh Dickinson UP, 1989) Marianne Garbowsky, tomando como evidência algumas cartas de Dickinson, defende que o confinamento da escritora à sua casa se deve a uma patologia que se foi agravando com o decorrer dos anos, ou seja, a um caso de agorafobia que impedia a poeta de sentir-se bem em locais públicos e que lhe traz sucessivos ataques de pânico, outros críticos vêem na sua reclusão a consequência de uma educação marcada pelo despotismo do pai e a ausência da mãe, ou ainda como o resultado de uma trágica história de amor. Já Dobson acredita que o isolamento de Dickinson não é uma reacção inevitável à sua situação de escritora americana do século XIX, pois outras mulheres escritoras, provenientes do mesmo meio e com a mesma educação, afirmaram-se de forma radicalmente diferente, mas uma resposta única e pessoal às pressões e necessidades sentidas por Dickinson (1989), p. 46. A perspectiva mais recente é a de que esta reclusão terá sido o resultado de uma combinação de circunstâncias particulares – a doença prolongada da mãe – de condicionalismo culturais – a ideologia da domesticidade - e da vontade da própria poeta. É neste sentido que convergem as reflexões de Jane Donahue Eberwein em *Dickinson: Strategies of Limitation* (Amherst: U of Massachusetts P, 1985).

Uma circunstância que poderá ter contribuído para o radicalismo da reclusão doméstica de Dickinson é o facto de esta nunca ter casado, não cumprindo uma importante função da mulher americana – a maternidade. Embora Sewall identifique homens marcantes na vida de Dickinson, alguns dos quais terão tido uma qualquer forma de relacionamento amoroso com a poeta (o reverendo Charles Wadsworth, o editor Samuel Bowles e o juiz Otis Phillips Lord estão entre os amigos de Dickinson habitualmente associados com o destinatário das misteriosas "Master letters", cartas com um carácter sexualmente explícito e um destinatário textualmente incerto), a verdade é que esse suposto amor nunca resultou numa ligação socialmente reconhecida pelos laços do matrimónio. Este aspecto afasta Dickinson de outras escritoras da época, a maioria delas casadas, e da generalidade das mulheres. De facto, o destino normal de qualquer rapariga era o casamento, o que torna a posição de Dickinson radical e subversiva face aos valores dominantes da sociedade da época e traz um carácter diferente à sua vida doméstica na idade adulta.[30]

Na sua posição de mulher solteira, Dickinson levou até ao extremo o ideal da pureza feminina, não o contemporizando com as necessidades matrimoniais. Aliás, desde a adolescência que Dickinson demonstra ter compreendido as restrições e o trabalho que se abatia sobre a mulher casada:

> How dull our lives must seem to the bride, and the plighted maiden, whose days are fed with gold, and who gathers pearls every evening; but to the *wife*, Susie, sometimes the *wife forgotten*, our lives perhaps seem dearer than all others in the world; you have seen flowers at morning *satisfied* with the dew, and those same sweet flowers at noon with their heads bowed in anguish before the mighty sun. . . . they will cry for sunlight, and pine for the burning noon, tho' it scorches them, scathes them. . . . Oh Susie, it is dangerous, and it is all too dear, these simple trusting spirits, and the spirits mightier, which we cannot resist! It does so rend me, Susie, the thought of it when it comes, that I tremble lest at sometime, I, too, am yielded up.
> (C. 93)

[30] O artigo de Frances Bzowsky "'Half Child – Half Heroine': Emily Dickinson's Use of Traditional Female Archetypes" *Emerson Society Quarterly* 29 (1983), pp. 154–69, relaciona a poesia e a vida de Dickinson, nomeadamente o seu celibato, com uma literatura feminina e subversiva de meados do século XIX, uma literatura que se manifesta mais no romance do que na poesia. Para Bzowsky, esta literatura subversiva dá poder às mulheres através da criação de personagens como a donzela moribunda ou a noiva de Cristo, personagens que não consumam o mais importante momento social das suas vidas – o casamento – e que por isso conseguem fugir a uma submissão evidente nas mulheres casadas. Dickinson parece ter lido as linhas e as entrelinhas destes romances que tão bem conhecia e terá mesmo ido mais longe, pois adoptou na sua vida a postura dessas personagens ficcionais.

Neste excerto de inegáveis tensão dramática e valor literário é evidente um fascínio irresistível pelo casamento – Dickinson receia nem lhe conseguir resistir. Mas este é o fascínio de um precipício, pois a escritora sabe que o estatuto de mulher casada traz com ele a dor – o texto realça os efeitos de uma entidade masculina e despótica, o sol, sobre uma feminina e sofrida, a flor – e a anulação da individualidade, anulação inerente a uma posição de mulher esquecida ou abandonada.[31]

Ligado com o culto da pureza extrema está ainda o seu hábito de vestir-se sempre de branco. Sendo o branco sinónimo de pureza e de virgindade, a insistência de Dickinson no uso (literal e simbólico) desta cor aponta para a reclamação perpétua dessas mesmas qualidades. O hábito de Dickinson estará ainda relacionado com a expressão bíblica "and they shall walk with me in white: for they are worthy" (Revelation 3: 4), expressão que associa a pureza das vestes brancas com um sinal de eleição e superioridade.[32]

Outra faceta da reclusão de Dickinson que surge como uma distorção das características inerentes à "True Woman" é o seu silêncio. Dobson, a propósito das qualidades femininas que surgem reiteradas na maioria dos textos de diversas escritoras do século XIX, refere a existência de um "Gospel of Silence". A expressão é usada originalmente por Higginson, que aqui assume o papel de defensor dos direitos das mulheres. Segundo Dobson, Higginson terá usado a expressão para indicar a presença em diversos textos de uma ideologia que suprime a individualidade feminina (1986:42). Ou seja, as personagens femininas dos textos escritos na época não têm qualquer dimensão individual, sendo meramente personagens tipificadas que obedecem às expectativas e aos constrangimentos sociais.

[31] Poderá ter sido uma compreensão das implicações do matrimónio e do quanto perderia da sua liberdade com esse novo estatuto social que levou Dickinson a recusar uma provável proposta de casamento numa fase tardia da sua vida. De facto, Dickinson terá recusado casar com Otis Philip Lord, recusa que surge indiciada nas cartas que enviou ao juiz: "[d]ont you know you are happiest while I withold and not confer-" (C. 562).

[32] Diferentes interpretações têm sido dadas para o uso do vestido branco, todas elas pertinentes e possíveis. Quanto à data de início deste hábito, ela é, segundo Sewall, difícil de precisar, embora o crítico admita como mais provável que Dickinson só tenha definitivamente adoptado o vestido branco após a morte do seu pai (1997), p. 448. Sandra M. Gilbert, em "The Wayward Nun beneath the Hill: Emily Dickinson and the Mysteries of Womanhood" Juhasz (1983), pp. 22–43, vê o vestido branco de Dickinson como um símbolo doméstico e como fazendo parte de um processo de automitologização. Para Gilbert o vestido branco é ainda instrumento de arte, uma arte tipicamente feminina: "[w]hat she called her 'white election' (528), therefore, suggests not only that she transformed her life into art more readily than most other writers but also that, more than most, she used her 'small' life itself as an instrument of her great art: even the most ordinary materials of her life, that is, became a set of encoded gestures meant both to supply imagery for, *and* to supplement, the encoded statements of her verse" (1983), p. 32. O próximo capítulo da dissertação retomará e explorará a questão do vestido branco, relacionando-o com poemas de Dickinson.

Dickinson segue à risca a figura reticente e silenciosa que a sociedade projecta para ela, mas essa característica torna-se ambígua quando o silêncio é conquistado pela reclusão, ou seja, pela ausência física. O silêncio é também o silêncio da sua poesia, pois enquanto outras escritoras escrevem para o público em geral as suas obras de carácter reformista e, portanto, profundamente enraizadas no tecido social que as recebe, Dickinson escreve os seus poemas no silêncio do quarto e da noite, partilhando-os com poucos e recusando uma intervenção social capaz de justificar e sociabilizar o seu trabalho de escrita. Esta insistência na privacidade da sua poesia, bem como na sua solidão, surge inclusivamente documentada numa carta enviada a Dickinson por uma Helen Hunt Jackson perplexa, e talvez mesmo fustigada, perante a atitude da sua congénere:

> Would it be of any use to ask you once more for one or two of your poems, to come out in the volume of 'no name' poetry which is to be published before long by Robert Bros.? If you will give me permission I will copy them – sending them in my own handwriting – and promise never to tell any one, not even the publishers, whose the poems are. Could you not bear this much of publicity?. . . . I wish you would give my love to Doctor Cate – I was about to say 'when you see him', but you never see anybody! Perhaps however you have improved.
> (C. 573a)

Era difícil para a activa e socialmente interventiva Helen Hunt Jackson compreender a atitude de Dickinson, tanto mais que Jackson era também escritora e reconhecia o valor literário de Dickinson. Assim, se para a maioria das escritoras suas contemporâneas a escrita surge relacionada com uma vida pública e ambas com uma mensagem moral e social, em Dickinson a sua poesia prende-se com uma reclusão absoluta e ambas indiciam um egocentrismo que corresponde a uma viragem para o interior e a um desejo de auto-conhecimento. O conservadorismo inerente à postura reclusa de Dickinson torna-se então numa fonte de inovação radical.

O carácter radical da reclusão de Dickinson surge ainda comprovado pela estranheza e pelas especulações que o seu comportamento gera em Amherst. É a sua insistência em não ser vista e os seus estratagemas para ouvir e não ser ouvida, entre outros aspectos,[33] que levam à

[33] Entre os outros aspectos bizarros de Dickinson que despertavam a curiosidade dos habitantes de Amherst contam-se o vestir-se sempre de branco e o distribuir doces às crianças por um cesto que descia da janela do seu quarto.

imagem de "Myth", difundida socialmente.[34] Sandra M. Gilbert afirma mesmo que com este comportamento Dickinson soube mitologizar-se perante os que a observavam, tornando-se cada vez mais numa heroína ficcional e, nesse sentido, numa entidade textual:

> [A]ll these observers were responding to a process of self-mythologizing that led Dickinson herself to use all the materials of daily reality, and most especially the details of domesticity, as if they were not fact but metaphors, in order to recreate herself-and-her-life as a single, emblematic text. . . .
>
> (1983:22)

Ora a recriação que Gilbert afirma é feita a partir das convenções instituídas na época relativamente à conduta feminina e, mais especificamente, é feita a partir de uma mundividência doméstica.

Um documento que permite compreender a forma como Dickinson soube mitologizar-se perante os outros, construindo uma "personagem" a partir de elementos da sua vida, é uma das cartas mandadas por Dickinson a Higginson. Nela Dickinson tira partido da sua reclusão para construir perante o reputado jornalista e editor a imagem de uma mulher-freira, oracular nas suas afirmações e envolta em mistério e solidão:

> You noticed my dwelling alone – To an Emigrant, Country is idle except it be his own. You speak kindly of seeing me. Could it please your convenience to come so far as Amherst I should be very glad, but I do not cross my Father's ground to any House or town.
>
> (C. 330)

É preciso ter cuidado com o modo como Dickinson se auto-caracteriza, especialmente nas cartas enviadas a Higginson, porque nelas há muito de construção poética. É neste sentido que apontam as observações de Sewall, a propósito da reclusão de Dickinson:

> For all her rhetoric of loneliness and isolation, it is misleading to imagine her as a walled-in Chillon prisoner during these years. No one – poet or lover or poet in love – is ever completely engrossed, or trapped, in a single aim or passion or person. Emily's letters to Thomas Wentworth Higginson, which began with her now historic note of April 15, 1862, contributed much, in their degree of pose and coyness, to the figure of the legend.
>
> (1997:533)

[34] O termo "Myth" surge referido na carta empolgada que Mabel Loomis Todd escreve aos pais, pouco depois da sua chegada a Amherst. Nessa carta, Todd refere entusiasticamente a grande atracção da cidade, Emily Dickinson, a quem os habitantes designavam por "the Myth": "I must tell you about the *character* of Amherst. It is a lady whom the people call the *Myth*. She is a sister of Mr. Dickinson, & seems to be the climax of all family oddity. . . . Isn't that like a book? So interesting" (Sewall, 1997), p. 216.

Por outro lado, se a reclusão por vezes deixa Dickinson impaciente e deprimida,[35] também lhe traz diversas vantagens: dá-lhe tempo e espaço para a escrita, permite-lhe uma originalidade que seria provavelmente impedida pelos ditames de um meio editorial selecto e anula parte da ansiedade causada por ser uma mulher escritora, uma vez que a poeta não surge dividida entre uma ideologia do recato e uma vivência pública. Essa ideologia do recato é uma prática discursiva da época que ecoa na vida e em poemas de Dickinson, poemas que tocam de forma positiva o tema da reclusão. A este propósito serão analisados os poemas "My best Acquaitances are those" (P. 932), "Best Things dwell out of Sight" (P. 998), "Shame is the shawl of Pink" (P. 1412) e "The Way I read a Letter's – this-" (P. 636).

Em "My best Acquaintances are those" (P. 932) o leitor depara com um sujeito poético que se afirma pelo silêncio, "I spoke no Word" [v. 2]; "I failed to make reply" [v. 6], embora esclareça que não o faz por desinteresse mas por uma questão de cortesia, "My constant - reverential Face / Sufficient Courtesy" [vv. 7-8]. Esta postura do sujeito vem ao encontro da imagem da "True Woman", que se caracteriza pela passividade e pelo silêncio, um sinal de aceitação da sua posição social. No entanto, o sujeito afasta-se dessa mesma figura canónica pelo exagero da sua postura, pois, ao indicar que o seu relacionamento é feito com estrelas [vv. 3-4], seres inanimados,[36] mostra uma existência construída na solidão humana, numa procurada reclusão. Deste modo, é possível identificar nos dois primeiros versos do poema um leve tom de ironia, pois se o sujeito afirma "My best Acquaintances are those / With Whom I spoke no Word-", tal poderá ter implícito a escassez de relacionamento com os outros.

Um sentido semelhante pode ser dado ao poema "Best Things dwell out of Sight" (P. 998). Logo no verso que abre o poema é evidente uma valorização daquilo que jaz escondido, daquilo que permanece em reclusão. O verso seguinte reitera este sentido: "The Pearl – the

[35] Que os afazeres domésticos e a reclusão que estes implicam são capazes de exasperar Dickinson é evidente em algumas cartas da autora, de que o seguinte excerto serve de exemplo: "[w]hile I washed the dishes at noon in that little 'sink-room' of our's, I heard a well-known rap, and a friend I love *so* dearly came and asked me to ride in the woods, the sweet-still woods, and I wanted to exceedingly. . . . Oh I struggled with great temptation, and it cost me much of denial, but I think in the end I conquered, not a glorious victory Abiah, where you hear the rolling drum, but a kind of helpless victory . . ." (C. 36).

[36] As estrelas na poesia de Dickinson podem surgir relacionadas com a metáfora do asterisco (como acontece no P. 1647, "Of Glory not a Beam is left") e nesse caso as estrelas são imagens representativas de pessoas falecidas. Essa interpretação é também possível no P. 932 ("My best Acquaintances are those"), sem eliminar a leitura já apresentada: se o relacionamento do sujeito é essencialmente com os mortos, a reclusão e a solidão permanecem.

Just – Our Thought" são elementos pouco visíveis, mas valorizados pelo sujeito e pela sociedade em geral. Novamente se destaca um repúdio pela exposição pública, "Most shun the Public Air" [v. 3], e esse repúdio surge ligado a uma atitude marcada pelo silêncio: se o pensamento, referido no v. 2, recusa ser observado enquanto trabalha, o seu apagamento tem de ser feito à custa do silêncio. A última estrofe justifica a valorização da reclusão e do silêncio, que foi sendo realçada ao longo do poema: à semelhança de um fruto cuja semente é protegida por uma carapaça de picos – "Exhibit here, as doth a Burr" [v. 7] - o ser que, através da reclusão, se protege das agressões externas não contamina a sua essência, o seu íntimo – "Germ's Germ be Where?" [v. 8].

Em "Shame is the shawl of Pink" (P. 1412) Dickinson metaforiza uma virtude feminina - o pudor. Trata-se de uma virtude relacionada com o recato e muito apreciada pela sociedade da época. O pudor surge valorizado - "Shame is the tint divine" [v. 8] - porque, tal como um xaile [v. 1] ou um véu [v. 4], é aquilo que protege a alma de olhares curiosos e nocivos – "infesting Eyes" [v. 3]. Esta ideia surge metaforizada nos dois primeiros versos do poema: "Shame is the shawl of Pink / In which we wrap the Soul". Aí a poeta alude ao corpo (a maiusculização da palavra "Pink" sugere que a cor representa metonimicamente a carne humana) como sendo aquilo que protege o "eu" interior, mantendo, à semelhança do pudor, a identidade individual intacta.

É de realçar que, nos dois poemas apresentados, o recato e o silêncio são perspectivados como elementos que trazem liberdade ao sujeito, na medida em que preservam intacto o pensamento ou a alma, que desta forma não sofre pressões exteriores.

Finalmente, destaca-se o P. 636, "The Way I read a Letter's – this-", um poema que associa a reclusão à leitura. Este poema, de características narrativas, descreve uma solidão progressivamente absoluta e conseguida através de um processo de reclusão: "I lock the Door" [v. 2]; "push it with my fingers" [v. 3]; "go the furthest off" [v. 5]. Desta reclusão nasce a valorização do acto de leitura, neste caso de uma carta,[37] para a qual o sujeito necessita de uma solidão completa, a ponto de escrutinar paredes e chão em busca de algum visitante indesejado: "glancing narrow, at the Wall- / And narrow at the floor / For firm Conviction of a

[37] O prazer e a importância que Dickinson dá às cartas, quer às que escreve, quer às que recebe, surgem documentados em cartas e poemas da autora. O seu comentário mais famoso relativamente a este assunto constitui por si só um pequeno poema: "A Letter is a joy of Earth- / It is denied the Gods-" (P. 1639).

Mouse / Not exorcised before-" [vv. 9-12]. O poema em questão pode ser relacionado com uma carta de Dickinson a Susan Gilbert, pois aí Dickinson volta a valorizar a reclusão como uma forma de se poder dedicar já não à leitura mas à escrita:

> They are cleaning house today, Susie, and I've made a flying retreat to my own little chamber, where with affection, and you, I will spend this my precious hour, most precious of all the hours which dot my flying days, and the one so dear, that for it I barter everything, and as soon as it is gone, I am sighing for it again.
>
> (C. 93)

Assim, o P. 636 e a carta mencionada apresentam um sujeito que deseja uma solidão absoluta, que procura essa solidão presumivelmente no interior da sua própria casa e que associa a reclusão almejada com o prazer da leitura e da escrita.

A forma positiva como Dickinson perspectiva a solidão também é evidente noutras cartas enviadas ao longo dos anos a diversos correspondentes. Em 1852 Dickinson envia a Susan Gilbert uma carta onde fala entusiasticamente da sua solidão, partilhada apenas com os ventos e, na sua imaginação, com a futura cunhada:

> They will go but me, to the usual meetinghouse, to hear the usual sermon; the inclemency of the storm so kindly detaining me; and as I sit here Susie, alone with the winds and you, I have the old *king feeling* even more than before, for I know not even the *cracker man* will invade *this* solitude, this sweet Sabbath of our's.
>
> (C. 77)

Numa já mencionada carta a Higginson (C. 330),[38] Dickinson, sem dúvida, exibe uma superioridade majestática, paralelamente a uma sapiência ancestral, derivadas da sua total reclusão; poder individual e reclusão parecem estar relacionados na mente da escritora, que insiste em negar a sua presença aos outros, que pergunta retoricamente "[d]ont you know that 'No' is the wildest word we consign to Language?" (C. 562) e que afirma "'[n]othing' is the force / that renovates the World-" (P. 1563).

Mas se os textos já analisados apresentam um olhar positivo perante a reclusão e o recato, outros poemas e cartas apontam para uma perspectiva bem diferente. As cartas que Dickinson endereça a Susan Gilbert também podem exibir o desespero de quem se vê imersa numa solidão a que é impossível escapar, assumindo essa solidão a irreversibilidade do

[38] Cf. p. 41.

próprio destino. Subtraindo às cartas tudo o que nelas há de máscara e de pose, existe uma angústia e um desalento genuínos:

> Do you ever look homeward, Susie, and count the lonely hours Vinnie and I are spending, because that you are gone?
> Yes, Susie, very lonely. . . .
> *Then* you may come, dear Susie, and from our silent home, Vinnie and I shall meet you.
> (C. 107)

> You need not fear to leave me lest I should be alone, for I often part with things I fancy I have loved, - sometimes to the grave, and sometimes to an oblivion bitterer than death – thus my heart bleeds so frequently that I shant mind the hemorrhage, and I only add an agony to several previous ones, and at the end of day remark – a bubble burst!
> (C. 173)

> Susie – it is little thing to say how lone it is – anyone can do it, but to wear the loneness next your heart for weeks, when you sleep, and when you wake, ever missing something, *this*, all cannot say, and it baffles me. I would paint a portrait which would bring the tears, had I canvass for it, and the scene should be – *solitude*, and the figures – solitude – and the lights and shades, each a solitude.
> (C. 176)

Relativamente aos poemas, são vários aqueles em que Dickinson remete para um estado de reclusão forçada, explorando toda a semântica negativa dos termos apresentados. É à luz desta perspectiva que serão analisados os poemas "A Pit – but Heaven over it-" (P. 1712), "Heart, not so heavy as mine" (P. 83) e "Could I but ride indefinite" (P. 661)

No P. 1712 o sujeito habita num poço escuro, fechado e isolado: "A Pit – but Heaven over it- / And Heaven beside, and Heaven abroad, / And yet a Pit- / With Heaven over it" [vv. 1-4]. O poema realça o desalento, o desespero que foi tomando conta do sujeito - "Ah! Pit! With Heaven over it!" [v. 9] - pois este sente-se incapaz de sair do lugar onde se encontra, qualquer esforço podendo resultar numa situação ainda pior: "To stir would be to slip- / To look would be to drop- / To dream – to sap the Prop" [vv. 5-7]. A frustração do sujeito é justificada ainda pelo facto de este poço se encontrar insidiosamente cercado de "Céu" por todos os lados: "but Heaven over it- / and Heaven beside, and Heaven abroad," [vv. 1-2]. O elemento celestial pode simbolizar o divino, com o qual o sujeito não se encontra, pode simbolizar uma morte desejada porque apaziguadora, mas, em qualquer dos casos, o "Céu" opõe-se ao poço em que o sujeito habita e, assim sendo, o "Céu" deve ser entendido como uma metáfora de tudo o que o sujeito deseja mas que não consegue obter. Relacionar este poema

com uma situação de reclusão não implica que o poema esteja a apontar especificamente para essa situação na vida da escritora, mas a sua construção é feita segundo duas imagens opostas, uma de reclusão – o poço - a outra de liberdade – o "Céu" –, sendo possível identificar no sujeito poético uma frustração e uma ansiedade resultantes da situação de clausura.

O sentimento de frustração e de ansiedade perante uma clausura não procurada é igualmente evidente no P. 83, "Heart, not so heavy as mine". Aí o leitor depara com um sujeito poético que é reconfortado por um transeunte tardio e a sua despreocupada melodia. A angústia do sujeito é evidente nas palavras que usa para se caracterizar a si mesmo, "my irritated Ear" [v. 7], mas também nos termos que usa para descrever o transeunte, "Heart, not so heavy as mine" [v. 1]. A imagem da noite sugerida pelo sujeito, "night will come again- / Perhaps, weary and sore-" [vv. 17-18], pode ser igualmente relacionada com o seu estado de espírito, especialmente a partir da identificação de uma hipálage nos versos citados. Estes apontam ainda para a constância do sentimento de infelicidade, acentuada pelo advérbio "again". Por outro lado, o desejo expresso pelo sujeito de ser novamente visitado pelo transeunte e sua melodia sugere uma situação de isolamento e de reclusão: "Ah Bugle! By my window / I pray you pass once more" [vv. 19-20].

Em "Could I but ride indefinite" (P. 661) o sujeito exprime a vontade de ser uma simples abelha,[39] que livremente voa para todo o lado ao sabor da brisa: "Could I but ride indefinite / As doth the Meadow Bee" [vv. 1-2]; "And dwell a little everywhere" [v. 7], "just to be a Bee" / Upon a Raft of Air" [vv. 13-14]. O uso do condicional, "Could I...", e os dois últimos versos do poema, "So Captives deem / who tight in Dungeons are", sugerem que este sonho de liberdade não está concretizado, na medida em que o sujeito surge mais uma vez enclausurado nas profundezas de algo em tudo semelhante a um poço: uma masmorra. Como no P. 1712 ("A Pit – but Heaven over it-"), a exiguidade do espaço interior em que o sujeito habita contrasta com a liberdade exterior que aquele reitera desejar, "What Liberty!" [v. 17], e que só pode ser conseguida através de uma fuga à sua situação actual: "And dwell a little everywhere / Or better, run away" [vv. 7-8]. No entanto, este poema também indica que se o

[39] A abelha é um dos pequenos animais preferidos de Dickinson. Na sua poesia, a abelha é frequentemente conotada com a ideia de liberdade e de simplicidade. No P. 661 ("Could I but ride indefinite"), a simplicidade do pequeno insecto pode ser associada ao uso anafórico do polissíndeto nas duas primeiras estrofes do poema, pois este processo de construção sintáctica remete para a ingenuidade e a naturalidade da dicção infantil, o que reforça a naturalidade e a liberdade desejadas pelo sujeito.

sujeito procura fugir à sua clausura, essa fuga não implica uma renúncia da solidão, pois com a liberdade o sujeito conquista igualmente o direito de visitar quem quiser, e não de ser visitado [vv. 3-4], de casar com quem lhe aprouver [v. 6] e de voar por terras desconhecidas [v. 15]. Assim, para este sujeito a fuga da masmorra é a conquista de uma infinita liberdade e ainda de um direito a uma vontade própria e a uma solidão desejada intimamente.

Ao confrontar o primeiro com o segundo grupo de poemas analisados sobressai uma ambivalência face a aspectos como a reclusão e o recato. Se surgem poemas em que a clausura é procurada pelo sujeito (P. 932, P. 998, P. 1412 e P. 636), noutros (P. 1712, P. 83 e P. 661) a escuridão de poços e de masmorras deixa antever uma situação de sofrimento que será dificilmente entendida como desejada. Deste contraste nasce a ambivalência da escritora em relação a uma situação que no seu *corpus* poético constitui uma temática recorrente. A ambivalência é dominante no trabalho de Emily Dickinson, dado que o diálogo entre poemas realça posturas e concepções diversas, expondo significados contraditórios, sem que seja possível optar por apenas um de entre eles.[40] Aliás, já em 1851, numa carta dirigida ao irmão Austin, Dickinson revela a ambivalência que caracteriza a relação da poeta com a reclusão em que habita. De facto, se num primeiro momento Dickinson emotivamente comunica ao irmão a sua solidão – "Oh I am so lonely!" – um pouco mais à frente não se inibe de caracterizar o lar onde permanecerá durante toda a sua vida como "a bit of Eden which not the sin of *any* can utterly destroy – smaller it is indeed, and it may be less fair, but fairer it is and *brighter* than all the world beside" (C. 59).

Daí ser possível relacionar uma posição ambivalente da poeta face ao seu isolamento com um conjunto de poemas em que se perspectiva uma vida feita de duplicidade: "No Rack can torture me-" (P. 384), "I tie my Hat – I crease my Shawl-" (P. 443), "Its Hour with itself" (P. 1225), "On my volcano grows the Grass" (P. 1677) e "Volcanoes be in Sicily" (P. 1705) fornecerão análises pertinentes e exemplificativas.[41]

---

[40] A recusa em definir e fazer escolhas, que caracteriza a poesia de Dickinson, quer ao nível da forma, com o uso de variantes, quer ao nível do conteúdo, com a já referida ambivalência, é o tema central da reflexão de Sharon Cameron em *Choosing Not Choosing: Dickinson's Fascicles* (Chicago: U of Chicago P, 1992).

[41] Suzanne Juhasz, num artigo intitulado "Writing Doubly: Emily Dickinson and Female Experience" *Legacy* 3.1 (1986), pp. 5–15, identifica uma duplicidade presente em muitos poemas de Dickinson e relaciona essa duplicidade com a situação da mulher na cultura patriarcal dominante. Segundo a autora, esta duplicidade leva a produtos artísticos contraditórios e afecta a forma e o conteúdo dos mesmos: "[d]oubled consciousness. Doubled understandings. This produces artworks that 'incorporate contradictions,' that reveal a 'both/and vision born of

Este grupo de poemas apresenta um sujeito que parece aceitar a vida que lhe é imposta, que cumpre com o que é socialmente estabelecido e esperado, mas que no seu interior subverte essa situação e vive uma outra vida, completamente desconhecida dos demais. O sujeito não se revolta perante uma situação que pode significar encarceramento, mas aceita-a pacificamente e vive-a exteriormente. Esta duplicidade do "eu" é possível porque, como é referido em "I am afraid to own a Body-" (P. 1090), o ser é constituído por um "Double Estate" [v. 5], o corpo e a alma, e se o corpo se ocupa das tarefas exteriores e impostas, a alma pode transpor barreiras e conquistar a liberdade.

Em "No Rack can torture me-" (P. 384) Dickinson volta a recorrer à imagem de um "eu" duplo, "Two Bodies – therefore be-" [v. 7], composto por alma, "My Soul" [v. 2], e corpo, "this mortal Bone" [v. 3]. A imagem da duplicidade é usada para reivindicar a liberdade do sujeito, conquistada com a força inabalável da alma perante a tortura e a anulação do corpo: "No Rack can torture me- / . . . . Behind this mortal Bone / there knits a bolder One-" [vv. 1, 3-4]; "Two Bodies – therefore be- / Bind One – The Other fly-" [vv. 7-8]. Dickinson termina o poema reafirmando a conquista da liberdade atingida pelo inalienável espírito: "Captivity is Consciousness- / So's Liberty" [vv. 15-16].

No poema P. 443, "I tie my Hat – I crease my Shawl-", a vida dupla surge vital já não apenas para o sujeito mas igualmente para os outros. A simulação que o sujeito efectua é uma forma de esconder um poder divino, porque mortífero, cujas consequências para os outros poderiam ser devastadoras: "To cover what we are / . . . . For their – sake – not for Ours / . . . . since we got a Bomb- / and held it in our Bosom-" [vv. 20, 24, 27-28]. Assim, esta insignificante dona-de-casa-feiticeira vai realizando calmamente as suas tarefas quotidianas – "I tie my hat – I crease my Shawl" [v. 1], "I put new Blossoms in the Glass- / And throw the old - away" [vv. 5-6] – as suas obrigações domésticas – "Life's little duties" [v. 2], "life's labor" [v. 30] - enquanto o seu interior lateja – "And yet – Existence – some way back- / Stopped – struck – my ticking - through-" [vv. 11-12]. A simulação do quotidiano é uma

shifts, contraries, negations contradictions' (276). DuPlessis indicates that women's doubled experience takes literary shape not only as theme or subject, but even more profoundly as a condition of the words themselves . . ." (1986), pp. 6-7. Barbara Antonia Clark Mossberg é uma outra estudiosa da poesia dickinsoniana que, na sua obra *Emily Dickinson: When a Writer Is a Daughter* (Bloomington: Indiana UP, 1982), identifica, a partir de diversos poemas, um sentido de fragmentação e de divisão interior na poeta e que associa essa característica de Dickinson à condição das mulheres, particularmente das mulheres escritoras, do século XIX.

forma do sujeito escapar à observação minuciosa dos outros, escondendo um interior explosivo: "To simulate – is stinging work- / To cover what we are / From Science – and from Surgery- / Too Telescopic Eyes / To bear on us unshaded-" [vv. 19-23]. Por outro lado, ao cumprir com as tarefas domésticas o sujeito atinge o auto-domínio necessário para não explodir: "Therefore – we do life's labor- / . . . . With scrupulous exactness- / To hold our Senses - on-" [vv. 30-34].

"Its Hour with itself" (P. 1225) é um poema que apresenta uma perspectiva em tudo semelhante à do poema anterior. Novamente surge um sujeito que esconde um poder capaz de aterrorizar o comum dos mortais, se fosse algum dia exteriorizado ou evidenciado no seu semblante [vv. 3-4]. O poder advém do espírito [v.2], ou alma [v. 6]. Esta surge metaforizada na imagem da casa, uma vez que o sujeito indica que a sua alma possui caves – "The Cellars of the Soul" [v. 6] –, locais obscuros, recônditos e carregados de um poder aterrorizador que tem de ser aplacado ou controlado. Embora Dickinson não recorra à imagem da bomba, utilizada no P. 443, "Its Hour with itself" apresenta a mesma situação de poder latente sob uma controlada e normal existência.

Os poemas "On my volcano grows the Grass" (P. 1677) e "Volcanoes be in Sicily" (P. 1705) retomam a ideia do poder latente, que aqui surge representado na imagem do vulcão, fenómeno geológico cuja superfície apresenta uma aparência calma, tranquila, mas sob a qual a lava palpitante se move e se contorce. Este vulcão, metáfora para o sujeito e a sua duplicidade, é no primeiro dos dois poemas um lugar fértil, que pela sua verdura convida à meditação relaxada [v. 2] ou à nidificação dos pássaros [v. 3]. No entanto, essa aparência tranquila é enganadora, sendo o terreno inseguro [v. 6], pois, por baixo deste terreno, isto é, para lá da calma aparência do sujeito, nas caves da sua alma, as rochas incandescentes [v. 5], as pulsações latentes, ameaçam irromper a qualquer instante. Se tal acontecesse, até o próprio sujeito ficaria assombrado com o resultado: "Did I disclose / Would populate with awe my solitude" [vv. 7-8]. Estes dois últimos versos sugerem ainda a fragmentação do "eu", vivida interiormente e reprimida. No segundo poema, o vulcão assume-se uma vez mais como um elemento instável: as suas encostas são feitas de lava, um composto líquido que torna perigosa qualquer caminhada [v. 5]. Este poema revela-se particularmente relevante, dado que nele Dickinson relaciona directamente a imagem do vulcão, metáfora do sujeito poético, com um

ambiente doméstico. Para Dickinson, os vulcões não existem apenas em Itália e do outro lado do continente americano [vv. 1-2] mas também em Amherst, ou mesmo na sua própria casa – "I may contemplate / Vesuvius at Home" [v. 7-8].[42] Aliás, quer este poema, quer "I tie my Hat – I crease my Shawl-" (P. 443) e "Its Hour with itself" (P. 1225) situam as suas reflexões num cenário com traços de domesticidade, evidente nas referências à dona-de-casa (P. 443) e à casa (P. 1225 e P. 1705). Esse cenário quotidiano coexiste com situações de ruptura e de violência: bombas (P. 443) e vulcões (P. 1225 e P. 1705). O ambiente doméstico surge então claramente relacionado com uma vida dupla e essa duplicidade pode ser o resultado de uma ambivalência sentida pela poeta em relação ao mundo em que habita e a aspectos como a reclusão, o recato e o silêncio.

No entanto, apesar da sentida ambivalência face a uma mundividência exclusivamente doméstica, o lar é absolutamente essencial a Dickinson. Neste sentido, é possível afirmar que Dickinson usa de forma pessoal uma ideologia socialmente difundida. Dobson refere mesmo:

> Both Dickinson's domestic seclusion and her refusal to publish show signs of conformity . . . to the conservative tenets of the ethos of femininity that pervaded middle-class American culture and most women's writing during the nineteenth century. Dickinson's seclusion was to some degree affirmed by the feminine ideal of domesticity; it was seen as a woman's obligation to dedicate herself to the needs of home and family. However, in light of the active involvement of other women writers in society in spite of their domestic concerns, we can see that her seclusion, in its exclusive extremity, did not stem from cultural *imperatives* but seems rather to have been a manifestation of pressing personal needs which usurped the ideal of domesticity for their own purposes.
>
> (1989:28)[43]

[42] A forma verbal "may contemplate" pode usar como complemento directo o sintagma "[a] Crater", que a antecede, ou o verso que se lhe segue, "Vesuvius at Home". Embora se tenha optado pela segunda possibilidade, ambas as leituras são possíveis, podendo mesmo coexistir na interpretação referida. Em *Emily Dickinson: A Poet's Grammar* (Cambridge: Harvard UP, 1987), Cristanne Miller explica este processo, que designa de "syntactic doubling": "Dickinson creates syntactic and semantic ambiguity in several poems by using a single phrase to cover two nonparallel syntactic contexts or to describe two different subjects, usually without making the division of these contexts by punctuation. The poet deletes what would be the repeated phrase, even though its repetition is considered necessary by all normal grammatical rules" (1987), p. 37.

[43] A ligação evidente de Dickinson com o mundo doméstico em que se encontra inserida tem óbvios reflexos na sua poesia. Daí a necessidade de articular a poesia de Dickinson com o contexto social e cultural em que aquela se desenvolve. Assim sendo, esta dissertação dificilmente evidenciará uma análise como a que é defendida por David Porter, que, em *Dickinson: The Modern Idiom* (Cambridge: Harvard UP, 1981), apresenta uma proposta completamente desligada do contexto em que a poeta escreve, o que leva Porter inclusivamente a resgatar Dickinson da sua época, perspectivando-a como uma poeta moderna, senão mesmo pós-moderna. Embora encontre em Dickinson sinais de uma inovadora modernidade, creio que a poeta é um produto da sua era, que marcou a sua vida e a sua poesia.

A importância e o valor que Dickinson dá ao lar estão patentes nas cartas da autora que apresentam uma visão paradisíaca desse mundo. Escrevendo ao irmão Austin em 1853, Dickinson refere-se nestes termos ao que a rodeia: "[e]verything is so beautiful, it's a real Eden here" (C. 131). Esta imagem edénica mantém-se numa carta a Jane Humphrey: "I'm afraid I'm growing *selfish* in my dear home, but I do love it so . . . . Home is a holy thing – nothing of doubt or distrust can enter its blessed portals . . . here seems indeed to be a bit of Eden" (C. 86).

Mudge salienta que a visão edénica do lar apresentada por Dickinson está especialmente ligada à sua residência temporária em "Pleasant Street", local onde viveu entre 1840 e 1855. Segundo a autora, é do período vivido nessa casa que provém a visão sagrada do lar (1975:4-5). Nesse sentido, é com profunda melancolia e angústia que Dickinson retorna à casa de "Main Street", vulgarmente apelidada de "The Mansion" ou "The Homestead":

> I cannot tell you how we moved. I had rather not remember. I believe my 'effects' were brought in a bandbox, and the 'deathless me', on foot, not many moments after. I took at the time a memorandum of my several senses, and also of my hat and coat, and my best shoes – but it was lost in the *mélée*, and I am out with lanterns, looking for myself.
>
> Such wits as I reserved, are so badly shattered that repair is useless – and still I can't help laughing at my own catastrophe.
>
> (C. 182)

Apesar de ser em "The Homestead" que a poeta escreve a quase totalidade da sua poesia, Mudge afirma que a profunda ligação de Dickinson à casa de "Pleasant Street" deixou profundas marcas nos seus textos, pois terá contribuído para a formação de conceitos relacionados com as possibilidades idílicas do lar. "The Homestead", pelo contrário, estará relacionada com imagens negativas na poesia de Dickinson, nomeadamente com as de prisão e de aterrorizador castelo gótico (1975:73-76). O carácter negativo que a mansão dos Dickinson ocupa na imaginação de Emily surge igualmente documentado numa carta de 23 de Setembro de 1851, quando a família ainda habitava a casa de "Pleasant Street":

> Pretty perpendicular times, I guess, in the ancient mansion. I am glad we don't come home as we used, to this old castle. I could fancy that skeleton cats ever caught spectre rats in dim old nooks and corners, and when I hear the query concerning the pilgrim fathers – and imperturbable Echo merely answers *where*, it becomes a satisfaction to know that they are there, sitting stark and stiff in Deacon Mack's mouldering arm chair.
>
> (C. 52)

Ainda segundo Mudge, é na casa de "Pleasant Street" que Dickinson desenvolve uma atitude que a estudiosa designa de "home-centeredness" (1975:4-5), uma ligação forte ao lar, que levará a afirmações tão hiperbólicas como a que pode ser encontrada numa carta de 1880 dirigida a Mrs Holland: "Vinnie is far more hurried than the Presidential Candidates – I trust in more distinguished ways, for *they* have only to care of the Union, but Vinnie the Universe-" (C. 667).[44]

Para relacionar o lar com a poesia, Mudge introduz o conceito de "inscape", uma noção retirada da psicologia e que para a autora consiste em "an inward view or scene" (1975:8). Em Dickinson esta paisagem interior de que Mudge fala está preenchida por uma imagética da casa ou do lar e é justamente esta paisagem interior, marcada por imagens de uma espacialidade doméstica, que se vai reflectir na poesia de Dickinson. As conclusões de Mudge surgem reforçadas pelo aproveitamento dos conceitos de Gaston Bachelard, que na sua obra *The Poetics of Space*[45] explora a importância para a humanidade de uma imagética da casa. O filósofo francês afirma que a casa ocupa um lugar central na vida de qualquer ser humano:

> [T]he house is one of the greatest powers of integration for the thought, memories and dreams of mankind. The binding principle in this integration is the daydream. . . . In the life of a man, the house thrusts aside contingencies, its councils of continuity are unceasing. Without it, man would be a dispersed being.
>
> (1994:6-7)

Para Bachelard, a casa, especialmente a casa natal, está intimamente ligada com as profundezas do ser e com a sua capacidade de sonhar:

> Memories of the outside world will never have the same tonality as those of home and, by recalling these memories, we add to our store of dreams; we are never real historians, but always near poets, and our emotion is perhaps nothing but an expression of a poetry that was lost.
>
> (1994:6)

[44] É de realçar que, mais uma vez, Dickinson usa circunstâncias da vida política nacional, os candidatos presidenciais, como termo de comparação com circunstâncias pessoais e privadas, a azáfama da irmã Lavinia, e não como um assunto que se afirma na carta por direito próprio.

[45] Ainda que tenha sido consultada a edição francesa da obra de Bachelard, optou-se pela utilização da edição inglesa, que foi de mais fácil acesso.

A casa natal transforma-se, assim, numa imagem onírica que permanece psicologicamente inscrita no sujeito durante toda a sua vida. Por outro lado, se uma imagética da casa surge invariavelmente ligada ao sonho, Bachelard acredita que esta imagética é mais evidente na poesia, pela ligação que a poesia tem com o espírito imaginativo e com a criatividade do sujeito:

> And in poetry, the commitment of the imagining being is such that it is no longer merely the subject of the verb 'to adapt oneself'. Actual conditions are no longer determinant. . . . Through poems, perhaps more than through recollections, we touch the ultimate poetic depth of the space of the house.
>
> (1994:xxxv-6)

As afirmações de Bachelard são pertinentes para um estudo da importância de um mundo doméstico na poesia de Dickinson, já que nesta dissertação se defende que Dickinson é dominada por uma paisagem mental preenchida por um mundo doméstico e que a sua poesia reflecte essa mesma paisagem.

A carta que documenta a mudança da família Dickinson para "The Homestead" em 1855 (C. 182) comprova a importância que a casa de "Pleasant Street" ocupava no imaginário da escritora, a ponto de uma mudança de lar levar à fragmentação e à ruptura da estabilidade e da auto-confiança de Dickinson. Se a casa de "Pleasant Street" não é o local onde Emily Dickinson nasceu, isto é, a sua casa natal, o período em que aí vive, desde os 10 aos 25 anos, corresponde a uma fase essencial na construção da identidade individual e nesse processo de construção a casa que Dickinson habitava revela-se fulcral.

Por outro lado, a importância do lar é uma característica da poeta que surge nos outros elementos da família. Aliás, e segundo Sewall, a ligação ao lar é um traço distintivo dos Dickinson. De facto, já Samuel Fowler Dickinson, o avô paterno de Emily, mostrava no final da sua vida uma fixação pelo lar de origem, notória quando o patriarca se viu obrigado a vender metade da sua casa em Amherst (já na altura era "The Homestead") e a migrar para o Oeste. Neste novo solo, a vida de Fowler Dickinson foi declinando, como resultado de uma má adaptação. Este aspecto leva Sewall a concluir:

> If nothing else, Squire Fowler's sojourn in the West revealed a trait that became more extreme with each generation: home-centeredness. No Dickinson, at least in this branch of the family,

> flourished outside beloved Amherst. They did not transplant easily. They avoided travel whenever possible and were miserable when it was unavoidable. . . .
>
> Seen against this background, Emily's home-centeredness takes on less the aspect of some deep neurotic fear or psychological compulsion than of a family tendency carried to an extreme.
>
> (1997:38-39)[46]

Todos estes dados evidenciam um traço familiar que se terá comunicado geneticamente às gerações vindouras, sendo que de geração em geração esse mesmo traço foi-se tornando progressivamente mais vincado. Daí que ele possa ser encontrado marcadamente nos três membros da última geração – Emily, Austin e Lavinia. Relativamente a Emily, a sua reclusão não deixa margens para dúvidas quanto à importância que o lar e os seus ocupantes desempenharam na sua vida. Em Austin, a relação com o lar é evidente no facto de nunca ter querido abandonar Amherst, nem mesmo quando se encontrava a braços com uma grave crise familiar, que envolvia a sua esposa Susan e Mabel Loomis Todd, mas também as irmãs Dickinson. Por outro lado, mesmo depois de ter casado, Austin manteve-se profundamente ligado à casa que o viu nascer, percorrendo diariamente o pequeno caminho que separava "The Evergreens" (assim era designada a casa de Austin e Susan Dickinson) de "The Homestead". Em cartas que escreve a Susan durante o período de namoro, Austin apresenta uma visão sentimental do lar, numa escrita que toca por vezes a de Emily:

> A home, Sue! It's too beautiful a word for this world. It means too much – It's an ideal realized by not one in a thousand – for it's not a house & barn & orchard. . . . It is a type & symbol of a heaven promised the followers of him who went about doing good. It is the center & spring of all living. It is the choice blossom of love – the beautiful answering of the dearest dream.
>
> (Sewall, 1997:108)

Quanto a Lavinia, permaneceu, à semelhança da irmã, em "The Homestead" até morrer, o que não pode ter deixado de a marcar profundamente. Por outro lado, a devoção à família é um dos traços da sua personalidade mais frequentemente referido por familiares, amigos e conhecidos. Um seu admirador nota mesmo uma obsessão neste traço da personalidade de Lavinia:

---

[46] A justificação que Sewall dá para a reclusão de Dickinson encontra-se nos antípodas das conclusões avançadas por Garbowsky, que vê no isolamento de Dickinson uma patologia, ou ainda por Susan Kavalier-Adler que, em "Emily Dickinson and the Subject of Seclusion" *American Journal of Psychoanalysis* 51.1 (1991), pp. 21–38, reconhece em Dickinson uma psicose derivada de um medo de perda do sujeito e dos objectos e de uma reacção a instintos agressivos e incestuosos.

> It seemed impossible for her to realize that any other estimate than hers could be held of their gifts and graces, their abilities and achievements. Her fiercest denunciations were reserved for those who ventured to oppose or even call in question the opinions of her father and brother on matters of public concern. No other opinions were either conceivable or allowable.
> (Sewall, 1997:142)

Após a morte da irmã, foi Lavinia, e não Susan, que conhecia diversos poemas e estava a par do processo criativo da cunhada, a principal responsável pela salvaguarda e publicação dos primeiros poemas de Dickinson, o que comprova a ligação entre as irmãs, mesmo quando se encontram separadas pela morte.

Não podemos deixar de concordar com Sewall quando este refere que os traços característicos da família Dickinson são "the closeness of the family, the interdependence of its members, and ultimately a pride that amounted to arrogance" (1997:162). A interdependência que Sewall refere é sobretudo evidente entre Emily e Austin, provavelmente devido às semelhanças de gostos e de personalidades (até o estilo condensado caracteriza a escrita de ambos), o que inevitavelmente aproxima os dois irmãos.[47] Sewall documenta a ligação entre os irmãos, referindo:

> In a household in which it was pretty much all 'real life', Austin's presence was tonic. Emily relished the release of spirit he could provide, his wits to match her own against, the joy of life which only he could share on something approaching her level.
> (1997:96)

Face a esta forte ligação, Emily não conseguia deixar de exprimir por carta as saudades que sentia do irmão quando este se ausentava de Amherst. No excerto da carta que se segue é ainda de realçar a forma eficaz como Dickinson adapta para fins pessoais a pose de heroína de romance gótico, no intuito de dar maior expressividade à falta que o irmão lhe faz: "I miss you very much. I put on my bonnet tonight, opened the gate very desperately, and for a while, the suspense was terrible – I think I was held in check by some invisible agent, for I returned to the house without having done any harm" (C. 42).

Apesar de Austin ocupar um lugar predilecto no coração e nas atenções da poeta, todos os outros membros da família são referidos afectuosamente por Dickinson em diversas cartas,

[47] Lavinia é igualmente uma figura indispensável a Emily, sobretudo após o casamento de Austin, mas de um modo diferente. Ela é para Emily um porto seguro, uma figura protectora, estabilizadora e que trata dos pequenos detalhes e dos aspectos materiais e quotidianos da vida do lar.

mesmo naquelas em que se encontra subjacente um tom de crítica. Relativamente a Lavinia, a devoção é mútua:

> My mother's only sister has had an invalid winter, and Vinnie has gone to enliven the house, and make the days shorter to my sick aunt. I would like more sisters, that the taking out of one, might not leave such stillness. Vinnie has been all, so long, I feel the oddest fright at parting with her for an hour, lest a storm arise, and I go unsheltered.
>
> (C. 200)

> I was thinking of thanking you for the kindness to Vinnie. She has no Father and Mother but me and I have no Parents but her.
>
> (C. 391)

O pai, Edward Dickinson, surge como uma figura determinante na vida de Dickinson, como diversos críticos têm procurado demonstrar.[48] Numa carta a um Austin ausente do lar Emily Dickinson afirma:

> We dont *have* many jokes tho' *now*, it is pretty much all sobriety, and we do not have much poetry, father having made up his mind that its pretty much all *real life*. Fathers real life and *mine* sometimes come into collision, but as yet, escape unhurt!
>
> (C. 65)

A morte da figura tutelar que era Edward Dickinson foi um duro golpe para Emily, que nunca dele recuperou completamente. Nas cartas em que refere o acontecimento, a dor é evidente:

> Father does not live with us now – he lives in a new house. . . .
> I cannot write any more, dears. Though it is many nights, my mind never comes home.
>
> (C. 414)

> His Heart was pure and terrible and I think no other like it exists.
>
> (C. 418)

> Home is so far from Home, since my Father died.
>
> (C. 441)

A mãe, Emily Norcross Dickinson, está pouco presente nas cartas da filha, o que parece corroborar a tendência crítica de a considerar uma figura apagada e com menor

[48] *Dickinson: the Anxiety of Gender* (Ithaca: Cornell UP, 1984), de Vivian R. Pollack, é um estudo que destaca a importância da relação entre Dickinson e o seu pai, uma relação que para Pollack adquire contornos quase incestuosos. Pollack destaca ainda a presença intimidante do pai, que provoca em Dickinson um misto de ressentimento e de respeito (1984), pp. 52-53.

influência na vida da progenitura do que o marido.[49] Na escrita de Emily Dickinson quase sempre surge uma Mrs Dickinson achacada e retirada no seu quarto ou em pleno exercício das tarefas mais práticas. Mas a sua morte causa-lhe igualmente profundo pesar:

> The dear Mother that could not walk, has *flown*. . . . That the one we have cherished so softly so long, should be in that great Eternity without our simple Counsels, seems frightened and foreign, but we hope that Our Sparrow has ceased to fall, though at first we believe nothing –
> (C. 779)[50]

Como conclusão, é de assinalar que, apesar das divergências e da incompreensão que afastam Emily de elementos da família Dickinson, esta é vital e uma constante fonte de interesse para a escritora.

Nas cartas que Dickinson escreve quando se encontra a prosseguir os seus estudos fora de casa, em Mount Holyoke, a saudade do lar é um tema recorrente:

> I am really at Mt Holyoke Seminary & this is to be my home for a long year. . . . I was very homesick for a few days & it seemed to me I could not live here. But I am now contented & quite happy, if I can be happy when absent from my dear home & friends. You may laugh at the idea, that I cannot be happy away from home, but you must remember that I have a very dear home. . . .
> (C. 18)

[49] Cf. nota anterior. Apesar da importância de Edward Dickinson, Mossberg relaciona a ansiedade de Dickinson enquanto mulher e poeta com a figura apagada de Emily Norcross Dickinson, um modelo feminino problemático, que marca profundamente a vida e os poemas da filha.

[50] Para além dos quatro elementos que compõem a família mais directa de Dickinson, uma figura central que deve merecer atenção é Susan Gilbert, inicialmente apenas amiga de Dickinson, mas depois igualmente sua cunhada. Muito se tem referido a propósito desta relação, que é sentida, pelo menos por Dickinson, com uma obsessiva devoção. Provavelmente terá sido o carácter decidido e independente de Susan Gilbert, associado ao seu interesse pela leitura, que terá atraído Dickinson e dado azo a uma das relações mais intrigantes e conflituosas da sua vida. Aliás, Dickinson apercebe-se das divergências entre ambas e da natureza difícil da cunhada, como é evidente numa pequena missiva enviada para o outro lado da cerca que separava "The Homestead" de "The Evergreens": "[d]ear Sue- / With the exception of Shakespeare, you have told me of more knowledge than any one living – To say that sincerely is strange praise" (C. 757). De qualquer modo, a relação parece ter mesmo funcionado como fonte de inspiração para Dickinson, já que Susan é uma das poucas figuras a ser explicitamente referida em poemas da escritora (Susan aparece referida nos poemas 14 e 1401 e, sob o pseudónimo "Dollie", nos poemas 51, 156 e 158). Para além de Susan, há ainda a destacar o cão Carlo, uma constante companhia nos raros passeios de Dickinson e cuja morte a poeta sentiu profundamente, a ponto de o assunto merecer uma breve carta a Higginson: "Carlo died– / E. Dickinson / Would you instruct me now?" (C. 314). Igualmente importante na vida de Dickinson é o sobrinho Gilbert, cuja morte prematura, pouco depois da morte dos pais de Dickinson, vem ainda mais ensombrar a vida da escritora.

> I have been quite lonely since I came back, but cheered by the thought that I am not to return another year I take comfort & still hope on. . . . Home was always dear to me & dearer still the friends around it, but never did it seem so dear as now.
>
> (C. 22)

Muitos anos mais tarde, em 1864, quando Dickinson se vê obrigada a uma deslocação a Boston para um tratamento ocular, é a mesma saudade que compõe o assunto de uma carta a Lavinia:

> I miss you most, and I want to go Home and take good care of you and make you happy every day. . . .
>
> I cannot write but this, and send a little flower, and hope you wont forget me, because I want so much to come I cannot make it show.
>
> (C. 289)[51]

Segundo Sewall, a vida das irmãs Dickinson era bastante activa durante a adolescência e início da idade adulta e para o comprovar o crítico refere cartas de Dickinson que descrevem passeios a cavalo, festas e serões domésticos (1997:370-71). Estes dados biográficos ajudam a refrear a imagem do lar da família Dickinson como um lugar governado por um pai despótico e intolerante, que tanto contribuiu para a mitificação da escritora como a frágil e excêntrica reclusa de Amherst. Mas também é um facto inquestionável, como Sewall indica, que a partir sensivelmente dos seus vinte e cinco anos, altura em que regressa à casa que a viu nascer, Dickinson começa a retirar-se cada vez mais, mantendo muitas vezes o contacto com velhos amigos de infância apenas através de cartas (1997:463).[52]

As cartas vão desempenhando um papel de comunicação essencial entre Dickinson e o mundo exterior e é mesmo através deste processo que Dickinson desenvolve e inicia relações de amizade duradoiras e vitais. Assim acontece com as primas Norcross, que Dickinson poucas vezes viu pessoalmente, mas a quem trata nas suas cartas com um amor maternal, o que suscita uma intensa devoção por parte de Louise e Frances Norcross. Aliás, é esta devoção

---

[51] A importância dada por Dickinson ao seu lar por altura da carta enviada à irmã é evidenciada na utilização da maiúscula para o substantivo "Home". A partir deste processo linguístico, o lar é transformado em algo transcendente e com uma dimensão espiritual.

[52] Uma evidência frequentemente referida como capaz de confirmar a reclusão progressiva de Dickinson encontra-se numa das cartas iniciais dirigidas a Higginson, em que Dickinson confessa a sua solidão: "for several years, my Lexicon – was my only companion -" (C. 261). Numa carta enviada a Samuel Bowles, em Agosto de 1860, Dickinson também refere a sua falta de amigos: "[m]y friends are very few. I can count them on my fingers – and besides, have fingers to spare" (C. 223). Esta escassez de amizades leva a poeta a valorizar aquelas que possui.

das primas que acabará por complicar a primeira publicação das cartas de Dickinson. Moldes semelhantes podem ser encontrados na relação com Mrs e Doctor Holland, amigos íntimos de Dickinson,[53] cuja ligação profunda deve muito a uma correspondência mútua e regularmente mantida por um período de trinta e três anos. A relação que Dickinson estabelece com Higginson foi também iniciada e mantida através da correspondência desenvolvida entre ambos e dela nasce uma amizade fulcral para Dickinson, que se refere a Higginson nestes termos: "[y]ou were not aware that you saved my Life" (C. 330).

Muitos dos seus amigos íntimos – os já mencionados Higginson e Doctor Holland, por exemplo, mas também Samuel Bowles e Helen Hunt Jackson - eram figuras ilustres e estavam relacionados com círculos literários da época, o que, sem dúvida, terá permitido a Dickinson contactar com as tendências literárias dominantes e discutir assuntos de interesse mútuo (as cartas dirigidas a estes correspondentes versam habitualmente assuntos literários, como a apreciação de livros publicados recentemente ou trocados entre correspondentes).[54]

É ainda de realçar que, nas cartas endereçadas aos amigos-correspondentes, Dickinson toma frequentemente a pose de uma criança desprotegida e indefesa, o que revela o seu interesse por figuras dominadoras, perante as quais a escritora anuncia a sua dependência, bem como uma utilização e adaptação pessoais dos cânones da reticência e da submissão. Essa postura tímida e indefesa é particularmente evidente na correspondência mantida com Higginson. A famosa carta de Julho de 1862, em que Dickinson substitui um retrato pedido por uma descrição verbal tão vaga quanto misteriosa, é sintomática de uma constante auto-menorização: "I had no portrait, now, but am small, like the Wren, and my Hair is bold, like the Chestnut Bur – and my eyes, like the Sherry in the Glass, that the Guest leaves – Would this do just as well?" (C. 268).

[53] Dickinson tinha mesmo o hábito de tratar Mrs Holland por "Little Sister" (as cartas C. 412 e C. 619 confirmam esta designação), o que comprova a profunda afeição que as unia.

[54] O contacto directo com o meio literário e editorial da época tem servido de argumento àqueles que defendem que Dickinson não queria publicar. Segundo esta perspectiva, como Dickinson tinha ao seu alcance os meios e conhecia pessoas influentes e ligadas a círculos literários, a não-publicação dos seus poemas revela uma ausência de interesse por parte da poeta. No entanto, o contacto mantido com o meio literário também tem sido invocado por aqueles que vêem na não-publicação de Dickinson uma restrição quase que imposta pelo círculo de amigos literatos em que a poeta se movia e que, embora lhe reconhecessem talento, não consideravam a sua poesia susceptível de ser publicada. St. Armand e Keller são dois dos críticos que defendem o primeiro e o segundo ponto de vista, respectivamente.

A descrição que Higinson faz à esposa da primeira visita a Dickinson também realça a fragilidade e a timidez infantil da poeta, o que comprova o quanto Dickinson terá trabalhado a ideologia do recato para esta servir objectivos pessoais e o quanto esta pose terá contribuído para a mitificação da poeta:

> A step like a pattering child's in entry & in glided a little plain woman with two smooth bands of reddish hair & a face a little like Belle Dove's; not plainer – with no good feature – in a very plain & exquisitely clean white pique & a blue net worsted shawl. She came to me with two day lilies which she put in a sort of childlike way into my hand and said 'These are my introduction' in a soft frightened breathless childlike voice. . . .
>
> (C. 342a)

Sendo um valor altamente apreciado por Dickinson, a amizade não é por ela partilhada dentro dos moldes tradicionais de uma presença física mútua. Pelo contrário, a amizade é estruturada em termos de uma relação de ausência, ultrapassada pelo poder da escrita. Este aspecto traz ainda maior relevância às cartas de Dickinson, pois estas surgem como prendas de amor oferecidas aos seus correspondentes e por isso afectuosa e intensivamente trabalhadas. Por outro lado, a sua reclusão não deve ser vista como uma expressão de arrogância. Dickinson não equaciona solidão com desinteresse pelos outros. Segundo a poeta, "Elysium is as far as to / The very nearest Room / If in that Room a Friend await" (P. 1760).

*****

Terminada esta breve viagem centrípeta, impõe-se um regresso ao centro nevrálgico, o lar, para agora abordar as tarefas domésticas de que Emily Dickinson se ocupava e a forma como a escritora as percepciona. Esta análise surge neste momento da dissertação por dois motivos interrelacionados: por um lado, interessa ver em que medida Dickinson terá adoptado papéis e funções sociais atribuídos à mulher da época; por outro lado, procurar-se-á no terceiro capítulo da dissertação encontrar vestígios de uma vida doméstica na produção literária de Dickinson e analisar o modo como a escritora os explora. Para este relacionamento, torna-se essencial uma análise prévia das actividades domésticas a que Dickinson se dedicava.

No Apêndice II da biografia de Sewall, *The Life of Emily Dickinson*, encontra-se um manuscrito feito em conjunto por Mabel Loomis Todd e sua filha Millicent Todd Bingham, onde é exposta a seguinte descrição da rotina diária de Dickinson:

> The daily life of Emily Dickinson would be a very innocent story of making cake and cream puffs, bread and all sorts of pretty sweets, largely to please the numerous friends who frequented the house, partly, doubtless, in the vain hope of seeing her. . . .
> (*apud* Sewall, 1997:283)

Para além da habitual mitificação de Dickinson na figura da reclusa inocente e pura, o documento chama a atenção para uma característica que lhe trouxe fama enquanto ainda era viva: os dotes de culinária. O seu pão de gengibre era famoso, a ponto de ter disputado diversos concursos de culinária, onde chegou a ganhar o primeiro prémio. A confecção do pão é também um dos argumentos invocados por Dickinson para permanecer em casa, já que o seu pai insistia em comer apenas desse pão. Em *Emily Dickinson: Personae and Performance*, Elizabeth Phillips menciona que Dickinson era a primeira a levantar-se de manhã para acender a lareira e preparar o pequeno-almoço, enquanto os restantes membros da família se arranjavam (1988:22). Não admira então que um dos seus locais preferidos fosse a cozinha, até porque era aí que tinha as suas longas e íntimas conversas com Austin.

No entanto, também é verdade que a culinária é uma das tarefas da mulher virtuosa que Dickinson adopta parcialmente. De facto, Dickinson apenas se ocupa de algumas actividades, sobretudo dos bolos, do pão, das compotas e dos licores, deixando para as restantes mulheres da casa a preparação diária da maioria das refeições.[55] O interesse de Dickinson pela culinária envolvia as tarefas mais criativas e originais desta actividade, aquelas que poderiam ser transformadas imaginativamente em material poético. Após a sua primeira visita a Dickinson, Higginson, impressionado com as afirmações enigmáticas da poeta, regista algumas, bem como a impressão que estas lhe causam. O excerto que se segue evidencia a utilização de um mesmo espírito imaginativo na criação poética e nas tarefas de culinária a que Dickinson se dedicava: "[s]he makes all the bread for her father only likes hers & says '& people must have puddings' this *very* dreamily, as if they were comets – so she makes them" (C. 342a).

[55] Numa carta endereçada à prima Louise Norcross, no início de 1865, Dickinson comprova uma adopção parcial e quase infantil das tarefas de cozinha: "I make the yellow to the pies, and bang the spice for the cake. . . .They say I am a Help" (C. 302).

Uma outra obrigação doméstica da "True Woman" que Dickinson executa parcialmente é a costura, actividade que aparece referida nas suas cartas: "[w]e want to get all our work done before you come home, so as not to be busy sewing when we want to see you" (C. 131). A costura era vista na época como possuindo um carácter simultaneamente útil e lúdico, relaxando o espírito e ocupando a mente. Apesar de existir escassa informação sobre a forma como Dickinson a percepcionava, nas cartas que a mencionam fica a sensação de que a costura é encarada como uma actividade árdua e difícil, que pouco contribui para o relaxamento e que encontra pouca receptividade e concentração por parte de uma Emily Dickinson sonhadora:

> I am sewing for Vinnie, and Vinnie is flying through the flakes to buy herself a little hood. It's quite a fairy morning, and I often lay down my needle, and 'build castles in the air' which seriously impedes the sewing project. What if I pause a little longer, and write a note to you!
> (C. 199)

Se Dickinson encarava renitentemente a realização das tarefas de costura e de algumas de culinária, tarefas mais rotineiras, a sua dedicação à botânica e à jardinagem era profunda e executada de bom grado.[56] Era Lavinia que cuidava do jardim, mas Emily tinha na estufa (acrescentada nas alterações feitas a "The Homestead", provavelmente por Edward Dickinson, em 1855) um local privado. A colecção de plantas que aí criava com esmero e dedicação permitia-lhe oferecer flores a familiares e amigos durante praticamente todo o ano e enriquecer o seu herbário, cuja organização e desenvolvimento comprovam o interesse de Dickinson pela botânica. No Outono de 1880 Dickinson escreve a Mrs Joseph A. Sweetser, mostrando o seu amor pelas plantas de que trata:

> Aunt Katie and the Sultans have left the Garden now, and parting with my own, recalls their sweet companionship.
> Mine were not I think as exuberant as in other Years – Perhaps the Pelham Water shocked their stately tastes – but cherished avariciously because less numerous. I trust your Garden was willing to die – I do not think mine was – it perished with beautiful reluctance, like an evening star –
> (C. 668)

[56] St. Armand refere que o gosto de Dickinson pela botânica e pela natureza em geral é resultante do seu contacto com uma cultura de elite, de que faziam parte figuras como Higginson e Bowles, entre outros, e que incitavam nos seus livros e artigos a uma comunhão, quase mística, do ser humano com a natureza (1987), pp.181-217.

O interesse de Dickinson pela natureza é também reconhecido pelos amigos. Mabel Loomis Todd, sabendo do fascínio da poeta pela botânica em geral e pelas flores em particular, oferece-lhe em Setembro de 1882 um quadro apresentando "Indian Pipes", que Dickinson adorou,[57] e a natureza é assunto frequente nas cartas enviadas por e para Dickinson.[58]

Para além destes aspectos, era a Emily que competia tratar da correspondência da família, tarefa prontamente delegada por Emily Norcross Dickinson, cuja dificuldade em escrever era do conhecimento geral.[59] Enquanto Austin prosseguia os seus estudos em Boston, as duas irmãs mandavam cartas separadas e com propósitos bem diferentes: geralmente a Lavinia cabia descrever os aspectos mais quotidianos, os factos do dia-a-dia, enquanto que as cartas de Emily eram fantasias da sua própria imaginação, ou reflexões a propósito de tudo e de nada. Com o decorrer dos anos, Dickinson tornou-se cada vez mais exímia neste género textual, particularmente nas cartas de condolência, que se vão tornando progressivamente mais metafóricas, concentradas e elípticas.[60]

Dickinson parece, assim, ter cumprido as obrigações domésticas que eram atribuídas à mulher da época.[61] Se o estatuto de filha, que ocupa durante toda a vida, poderia ter levado a uma menor intervenção doméstica e, como tal, a um menor protagonismo na gestão do lar, a fragilidade de Emily Norcross Dickinson[62] coloca em relevo a função das suas duas filhas e traz-lhes um maior poder na esfera doméstica, poder esse habitualmente conquistado após o casamento. As relativas transgressões de Emily Dickinson a este apertado código foram um

[57] O apreço de Dickinson pela oferta de Mabel Loomis Todd é evidente na missiva que lhe endereça: "[t]hat without suspecting it you should send me the preferred flower of life, seems almost supernatural, and the sweet glee that I felt at meeting it, I could confide to none. . . . I know not how to thank you. We do not thank the Rainbow, although it's Trophy is a snare" (C. 769).

[58] Para além da carta dirigida a Mrs Sweetser, referências constantes à natureza podem ser encontradas nas cartas C. 184 e C. 185, entre outras.

[59] Sobre esta incapacidade de Emily Norcross Dickinson consultar Sewall (1997), p. 83.

[60] Uma evidência da concentração que caracteriza o estilo de Dickinson é a carta que escreve às primas Norcross pouco antes de falecer: "Little Cousins, / Called back. / Emily" (C. 1046).

[61] Refira-se que as actividades de maior lazer a que Emily Dickinson se dedica, a jardinagem, a música, especialmente o piano, e a leitura, são actividades que também aparecem contempladas no código da domesticidade.

[62] A fragilidade da mãe levou Emily e Lavinia a gerirem a casa desde cedo. De facto, a saúde débil de Emily Norcross Dickinson foi-se agravando ao longo dos anos, até a tornar definitivamente numa inválida. A mãe passou então a exigir cuidados maiores e a sua invalidez levou-a a delegar a responsabilidade de cuidar do lar às suas filhas.

celibato mantido fervorosamente por uma reclusão radical e os 1775 poemas encontrados maioritariamente numa gaveta após a morte da sua autora.

Os aspectos mencionados comprovam até que ponto Dickinson ajudou a perpetuar uma ideologia da domesticidade, contrastando pois com a imagem estereotipada da escritora, já que o que surge nestes excertos da vida quotidiana é uma mulher activa. Sewall afirma mesmo que Emily participava: "in the busy Dickinson day, the cooking, the cleaning, the nursing when needed, the callers and the calling, and (for Emily) the 'thinking' and the writing" (1997:377).[63]

No entanto, o comentário de Sewall também pressupõe que a divisão das tarefas domésticas não é feita pelos membros femininos da casa de igual modo (Dickinson ocupa-se sobretudo do "thinking" e do "writing") e que Dickinson não encara as tarefas subjacentes à ideologia da domesticidade da mesma maneira. Como já foi referido, se a jardinagem e a escrita de cartas são feitas alegremente, a costura, a culinária e a limpeza da casa são executadas com uma certa relutância ou cumpridas ao mínimo. Assim sendo, Dickinson responde de forma invariavelmente ambivalente às actividades domésticas. Essa ambivalência está patente nas cartas em que surge uma Emily Dickinson mergulhada em afazeres domésticos, que, segundo ela, pouco tempo lhe deixam para a escrita:

> I wanted very much to write you sooner, and I tried frequently, but till now in vain, and as I write tonight, it is with haste, and fear lest something still detain me. You know my dear Abiah, that the summer has been warm, that we have not a girl, that at this pleasant season, we have much company. . . .
>
> (C. 166)

> You kindly ask for my Blossoms and Books – I have read but a little recently – Existence has overpowered Books.
>
> (C. 413)

> I have only a moment, exiles, but you shall have the largest half. Mother's dear little wants so engross the time, - to read to her, to fan her, to tell her health will come tomorrow . . . this is so ensuing, I hardly have said 'Good-morning, mother,' when I hear myself saying 'Mother, good-night.'
>
> (C. 666)

[63] Em várias cartas de Dickinson vemo-la em pleno exercício da vida e das tarefas domésticas: "[b]esides wiping the dishes for Margaret, I wash them now . . . " (C. 311); "I was making a loaf of cake with Maggie . . ." (C. 907); "'House' is being 'cleaned'" (C. 318).

Uma vida por vezes atarefada terá limitado alguns encontros sociais (na já referida carta de Maio de 1850 (C. 36),[64] uma Emily Dickinson desolada conta a Abiah Root que se viu obrigada a recusar um convite para um passeio nos bosques devido aos seus afazeres domésticos) e pode justificar as cartas que Dickinson escreve quando o resto da casa já se encontrava mergulhado no silêncio da noite. A exigência dessas tarefas e o tempo que lhe ocupam levam Dickinson a sentir-se frustrada e irritada. Este estado de espírito é evidente numa outra carta enviada a Abiah Root, em que o humor sarcástico evidencia alguma frustração:

> The circumstances under which I write you this morning are at once glorious, afflicting and beneficial – glorious in *ends*, afflicting in *means*, and beneficial I *trust* in *both*. Twin loaves of bread have just been born into the world under my auspices – fine children – the image of their *mother* – and *here* my dear friend is the *glory*. . . . I need not draw the *beneficial* inference – the good I myself derive, the winning the spirit of patience the genial house-keeping influence stealing over my mind, and soul. . . .
>
> (C. 36)[65]

Na parte final desta carta a Abiah Root surge ainda a famosa afirmação de Dickinson – "God keep me from what they call *households*" – o que comprova o desprezo de Dickinson por tarefas domésticas, especialmente pelas mais rotineiras. Em Agosto de 1884, pouco depois do primeiro ataque da sua doença final, Dickinson ainda refere o seu desprezo pelo trabalho doméstico: "I am glad the housekeeping is kindler; it is a prickly art" (C. 907). Aliás, a tendência de governar a casa é apenas de Lavinia, e não de Emily, e a precaução com que esta perspectiva o casamento pode estar relacionada com uma relutância em assumir exaustivamente o papel de "fada do lar".

O repúdio pelas tarefas domésticas mais práticas (e porventura menos imaginativas) é evidente na carta de Maio de 1866, enviada a Mrs Holland. O humor e a ironia são novamente as formas escolhidas pela autora para abordar a situação: "'[h]ouse' is being 'cleaned'. I prefer

---

[64] Cf. p. 42, n. 35.

[65] A ironia e o sarcasmo podem ser encontrados em diversos momentos do excerto. O vocabulário escolhido por Dickinson para se referir às circunstâncias do seu dia – "glorious", "afflicting", "beneficial", "auspices" – ecoam o discurso da domesticidade encontrado nas publicações da época e trazem um carácter superior e nobre às referidas circunstâncias. No entanto, Dickinson não deixa de modalizar o seu discurso com a expressão "I *trust*" (que surge reforçada pelo itálico), disseminando no seu texto uma dúvida mordaz, e, ao metaforizar o processo de fabrico do pão num processo de desenvolvimento de um ser, subverte pelo exagero a importância da tarefa de que se ocupa.

pestilence. That is more classic and less fell" (C. 318). Essa ironia possui um tom mais sarcástico e agressivo numa carta de 1850, que parodia a retórica da domesticidade:

> And really I came to the conclusion that I should be a villain unparalleled if I took but an inch of time for so unholy a purpose as writing a friendly letter – for what need had *I* of sympathy – or very much less of affection – or less than they all – of friends – mind the house – and the food – *sweep* if the spirits were low – nothing like exercise to strengthen – and invigorate – and help away such foolishness – work makes one strong, and cheerful – and as for society what neighborhood so full as my own?
>
> (C. 30)[66]

Contudo, a análise das cartas apresentadas realça nas mesmas um padrão contraditório, pois se surgem cartas em que Dickinson se revela mergulhada nas tarefas domésticas, outras, ao indicarem o seu desprezo por estas tarefas e uma delegação de obrigações, indiciam que o trabalho doméstico de Dickinson não era assim tão intenso como a própria tende a realçar. Afirmações produzidas por outros membros da família, nomeadamente por Lavinia, comprovam que Dickinson se ocupava essencialmente das tarefas que mais apreciava, o que lhe deixava bastante tempo livre para se dedicar a outras actividades: "she [Emily] had to think – she was the only one of us who had that to do . . . . Father believed; and mother loved; and Austin had Amherst; and I had the family to keep track of" (Sewall, 1997:128).

Com efeito, o lar também traz a Dickinson um espaço e um tempo próprios, que a poeta pode gerir à sua maneira. A sua posição na casa é a de uma independência que se foi acentuando com o decorrer dos anos e que seria impossível se Dickinson fosse uma atarefada e omnipresente mãe de família.[67] O seu estatuto em casa terá sido uma das razões pelas quais a poeta nunca abandonou o lar; era aí que Dickinson se sentia mais livre para viver o tipo de vida que desejava e para escrever da forma que lhe parecia mais conveniente. Sob este prisma, o lar torna-se num lugar paradisíaco para Emily Dickinson. Tendo em conta os

[66] Uma comparação do excerto da carta de Dickinson com os comentários produzidos por mulheres da época, citadas no estudo de Welter (cf. p. 26), comprova a paródia que Dickinson exerce sobre a retórica da domesticidade.

[67] Numa carta dirigida a Austin, Dickinson refere a relativa independência que foi conquistando em casa: "Fathers real life and *mine* sometimes come into collision, but as yet, escape unhurt!" (C. 65). Também Lavinia realça a independência de cada membro da família num comentário que lhe é atribuído: Lavinia terá afirmado que todos viviam "like friendly and absolute monarchs, each in his own domain" (Sewall, 1997), p. 58.

condicionalismos das escritoras transformadas em figuras públicas da época, a sua opção não parecerá muito irracional.[68]

Os vários aspectos abordados permitem detectar em Dickinson um misto de gosto e de repúdio pelas actividades que envolviam o dia-a-dia doméstico. Esta duplicidade com que a escritora enfrenta o ambiente que a rodeia permite ainda observar até que ponto ela terá usado uma ideologia da domesticidade e explorado as funções prescritiva e instrumental da mesma. Dickinson assimilou um discurso dominante na época, mas também o subverteu, construindo a partir desse discurso um espaço para a afirmação de si própria e da sua poesia. Por outro lado, a realidade física e social em que a escritora se insere não pode ter deixado de enformar a sua produção poética. Na poesia de Dickinson surge um mundo feito a partir de elementos que estão de alguma forma relacionados com a esfera do doméstico e que se reflectem a vários níveis nos poemas. E se Dickinson possui uma visão ambivalente dessa esfera doméstica, os seus poemas não poderão deixar de reflectir essa mesma ambivalência, como se tentará demonstrar no próximo capítulo.

[68] Em "Doing Without: Dickinson as Yankee Woman Poet" Ferlazzo (1984), pp. 205–22, Eberwein afirma mesmo que Dickinson explorou até à exaustão as limitações inerentes ao seu sexo e esfera de acção, a ponto de as transformar numa fonte de liberdade: "[b]y her own choices, she immured herself within the magic prison which paradoxically liberated her art" (1984), p. 210; "[w]hile other women authors scribbled with children tugging at their skirts and husbands awaiting dinner, Dickinson took for granted what Virginia Woolf would later say every woman artist craves: a room of her own" (1984), p. 217.

CAPÍTULO III - "The Spider holds a Silver Ball": A Imaginação Poética e a Transfiguração do Doméstico

The works of women are symbolical.
We sew, sew, prick our fingers, dull our sight,
Producing what? A pair of slippers, sir,
. . . . . .
Or else at best, a cushion, where you lean
And sleep, and dream of something we are not
But would be for you sake. Alas, alas!
This hurts most, this– that, after all, we are paid
The worth of our work, perhaps.

Elizabeth Barrett Browning, *Aurora Leigh* (1857)

Em *Aurora Leigh*, Elizabeth Barrett Browning traça o percurso da heroína que fornece o título ao seu poema épico. Aurora é uma jovem que acredita na sua vocação literária, o que a leva a preterir tudo o resto, incluindo o seu amado Romney. Na caminhada que Aurora faz até ao reconhecimento do seu valor literário, Barrett Browning regista as dificuldades de ser mulher e sobretudo de ser escritora numa sociedade vitoriana. Nessa caminhada difícil, as tarefas executadas pelas personagens femininas, tarefas essencialmente domésticas, adquirem um valor simbólico, denunciando a prefiguração social de estereótipos e a menorização do trabalho da mulher.

Emily Dickinson admirava profundamente Barrett Browning, a quem dedica alguns poemas e, no que pode ser também uma influência da escritora inglesa, utiliza na sua própria poesia elementos relacionados com um mundo doméstico e feminizado, transfigurados em símbolos. No entanto, se Barrett Browning revela ao leitor o significado simbólico do real, colocando a própria Aurora a reflectir sobre essa simbologia, em Dickinson o processo é muito mais velado e ambivalente.

De facto, "Tell all the Truth but tell it slant-" (P. 1129) pode ser uma máxima aplicável ao cânone dickinsoniano.[69] Um dos traços mais distintivos da poesia de Dickinson é a forma oblíqua como esta apresenta os seus temas. Para a poeta, o impacto da verdade nos leitores

[69] Porter utiliza o conceito de "omitted center", que surge pela primeira vez na obra biográfica de Jay Leyda, *The Years and Hours of Emily Dickinson* (1960), e relaciona-o com a ausência de um projecto poético na poesia dickinsoniana. No entanto, é possível encontrar alguns princípios que terão orientado a escrita da autora.

deve ser minorado por um processo de indirecção. A verdade é como um relâmpago cujo brilho poderia ferir o olhar mais desprevenido: "Too bright for our infirm Delight / The Truth's superb surprise / As Lightning. . . ." [vv. 3-5]. A aproximação à verdade deve ser gradual ("The Truth must dazzle gradually" [v. 7]) e concretizada através de um método de comunicação circular ("Success in Circuit lies" [v. 2]), isto é, através de uma linguagem metafórica que comece pelas margens do significado, deixando ao leitor a tarefa de inferir sobre um hipotético centro. Esta circularidade está ainda relacionada com a metáfora da circunferência, repetidamente invocada em poemas e cartas. Dickinson escreve a Higginson: "[m]y Business is Circumference" (C. 268), como que reconhecendo que a sua escrita se afirma pela obliquidade e que, por isso mesmo, se situa na/à margem da cultura literária dominante.

A metáfora da circunferência, tão cara à escritora de Amherst, torna-se um tropo que eficazmente define a sua poesia. Nos P. 883, "The Poets light but Lamps-", e P. 1620, "Circumference thou Bride of Awe", o termo central é "circunferência", que possui sempre um carácter positivo. O P. 1620 refere-se mesmo à circunferência como "thou Bride of Awe" [v. 1], o que permite ligá-la ao sublime, enquanto que o P. 883 relaciona a figura geométrica com o labor poético: "The poets light but Lamps- / Themselves – go out- / . . . . Disseminating their / Circumference-" [vv. 1-2, 7-8].[70] A circunferência adquire no trabalho poético de Dickinson um carácter ambivalente e dinâmico. Ao situar o seu trabalho na linha da circunferência, Dickinson demonstra que a poesia possui um limite, um limite que é dado pelas convenções sociais, culturais e literárias da época. Mas a circunferência é também o último lugar seguro, pois é aquele que mais se afasta do centro, sem perder completamente de vista esse mesmo centro. A circunferência é então sinónimo da instabilidade existente na segurança, do radicalismo coexistente com o convencional. Na circunferência Dickinson

[70] Robert Gillespie, em "A Circumference of Emily Dickinson" *New England Quarterly* 46.2 (1973), pp. 250-71, sintetiza assim o significado da circunferência para Dickinson: "[c]ircumference is her image for the powerful, totally absorbed, circumscribed experience" (1973), p. 256. Esta definição comprova a importância do termo para a poeta e o carácter sublime das experiências caracterizadas pelo mesmo. Já Laura Gribbin, em "Emily Dickinson's Circumference: Figuring a Blind Spot in the Romantic Tradition" *Emily Dickinson Journal* 2.1 (1993), pp. 1-20, relaciona a imagem da circunferência em Dickinson com um afastamento desta em relação ao sublime romântico e, consequentemente, em relação ao poder patriarcal, pois a poeta rejeita a ideia de transcendência ao manter os seus sujeitos poéticos nos limites de uma circunferência, explorando essa condição marginal: "[t]o circumscribe the poetic imagination within the limits of Circumference is to thwart the phallocentric urge of the Romantic Imagination" (1993), p. 13.

descobre a metáfora da sua arte poética, uma arte que foge ao centro da cultura americana, sem nunca ultrapassar os seus limites. Nesse sentido, a circunferência é também uma imagem conciliadora, já que atenua oposições binárias: a poesia de Dickinson não está dentro ou fora da cultura do seu tempo, mas simultaneamente dentro *e* fora, o que remete para a plurissignificação e a ambivalência, propriedades tão distintivas da sua escrita.

Assim, as características desta poesia devem ser articuladas com uma subversão dos cânones literários predominantes na época, cânones esses que Dickinson soube explorar. Um aspecto que desperta a atenção do leitor dickinsoniano é a forma original como a poeta utiliza as convenções literárias, criando um produto artístico que encontra o seu lugar entre a tradição e a inovação. A subversão tanto se manifesta em termos conteudísticos como formais, pois Dickinson foi subversiva no modo como aborda as questões e no modo como as molda na poesia. Assim, em Emily Dickinson forma e conteúdo surgem unidos por este mesmo lema, o da subversão. Esta não implica um corte abrupto com normas poéticas genericamente instaladas e aceites, mas antes uma redimensionalização dessas mesmas normas, capaz de produzir uma nova dinâmica e um novo equilíbrio das forças constitutivas do poema.

Em suma, a poesia de Dickinson é um desafio colocado aos sistemas ideológicos dominantes, um desafio que testa os limites do que é permitido e aceite, mas que nunca chega a ir para além desses limites.

"Slant" torna-se então um termo paradoxal, como é referido por Sara Eddy: "[a]s usual, Dickinson's poetry presents a paradox: slantness is both the condition of seeing from a new perspective and the means through which that perspective is gained" (1998:266). Com a palavra "slant" a poeta representa simultaneamente a qualidade escondida do objecto, que é revelada pela poesia, e a forma indirecta como a poesia aborda esse mesmo objecto de desejo poético. "Slant" reúne características existenciais e processuais, pois tanto pode descrever um estado ou uma qualidade como um processo. Ou seja, a obliquidade poética de Dickinson subverte a visão tradicional dos objectos de que a poesia se apropria e subverte a forma como o processo de construção literária é entendido. Realidade e poema perdem a sua translucidez e o leitor fica com uma imagem de ambos que é instável, múltipla e refractária.

Por outro lado, Dickinson serve-se de um processo de indirecção que aponta para a sua crença no absoluto poder da poesia como instrumento de revelação. A poesia, e não o

"Transparent eyeball" referido por Emerson no ensaio "Nature" (1982:39), desvenda o sentido oculto das coisas, revela a essência dos seres. A poesia é o Santo Graal de Dickinson que, como leitora e como poeta, se sente invadida por uma luminosidade revelatória capaz de a deixar no êxtase de uma descoberta divina. A poesia é um trovão assustador e poderoso (repare-se na definição presente no P. 1247: "To pile like Thunder to its close / Then crumble grand away / While Everything created hid / This – would be Poetry-" [vv. 1-4])[71] e os seus efeitos são tão devastadores que afectam o espírito e o próprio corpo: "[i]f I read a book [and] it makes my whole body so cold no fire ever can warm me I know *that* is poetry. If I feel physically as if the top of my head were taken off, I know *that* is poetry. These are the only way I know it" (C. 342a). Para Dickinson, a poesia envolve todas as dimensões do ser, é uma experiência completa e absorvente. A Emily Dickinson que desconfia de Deus dá à poesia o poder e a clarividência que hesita em atribuir ao divino, acreditando que através dela estaremos mais próximos da verdade. O poder que Dickinson atribui à poesia permite compreender a sua opção literária, uma opção que, atendendo aos limites implicitamente estabelecidos para a produção literária feminina, pode ser considerada subversiva.

A sociedade vitoriana, profundamente patriarcal na sua estrutura, lançava as mulheres para uma vida preenchida pelos afazeres domésticos e determinada pela vontade e felicidade de pais, filhos e maridos. Havia uma dificuldade em conceber as mulheres como sujeitos por direito próprio, de tal forma elas pareciam existir como prolongamentos destinados a completar uma identidade masculina afirmativa. Ora, sendo a literatura mais uma das dimensões que compõem o fenómeno social, aquela não poderia deixar de reflectir as concepções dominantes relativamente ao feminino. Assim, a literatura do século XIX manifesta uma evidente dificuldade em dar voz a uma individualidade feminina, a um corpo de mulher concreto e específico, preferindo criar figuras tipo, protótipos da "True Woman". A este propósito, Dobson refere: "[b]y choosing to be a writer in nineteenth century America,

[71] Numa breve carta dirigida a Otis P. Lord, Dickinson refere a metáfora do trovão: "[t]he withdrawal of the Fuel of Rapture does not withdraw the rapture itself. / Like Powder in a Drawer, we pass it with a Prayer, it's Thunders only dormant" (C. 842). Para além do cunho amoroso que a carta possui (tendo sido Lord um apaixonado tardio), a metáfora do trovão pode uma vez mais remeter para a poesia, visto que Dickinson tinha o hábito de guardar os seus poemas numa gaveta, onde a maioria foi encontrada após a sua morte. Por outro lado, a referência à pólvora não pode deixar de evocar o famoso poema "My Life had stood – a Loaded Gun-" (P. 754), que trabalha a questão do poder e da criação artística, entre outros aspectos.

Emily Dickinson, as a woman, placed herself squarely within a community of expression characterized by specific and often rigid constraints upon articulation of personal individuality" (1986:41).

A utilização de uma figura feminina estereotipada é mais facilmente criada no romance do que na poesia devido às qualidades intrínsecas de cada um dos géneros. Sendo o texto lírico o modo literário por excelência da expressão dos sentimentos e do mundo interior do sujeito, predominando o discurso na primeira pessoa gramatical e uma intensa subjectividade, um sujeito poético com marcas femininas adquirirá uma voz mais pessoal e íntima, sendo por isso mais difícil produzir uma figura feminina estereotipada e com pouca densidade psicológica. No romance, o predomínio de um discurso na terceira pessoa gramatical e a utilização de um narrador, muitas vezes heterodiegético, provocam um distanciamento entre a personagem feminina, descrita em traços que pouco contemplam a sua complexa realidade interior, e o leitor. Daqui surge a lição transmitida socialmente de que o género narrativo conviria mais a uma expressão literária feita *para*, *por*, ou *sobre* mulheres.

As poucas poetas que escapavam a esta tendência separatista, não se deixando atrair pelo sucesso das romancistas suas congéneres e teimando em singrar num género destinado aos homens, quase nunca escapavam à pressão social, capaz de produzir tabus relativamente a uma expressão individual única e um constante auto-controlo gerador de ansiedade e conflitos emocionais. Dobson refere que a América do século XIX encontrou o seu modelo de mulher-poeta na figura de Lydia Sigourney (1989:59), uma escritora que surge igualmente referida por St. Armand como uma das mais reconhecidas representantes do que o autor designa de "Sentimental Love Religion" (1987:39-77). Tendo escolhido o campo da poesia, Dickinson podia ter seguido o exemplo de Sigourney, contrabalançando a subjectividade inerente ao género com a apresentação de sujeitos estereotipados e de temáticas que merecessem o interesse e a aprovação sociais, como a miséria dos humildes ou a tragédia nacional iniciada com a Guerra Civil. No entanto, a poesia de Dickinson não tem como interesse primário a transmissão de uma mensagem moral e didáctica mas uma intensa exploração do significado da experiência individual. A este propósito Dobson refere:

> And in her intense and extended exploration of the significance of a woman's personal experience Dickinson is in direct violation of the most pervasive and stringently observed

> proscription on women's expression – the interdiction on the presentation of a woman's passional life.
>
> (1989:xiv)

O inovador processo de indirecção poética pode ser uma estratégia para Dickinson lidar com uma inevitável ansiedade provocada pelas suas escolhas. A poesia de Dickinson depende de um sujeito esfíngico que abre diferentes portas interpretativas sem nunca indicar o melhor caminho. Por isso ela se constrói no indizível; essa característica lança o poema no domínio da ambivalência e retira da sua estrutura de superfície qualquer elemento biográfico claramente visível.[72] Nas escolhas poéticas de Dickinson o leitor encontra o problema comum às escritoras da época de tentar exprimir experiências pessoais, procurando, ao mesmo tempo, ocultá-las para se protegerem. As estratégias estilísticas da autora cortam com a tradição pelo seu carácter inovador, capaz de exprimir com força e precisão diversos estados interiores, mas também indiciam uma preocupação com as convenções, ao serem usadas como elementos protectores do sujeito que se expõe e se revela nos poemas.

Alguns desses poemas trazem o fascínio de Dickinson pela poesia. Curiosamente, um de entre esses poemas visualiza o espaço da poesia como o espaço do lar,[73] o que só vem confirmar a importância que uma mundividência doméstica desempenha na escrita da autora e como essa mundividência é articulável com o trabalho poético.

Em "I dwell in Possibility-" (P. 657) pressente-se que o sujeito vive na casa da poesia, pois, embora este termo nunca chegue a surgir directamente, ele é omnipresente. O sujeito refere que a casa que habita é superior à da prosa, "A fairer House than Prose-" [v. 2], e justifica essa superioridade em termos absolutos – a abundância de janelas e de portas [vv. 3-4], a força e a resistência dos quartos [vv. 5-6], a beleza celestial do tecto [vv. 7-8], tudo confere à casa poética um enorme fascínio, até porque nesta casa imaginária basta esticar as mãos para tocar o Paraíso [vv. 10-12]. Por outro lado, Dickinson associa o mundo poético a um mundo de infinitas possibilidades - infinitas porque, ao iniciar com maiúscula o

[72] A ausência de marcas confessionais na poesia de Dickinson é corroborada por um comentário que esta faz, numa carta dirigida a Higginson, em Julho de 1862: "[w]hen I state myself, as the Representative of the Verse – it does not mean – me – but a supposed person" (C. 268). Nesta carta Dickinson parece querer cumprir com as estratégias culturalmente convencionadas para a escrita feminina, mas o seu comentário também pode remeter para a criação de máscaras na sua poesia.

[73] Numa pequena carta-poema enviada a Higginson em 1876, Dickinson articula directamente a poesia com o lar ao afirmar "Nature is a Haunted House – but Art – a House that tries to be haunted" (C. 459A).

substantivo "Possibility", a poeta confere-lhe um carácter absoluto. A poesia é o lugar onde Dickinson pode cultivar o seu gosto pela ambivalência, pela pluralidade de vozes e por uma estética dialógica. Na poesia que habita, a escritora sente-se em casa. Também no já referido P. 1247 ("To pile like Thunder to its close") é possível identificar uma irresistível atracção pela poesia e um reconhecimento do seu poder, um poder e uma atracção em tudo semelhantes à experiência amorosa: "This – would be Poetry- / Or Love – the two coeval come-" [vv. 4-5].

No entanto, Dickinson tem consciência do quão subversiva terá sido a sua escolha literária. O P. 613, "They shut me up in Prose-", apresenta um sujeito poético que em termos etários partilha semelhanças com algumas das protagonistas de diversos romances da época: trata-se de uma criança, uma menina irrequieta que se encontra num contexto doméstico: "They shut me up in Prose- / As when a little Girl / They put me in the Closet- / Because they liked me 'still'-" [vv. 1-4]. Embora a palavra "poesia" mais uma vez não seja referida, ela está seguramente presente na estrutura profunda do poema. Tal conclusão é inevitável porque o castigo habitual das meninas irrequietas – serem enfiadas num confrangedor e limitador armário – surge explicitamente relacionado com o mundo da prosa: "They shut me up in Prose-" [v. 1]. O pronome pessoal "They" não surge concretizado por qualquer substantivo, embora o contexto espacial do assunto do poema, o lar, permita associar o pronome às figuras parentais. Mas o poema também autoriza uma ligação do pronome com todos aqueles que monitorizam a aplicação das convenções sociais e que, no que diz respeito à produção literária no feminino, pressupõem uma preferência pela prosa em detrimento da poesia. No entanto, e apesar do castigo, a criança não dá sinal de ter aprendido a lição e vir a adoptar os comportamentos normativos: mesmo permanecendo quieta e silenciosa, o seu cérebro é desafiadoramente rebelde e é na privacidade do mundo interior (e poético) que o sujeito encontra a liberdade: "Could themself have peeped- / And seen my Brain – go round-" [vv. 5-6].[74] Convenções, desafio e subversão são questionados, num poema que problematiza a escolha de diferentes géneros literários e que representa o dilema central da mulher poeta: manter-se silenciosa quanto à sua própria personalidade é ganhar a aprovação social mas ser uma poeta silenciosa exprime uma contradição nos termos.

[74] Mossberg reitera a importância deste poema de Dickinson, que define uma estética de rebelião para a sua poesia (1982), p. 109.

A dialéctica entre tradição e inovação e o culto da ambivalência surgem multiplicados exponencialmente através de uma técnica de escrita que parece cultivar a indecisão e o hipotético. Refiro-me ao trabalho de Dickinson relacionado com a construção de diversas variantes para cada um dos seus poemas. A maioria dos poemas de Dickinson apresenta variantes, o que nem sempre é levado em consideração pelo leitor, sobretudo porque este habitualmente tem ao seu dispor uma edição normalizada, em que o editor optou por uma determinada variante do poema em questão. Mas o que os manuscritos dos poemas de Dickinson mostram, para além de possibilitarem um esclarecimento quanto à dimensão processual da sua escrita, é uma multiplicidade de variantes, que tanto podem corresponder a uma ou mais palavras substitutas da palavra que aparece no texto principal, como a diferentes versos ou estrofes para o mesmo poema. O que é mais fascinante para um leitor actual, enformado por posturas pós-modernas, por sua vez marcadas por uma reflexão quanto aos limites do texto literário, é o modo como Dickinson e o seu processo de construção poética questionam a estabilidade do texto, que advém da segurança e da certeza da existência de um significado para esse texto.[75] E essa instabilidade textual cria uma instabilidade no próprio acto de leitura.

De facto, a presença de variantes no texto dickinsoniano abre múltiplas possibilidades de leitura, já que as diferentes sugestões deixadas pela poeta por vezes remetem o leitor para impressões e possibilidades interpretativas diversas, sem que, no entanto, se consiga optar por apenas uma delas.[76] O leitor sente-se então em presença de múltiplos "eus" poéticos ou de

[75] Para Cameron, o texto dickinsoniano, ao apresentar diversos significados e várias formas de os determinar, cria não uma ausência de significado mas um excesso deste (1992), pp. 42-43. Em *Gender and the Poetics of Excess: Moments of Brocade* (Jackson: UP of Mississipi, 1997), Karen Jackson Ford refere-se mesmo a uma "poética do excesso" que, segundo a autora, caracteriza a poesia de Dickinson. Ford utiliza uma imagem retirada de um poema de Dickinson, "Moments of Brocade", para defender que esta poesia, pelo seu excesso linguístico e estilístico, os seus ricos ornamentos ou brocados, constitui uma forma irónica da poeta responder às pressões do seu tempo. Tais pressões são relativas ao decoro exigido numa escrita feminina e impostas pela sociedade americana novecentista.

[76] A ausência de títulos é um outro aspecto que contribui para a ambivalência da poesia de Dickinson. De facto, e de acordo com Kimberly Markowsky, Dickinson intitulou apenas 24 dos 1775 poemas que hoje se conhecem e desses 24 poemas, 3 estão nos fascículos e os restantes 21 encontram-se em cartas. Kimberley Markowsky, "Titling of Poems" Eberwein (1998), p. 288. Esta secundarização, ou mesmo menorização dos títulos era uma prática poética pouco comum na época. A maioria dos escritores intitulava os seus poemas, desta forma fornecendo pistas interpretativas aos leitores. Tal processo seria ainda mais urgente na poesia de Dickinson, uma vez que a escrita oblíqua da poeta, reforçada pelo uso de variantes, torna o acto de leitura numa tarefa mais complexa. Assim, a ausência de títulos na poesia da escritora segue um processo de questionação dos limites significativos do poema, reforçando a multiplicidade de sentidos. Uma regularização a este nível, como a que foi

diferentes máscaras para um mesmo "eu". Este efeito da poesia de Dickinson leva novamente a uma questionação da noção de subjectividade no seio do fenómeno poético.[77]

Por outro lado, a presença de variantes abre espaço a um processo de criação poética que se prolonga *ad eternum*, uma vez que as variantes podem ser encontradas mesmo nos poemas que fazem parte dos fascículos, pequenos cadernos cosidos por Dickinson e que são aquilo que de mais próximo existe de uma publicação no seu *corpus* poético. A eternização do momento de escrita reforça a qualidade processual da poesia de Dickinson e transforma a sua leitura numa actividade dinâmica e exigente. Dickinson trata o leitor com respeito e não com a condescendência de quem nada espera dele; a poeta é tão exigente no processo de codificação poética como no de descodificação e essa dupla exigência surge patente nas variantes: o trabalho da poeta e do leitor é constante e esse trabalho surge como mais interessante do que a necessidade de uma escolha final. A escolha nunca chega mesmo a surgir.[78]

A importância que as variantes apresentam para o estabelecimento de uma ambivalência em relação às convenções é evidente no P. 670, "One need not be a Chamber –

---

feita pelos primeiros editores, só vem limitar a capacidade dialógica dos poemas e a discussão do potencial significativo do texto, como refere Paul Crumbley, em "The Dickinson *Variorum* and the Question of Home *Emily Dickinson Journal* 8.2 (1999), pp. 11-22, um artigo dedicado à nova edição dos poemas de Dickinson, publicada por Franklin em 1998. Nesta edição, Franklin opta por introduzir algumas alterações nos primeiros versos dos poemas de Dickinson, habitualmente utilizados como elementos de referência do poema.

[77] O artigo de Cynthia Hogue, "'I Did'nt Be Myself': Emily Dickinson's Semiotics of Presence" *Emily Dickinson Journal* 1.2 (1992), pp. 30-49, defende que Dickinson problematiza o conceito de subjectividade, nomeadamente a noção de um sujeito uno, quer psicologicamente, quer textualmente. Dando como elementos exemplificativos a recusa de Dickinson em ser vista e as diferentes poses literárias que podem ser encontradas no seu *corpus* poético, Hogue localiza o "eu" dickinsoniano no não-conhecimento e na multiplicidade. Ainda segundo a autora, a postura de Dickinson está relacionada com a posição da mulher na sociedade do século XIX, uma posição que a poeta subverte ao explorar de forma inovadora as habituais poses literárias femininas.

[78] Porter relaciona a relutância de Dickinson em efectuar escolhas com a ausência de um propósito ou de um objectivo claro e explícito na poesia da autora. Porter refere mesmo que a poesia de Dickinson não apresenta um centro difusor de significado, capaz de dar coerência e coesão à sua obra poética (1981). Já em "Emily Dickinson's Poetic Covenant" *Emily Dickinson Journal* 2.2 (1993), pp. 14-37, Roland Hagenbüchle articula a questão das variantes na poesia de Dickinson com uma estética da provocação, uma estética que envolve o leitor e que reforça a tendência da poeta para seleccionar elementos textuais que funcionam como pistas para outros elementos e assim sucessivamente, num movimento de constante demanda linguística (Hagenbüchle designa este processo de "Semantic Shift") (1993), p. 28. Por outro lado, Erika Scheurer, num artigo dedicado ao estudo das cartas de Dickinson, "'Near, but remote': Emily Dickinson's Epistolary Voice" *Emily Dickinson Journal* 4.2 (1995), pp. 86-105, defende que a poeta valoriza um discurso e uma escrita dialógicos, por oposição a um discurso e uma escrita monológicos, que estariam associados a um poder autoritário e logocêntrico: "[t]he power of language that Dickinson values is not exercised over the other, a 'hazard' – the power of authoritative discourse, of unambiguous 'truth' – but rather the power to engage the other in dialogue" (1995), p. 97. Lynn Shakinovskly elabora no artigo "Hidden Listeners: Dialogism in the Poetry of Emily Dickinson" *Discours Social / Social Discours* 3.1-2 (1990), pp. 19-36, um estudo igualmente assente na exploração do dialogismo dickinsoniano.

to be Haunted-", um poema que faz parte do Fascículo 20, um dos pequenos cadernos de poemas preparados por Dickinson, e que por isso possui um carácter mais definitivo e completo do que outros poemas da escritora. No entanto, mesmo no manuscrito constituinte do referido fascículo, Dickinson apresenta algumas variantes para o poema, o que comprova a importância desta estratégia de escrita e o carácter processual da mesma. Apresenta-se na íntegra duas versões do poema, a primeira presente em *The Complete Poems of Emily Dickinson*, editado por Johnson, a segunda no *fac-símile* do manuscrito constituinte do Fascículo 20, sendo a variante central nesse fascículo.

One need not be a Chamber – to be Haunted– One need not be a House– The Brain has Corridors – surpassing Material Place–	One need not be a Chamber – to be Haunted– One need not be a House– The Brain – has Corridors surpassing Material Place–
Far safer, of a Midnight Meeting External Ghost Than its interior Confronting– That Cooler Host.	Far safer of a Midnight – meeting External Ghost– Than an Interior – Confronting– That Cooler – Host.
Far safer, through an Abbey gallop, The Stones a' chase– Than Unarmed, one's a' self encounter– In lonesome Place–	Far safer, through an Abbey – gallop– The Stones a' chase– Than Moonless – One's A' self encounter– In lonesome place–
Ourself behind ourself, concealed– Should startle most– Assassin hid in our Apartment Be Horror's least.	Ourself – behind Ourself – Concealed– Should startle – most– Assassin – hid in our Apartment– Be Horror's least–
The Body – borrows a Revolver– He bolts the Door– O'erlooking a superior spectre– Or More–	The Prudent – carries a Revolver– He bolts the Door– O'erlooking a Superior Spectre– More near–

O poema pode ler-se em articulação com as reflexões de Bachelard, quando este refere que a casa aparece de tal modo associada ao ser humano e ao seu processo de construção individual que se torna numa representação dessa mesma individualidade: "[o]n whatever theoretical horizon we examine it, the house image would appear to have become the topography of our intimate being" (1994:xxxvi). De facto, tendo em conta que Dickinson teve uma existência indissociável da casa onde viveu, o poema apresenta uma experiência

profundamente individual e que é transmitida recorrendo a um processo de metaforização do ser em uma casa. "One need not be a Chamber – to be Haunted-" fala de uma descoberta e de uma análise das profundezas do ser, um processo assustador: por este poema passam fantasmas [v. 6], assassinos [v. 15] e espectros [v. 19], num cenário retirado de um romance gótico, como é evidente nas referências à abadia [v. 9], aos corredores sinistros [v. 3] e aos misteriosos encontros nocturnos [vv. 11-12]. O poema apresenta um sujeito que possui uma face oculta, misteriosa e assustadora. Essa face oculta vai adquirindo uma presença que é simultaneamente corpórea e espiritual. Aliás, o clima de terror dominante também advém da incapacidade do leitor identificar com precisão a identidade e as características do ser que o sujeito vai apresentando a medo. Este ser surge como um *alter ego*, pois habita na mente do sujeito, um lugar com uma estrutura labiríntica, semelhante às inúmeras divisões e corredores de uma casa de arquitectura vitoriana. Trata-se de uma arquitectura que caracteriza também as duas casas que Dickinson habitou e os lugares mais recônditos e sombrios destas construções, tais como as caves e os corredores, são imagens que habilmente representam os lugares mais negros da alma ou os elementos grotescos do ser humano. Os aspectos mencionados, o cenário de uma casa assombrada e a duplicação da personalidade, permitem relacionar o poema com a ficção gótica, um género literário em voga no século XIX e que era do conhecimento de Dickinson.[79]

Ambas as variantes apresentadas obedecem a esta linha interpretativa. No entanto, as variantes relativas à última estrofe, uma estrofe que em Dickinson é sempre crucial, trazem diferentes interpretações finais ao poema. De facto, a variante do manuscrito termina o poema insistindo no terror ao imaginar uma pessoa prudente que, munida de um revólver, tranca a porta de sua casa/ser, tentando defender-se de um intruso ameaçador e sem ter consciência de que a ameaça se encontra já no interior. Na variante apresentada por Johnson, a imagem final de um corpo que pede emprestado um revólver e se fecha na solidão do seu mundo interior, observando-o estarrecido, deixa em aberto a possibilidade de o leitor identificar aí uma

[79] St. Armand realça a ligação existente entre a poesia de Dickinson e uma literatura gótica, popular na sociedade novecentista: [t]he poet's taste for sentimental, sensational and Gothic narratives has been usually brushed aside as an embarassing aberration, yet this taste pervaded her sensibility and endured until the end of her life" (1987), p. 21.

referência ao suicídio e, como tal, a um processo auto-destrutivo.[80] Ambos os finais são possíveis, pois Dickinson cria duas versões enquadráveis no resto do poema. Por outro lado, se uma das variantes desafia as convenções sociais, apresentando uma solução final drástica e radical, a outra variante não questiona totalmente essas mesmas convenções.

Cristanne Miller e David Porter são alguns dos estudiosos da poesia de Dickinson que de uma forma mais consistente têm abordado e debatido a inovação linguística da poeta. Estes críticos produziram trabalhos de algum fôlego, onde é evidente a preocupação em demonstrar a forma como Dickinson inovou a poesia norte-americana do século XIX, lançando-a nos trilhos da modernidade. A inovação está essencialmente ligada a novos processos de construção poética, capazes de conferir ao texto uma maior ambivalência. No entanto, ambos reconhecem que essa inovação é feita a partir de uma hábil manipulação dos materiais poéticos de que Dickinson dispunha na sua época e cultura. A nível formal, há então uma tensão entre velhas e novas formas de escrita e é essa tensão que torna a poesia de Dickinson tradicional e moderna, em suma, original.

Quer Porter quer Miller referem como princípio essencial de estruturação linguística nos poemas de Dickinson um processo de construção disruptivo. Esse processo é evidente no P. 670. Neste poema, não só a imagética dominante inquieta e incomoda o leitor, como também a sua construção formal surpreende e contribui para uma certa atmosfera misteriosa e sombria. São os diferentes aspectos desta construção formal que Porter e Miller têm em mente quando referem uma técnica baseada na disjunção e na compressão, técnica essa que, não estando presente em todos os poemas de Dickinson, é paradigmática, pela sua frequência, da poesia desta escritora, como se comprovará de seguida.

No P. 670, se a primeira e última estrofes oferecem poucas resistências a uma leitura sintacticamente linear, o mesmo não se poderá afirmar da segunda e quarta estrofes. De facto, na segunda estrofe a sintaxe foge às regras habituais: os dois primeiros versos apresentam uma elipse, pois o leitor não consegue encontrar na estrutura de superfície do texto o verbo que

[80] Esta é a interpretação sugerida por Ford: "[a]nd the last stanza moves completely inside the mind to say that such mental horrors are finally self-destructive when 'The Body – borrows a Revolver' to defend itself against the troubled mind" (1997), pp. 64-65. É de notar que as duas interpretações conferem sentidos diferentes à forma verbal "overlooking", pois se na variante que introduz o termo "Body" a forma verbal adquire um sentido de observação, na variante associada à palavra "Prudent" a forma verbal sugere uma desatenção por parte deste ser prudente.

coordena toda essa oração, embora se possa supor que seja o mesmo verbo da oração seguinte ("Confronting"), e toda a estrofe apresenta uma alteração da ordem sintáctica normal, uma vez que o adjectivo que serve de termo de comparação entre os elementos constitutivos das duas orações presentes na estrofe surge logo no início da primeira oração e não, como é habitual, no fim desta. Questões semelhantes são encontradas no primeiro verso da quarta estrofe, onde o particípio passado "concealed" funciona como um adjectivo cuja posição foge à ordem normal das palavras (que seria "Ourself concealed behind ourself"), tornando o verso de mais difícil compreensão. Na segunda estrofe, as dificuldades aumentam no terceiro verso: o leitor não descobre o nome para o qual o pronome possessivo "its" deveria remeter, encontrando-se este sem um referente preciso, e o facto de ser um pronome utilizado apenas para seres irracionais ou inanimados complica ainda mais a ligação do pronome a um sujeito poético de características inegavelmente humanas. Neste sentido, o poema fala e não fala de um sujeito, porque se há uma reflexão sobre o ser humano, evidente desde o início do poema, essa reflexão questiona a subjectividade ao analisar o ser humano como se de um objecto se tratasse. Como que para complicar o processo de substituição de nomes por pronomes, o corpo é tratado por "he" [vv. 17-18], no que pode ser visto como uma ruptura do que é logicamente esperado ou como mais uma evidência do espírito analítico do sujeito, capaz de se separar do seu próprio corpo. Um último exemplo da dificuldade em encontrar os referentes dos pronomes utilizados por Dickinson surge no último verso da segunda estrofe, quando a autora escolhe o pronome demonstrativo "that" [v. 8], sem que o leitor consiga encontrar facilmente o nome para o qual o demonstrativo remete.

Assim, a poesia de Dickinson, de que este poema funciona como exemplo paradigmático, apresenta uma revisão das normas de construção frásica, revisão essa que dificulta o trabalho de interpretação e que abre o poema a várias possibilidades de leitura. Por outro lado, Porter também fala de uma revisão das normas de escolha vocabular, evidenciada pela presença de pronomes sem um referente identificável no corpo do texto.

Outro aspecto enigmático da escrita de Dickinson, que impede o leitor de construir uma interpretação simples e linear e que confere uma qualidade disruptiva aos poemas, é um pendor repetitivo pouco usual, pois Dickinson repete sobretudo o que Miller designa de "function words" (1987:76), isto é, palavras com pouca densidade semântica e com uma

função essencialmente gramatical, como preposições, conjunções e pronomes. Este aspecto pode ser encontrado no P. 670, nomeadamente na primeira estrofe, onde a repetição do pronome "one" surge reforçada pelo seu uso anafórico, e na terceira estrofe, onde surge a repetição do pronome "ourself". Neste último exemplo, a qualidade disjuntiva acentua-se, uma vez que o pronome foge a todas as regras de construção morfológica, segundo as quais o plural dos pronomes reflexos é construído com uma terminação indicadora desse mesmo plural. Sendo assim, a forma gramaticalmente correcta do pronome seria "ourselves" e não "ourself". Partindo do princípio de que uma ávida leitora do dicionário como o era Dickinson teria conhecimento de uma regra gramatical bem simples, esta ruptura morfológica só pode ter sido intencional, havendo a sugestão de que a experiência de que a poeta nos fala poderá acontecer a qualquer um, e daí a utilização do pronome forma plural, mas também de que essa experiência é essencialmente individual, vivida pelo "eu" consigo mesmo, justificando-se assim a terminação singular do pronome.

Esta é uma poesia que evidencia um esforço de preencher cada palavra e cada construção frásica de todos os sentidos possíveis, de forma a comprimir o máximo de significados no mínimo de palavras. Por isso, em Dickinson, excesso e compressão não são termos opostos, tendo a poeta a mestria de trazer para os seus breves poemas múltiplas e enigmáticas possibilidades de leitura.

Enigmático é ainda o adjectivo mais adequado para caracterizar o uso que Dickinson dá às maiúsculas. No P. 670, tanto surgem adjectivos iniciados por maiúscula ("Material", "Cooler", "Unarmed") como nomes ("Chamber", "Brain", "Stones") e mesmo formas verbais ("Confronting"). O critério desta selecção confunde o leitor: não são apenas qualidades que surgem destacadas, pois não são só adjectivos, mas também nomes e verbos que se apresentam em maiúscula; não são aspectos abstractos que se impõem, uma vez que Dickinson insiste em utilizar maiúsculas para os nomes mais concretos, como "House", "Corridors", "Apartment" e "Door". A utilização de maiúsculas para muitos dos elementos relacionados com a casa e com as suas divisões aponta certamente para o carácter metafórico desta casa, que representa o próprio ser; mas como justificar a utilização do mesmo processo em palavras como "Midnight", "Abbey" ou "Ghost", palavras que, para a interpretação do poema, não têm o mesmo peso daquelas relacionadas com o conceito de casa? A utilização de maiúsculas surge

assim como um processo idiossincrático que contribui para a criação de uma identidade poética muito própria.

Por outro lado, é notória a preferência de Dickinson por palavras polissilábicas e pouco usuais, palavras como "encounter", "Assassin" ou "Apartment", as duas últimas criando uma estranha combinação, já que podem ser encontradas no mesmo verso e separadas apenas por três contrastantes palavras monossilábicas –"Assassin hid in our Apartment" [v. 15]. Estes polissílabos possuem um peso absoluto, dando a todo o poema uma dimensão ainda mais abstracta, prendendo o leitor nas malhas da linguagem e não o deixando vislumbrar o centro significativo do poema.

Todo este processo abre brechas nas convenções referentes ao plano semântico e confere densidade e opacidade à linguagem poética. "Slant" volta a ser um termo que convenientemente caracteriza o processo de construção poética de Dickinson. Porter conclui mesmo que a liberdade de selecção leva Dickinson à criação de um léxico absolutamente privado, que comunica ao leitor a sensação de iniciar a sua demanda interpretativa através de um território selado (1981:56).

A disjunção criada na poesia de Dickinson surge ainda mais evidenciada através do uso recorrente de travessões, aquilo que possibilita a muitos leitores quase que imediatamente reconhecer a sua poesia, dada a originalidade com que a poeta utiliza este sinal de pontuação. O travessão dickinsoniano é ousado, pois desafia a progressão linear de frases e ideias, reforçando o dialogismo dos poemas e a sua ambivalência.[81] Neste sentido seguem as afirmações de Sharon Cameron: "[t]he dashes . . . are the marks Dickinson uses to open spaces

[81] Crumbley é um dos críticos que mais tem reflectido sobre o uso de travessões na poesia de Dickinson. Em *Inflections of the Pen: Dash and Voice in Emily Dickinson* (Kentucky: UP of Kentucky, 1997), Crumbley relaciona a recorrência de travessões na poesia da escritora com o potencial disjuntivo deste sinal de pontuação: "[a] broad consensus, then currently exists that the Dickinson dashes signal disjunction" (1997), p. 13. Por outro lado, Crumbley relaciona os famosos travessões com uma preferência pelo dialogismo e com uma incerteza sobre a própria identidade individual, já que o que se pode observar nos poemas é um sujeito que participa em múltiplos discursos e que emerge plural através da linguagem: "[t]he dash, then, becomes a form of punctuation that both challenges the linear progression of sentences and emphasizes the uncertainty of identity" (1997), p. 15. Crumbley conclui que o dialogismo de Dickinson constitui um desafio à autoridade dominante, assente nas noções de unidade do significado e do sujeito: "I began to see that the dashes perform a key function by disrupting conventional thought patterns. As Dickinson's primary punctuation, they tell us that the poems introduce polivocality as a direct challenge to the primacy of a single unified voice" (1997), p. 2; "Dickinson's poems provide a locus within which conservative, monologic notions of self contest with dialogic notions, challenging culturally founded assumptions about the unity of nature, the logic of language, and the need to define one's identity as a speaker and a writer" (1997), p. 20.

for alternative words, alternative arrangements of words, alternative ideas, which no amount of pausing will allow her to choose among" (1992:194).[82]

No P. 670 um dos elementos que mais contribui para transmitir um tom de uma certa ansiedade e de um certo nervosismo é o uso sistemático de travessões, especialmente no final dos versos, deixando-os em aberto ou em suspenso. Quando a colocação dos travessões é também feita no final de cada estrofe, esse sentido incompleto e de suspensão ansiosa é ainda mais evidente. Veja-se o que acontece no final das primeira, terceira e última estrofes (a variante central do Fascículo 20 apresenta ainda um travessão na quarta estrofe). Nos dois primeiros casos, o travessão deixa em aberto um desenvolvimento da questão inicial: o sujeito apresenta de forma velada o inimigo ou o fantasma que existe interiormente e vai tentando caracterizar esse inimigo por um processo comparativo que destaca a superioridade do inimigo interior. À medida que os diversos elementos comparativos se vão sucedendo, o leitor sente um crescendo dramático de estrofe para estrofe: o que no início parecia uma casa assombrada, é um fantasma na segunda estrofe, um encontro misterioso e perigoso na terceira, um assassino na quarta e um espectro superior e poderoso na quinta estrofe. Nesta última estrofe, a tentativa de caracterização sucessiva e sempre indirecta do inimigo interior termina, mas o travessão, colocado estrategicamente no final do último verso, deixa em suspenso a insinuação final, como se o medo se espelhasse neste último sinal de pontuação, o que permite ao leitor imaginar piores situações.

Os travessões reforçam ainda a justaposição das imagens utilizadas pela autora para caracterizar a mente humana, já que o poema isola em cada verso ou estrofe as suas imagens constitutivas. Em vez de conectores que conferem unidade e articulação lógica ao discurso, o leitor depara com uma estrutura sintáctica paratáctica, ausente de conjunções capazes de ligar explicitamente os diferentes versos. [83] Estes são processos que reforçam ainda a participação activa do leitor, que sente necessidade de dar coerência e logicidade interpretativa ao poema.

---

[82] Numa carta de data incerta (situada por Johnson nos inícios de 1850) e dirigida a Emily Fowler, Dickinson já reconhecia as potencialidades significativas dos seus travessões. Tendo iniciado a carta com um destes sinais de pontuação (neste caso concreto trata-se de um travessão particularmente longo), Dickinson refere-se a ele no final da sua missiva: "[t]hat is'nt an *empty* blank where I began – it is so full of affection that you can't say any – that's all" (C. 32).

[83] Miller refere que a poesia dickinsoniana é ainda caracterizada por outras estruturas sintácticas, nomeadamente a hipotaxe, embora esta organização sintáctica nunca possa ser substancialmente desenvolvida devido à brevidade da maioria dos poemas. No entanto, em diversos poemas, como no já referido P. 1247 ("To pile like Thunder to

Miller e Porter concordam que, ao adoptar os processos mencionados, Dickinson cria uma densidade de significados, trazendo uma maior ambivalência ao texto poético e sugerindo uma estrutura profunda não mencionada. Porter afirma mesmo que se esta técnica de construção poética é problemática para o leitor, ela é também o meio encontrado por Dickinson para exercer a sua liberdade no mundo da linguagem, sendo, portanto, o lugar onde a marca pessoal da poeta é mais evidente.[84] Por outro lado, Dickinson também explora a linguagem poética como uma forma de questionar convenções e perspectivas socialmente aceites, dotando os seus textos de um carácter subversivo. De facto, sendo a linguagem um sistema social, a questionação dos seus limites e das suas regras leva a uma questionação desse mesmo sistema. Ou seja, a inovação formal que Porter e Miller apresentam deve ser relacionada com a adaptação e a subversão de formas e temas dominantes na poesia norte-americana do século XIX, subversão que, como já foi referido, não implica uma rejeição mas uma confluência de diferentes perspectivas.

Aliás, um dos aspectos que melhor espelha a capacidade de Dickinson conciliar tradição e inovação na sua obra é a hábil apropriação da estrofe hínica, uma forma poética comum no seu tempo e assente numa tradição religiosa de orações e exortações, que encontram em Isaac Watts o seu mais exímio cultor. A estrutura do hino encontra-se ligada a uma métrica regular, consistindo em versos alternados de oito e seis sílabas, e a um esquema rimático *abab* ou *abcb*. Dickinson utiliza habitualmente esta forma poética mas revitaliza-a pela introdução de algumas alterações a nível métrico e rimático, bem como pela utilização de uma ironia que se afasta do habitual tom de homilia.

Essa revitalização pode ser encontrada no poema que tem vindo a ser analisado. Nele Dickinson apresenta uma estrutura rimática e métrica irregulares, mas onde é ainda evidente o quanto a poeta deve à estrutura do hino. De facto, com excepção da primeira estrofe, que apresenta uma total irregularidade métrica e uma ausência de rima, as outras estrofes apresentam alguma variação a um esquema que intercala versos de oito sílabas com versos de

its close"), há uma exploração hipotáctica de frases complexas, o que permite a Dickinson especificar as relações que uma justaposição paratáctica apenas sugere (1987), pp. 91-98.

[84] Segundo Porter, "[t]he problems in Dickinson's habitual technique are, in fact, those conspicuous places where she exercised her freedom within the language order and thus are moments when she committed herself. These defects are the nodes of meaning where her personal identity is most intense. . . . The resistances in her poems, then, while they prevent definitive meaning, reveal most forcefully the Dickinson that counts, the disruptive and prefiguring force . . . for us the difficulty reveals Dickinson in her absolute originality " (1981), p. 38.

quatro sílabas métricas e a rima, em geral, segue o esquema *abcb*, que pode ser encontrado nos hinos de Watts. Dickinson personaliza os esquemas que tão bem conhecia e utiliza-os, adaptando-os às circunstâncias de cada poema. É nesse sentido que se justifica o esquema métrico da última estrofe do poema em questão: os três primeiros versos obedecem ao esquema predominante no poema, o primeiro verso tem oito sílabas, o segundo quatro e o terceiro oito sílabas métricas, mas o último verso possui apenas duas sílabas métricas. A diminuição e a ruptura métricas reforçam a ansiedade e o clima gótico com que termina o poema. Este fica em aberto e quer a pontuação quer a métrica contribuem para acentuar o carácter abrupto do seu final. Neste último verso a compressão que caracteriza a poesia de Dickinson surge a vários níveis: compressão métrica, mas também de conteúdo, pois o último verso convida a várias interpretações. Por outro lado, a forma como Dickinson trabalha os aspectos da rima, apresentando rimas parciais, como nos 6° e 8° versos e nos 18° e 20° versos, em que a rima é apenas assoante, paralelamente a rimas não acentuadas, como a que une as palavras "Meeting" [v. 5] e "Confronting" [v. 7], reforça a qualidade dissonântica do poema, ao mesmo tempo que mantém a estabilidade estrutural. A nível rimático tanto pode ser encontrado o convencional como o inovador e a dialéctica criada contribui para a plurissignificação do texto poético.

A experimentação encetada pela poeta comprova a sua ousadia, mas o recurso a uma das formas poéticas mais tradicionais, especialmente na Nova Inglaterra novecentista e marcada pelo puritanismo dos seus fundadores, demonstra igualmente o modo como Dickinson participa na cultura do seu tempo. Assim, o conceito que melhor descreve esta relação mantida entre tradição e inovação terá de ser subversão. Como refere Mary DeJong, "[d]rawing out the potentials of traditional forms, she 'sang' in her own way" (1989:153).[85]

É à luz deste compromisso que a carta mandada a Higginson, a 7 de Junho de 1862, deve ser interpretada. Nela Dickinson escreve, um pouco ironicamente, sobre a questão da publicação, ao que parece motivada por um comentário do seu correspondente: "I smile when

[85] A. R. C. Finch produziu um artigo, intitulado "Dickinson and Patriarchal Meter: A Theory of Metrical Codes" *PMLA* 102.2 (1987), pp. 166-75, em que analisa de uma forma inovadora o uso que Dickinson faz do pentâmetro jâmbico, provavelmente introduzido por Chaucer na literatura inglesa e, desde então até ao século XIX, a unidade métrica preferida dos poetas ingleses. Para Finch a métrica é um aspecto cultural e histórico e, como tal, o pentâmetro jâmbico deve ser associado à cultura patriarcal dominante. A partir destes pressupostos, Finch analisa a forma como Dickinson esporadicamente utiliza o pentâmetro jâmbico e detecta uma tensão no seu uso, o que parece apontar para uma ambivalência face a essa estrutura e à sociedade patriarcal que nela se reflecte.

you suggest that I delay 'to publish' – that being foreign to my thought, as Firmament to Fin-" (C. 265). Parece que quer Dickinson, quer o seu tutor não consideravam a poesia da primeira como susceptível de ser publicada. E a chave interpretativa para a renitência de ambos pode bem estar nas afirmações que se seguem na referida carta: "[y]ou think my gait 'spasmodic' – I am in danger – Sir – You think me 'uncontrolled' – I have no Tribunal". "[S]pasmodic" e "uncontrolled" são adjectivos que remetem para o carácter disjuntivo e plurissignificativo da poesia dickinsoniana e o facto de esses adjectivos terem surgido nos comentários de uma figura tão eminente no meio literário da época como o é Higginson ajudam a compreender o quão invulgar lhe terá parecido a poesia de Dickinson. De facto, Dickinson colocou-se à margem do meio literário da época, não apenas fisicamente, tendo em conta a sua reclusão e exclusiva vida doméstica, mas também esteticamente, ao subverter as escolhas literárias habituais para uma escritora e o processo dominante de construção poética. E na sua marginalidade, Dickinson ousou e foi mais longe do que qualquer outra escritora do seu tempo.

Foi precisamente o carácter inovador da poesia de Dickinson que despertou o interesse da crítica feminista por esta escritora. Na inovação formal e conteudística da poeta as feministas viram ousadia e transgressão social.[86] É igualmente o radicalismo e a inovação da poesia dickinsoniana que levam críticos literários, entre eles David Porter, a resgatar Dickinson da sua época e cultura, vendo-a como uma autora essencialmente moderna, ou mesmo pós-moderna. Em *The Modern Idiom* (1981), Porter enumera algumas conclusões resultantes da análise feita aos diferentes aspectos da poesia de Dickinson. Uma dessas conclusões é a ausência em Dickinson de uma auto-consciência como artista, o que a liberta da

[86] O artigo de Bzowsky ("'Half Child – Half Heroine': Emily Dickinson's Use of Traditional Female Archetypes"), publicado em 1983, é um exemplo de uma abordagem feminista predominante nas décadas de setenta e oitenta. Este artigo integra Dickinson numa inovadora e subversiva literatura feminina, existente em meados do século XIX: "[i]n conclusion, I see Emily Dickinson as closely akin to sentimental writers of her day in her use of central female images which defy the sexual and civil power of the male" (1983), p. 164. Uma perspectiva semelhante pode ser encontrada em artigos mais recentes, o que comprova a vitalidade desta perspectiva. Em "The Business of Circumference: Circularity and Dangerous Female Power in the Work of Emily Dickinson" *Emily Dickinson Journal* 5.2 (1996), pp. 183-89, Lissa Holloway-Attaway analisa a forma como Dickinson questiona a cultura patriarcal, nomeadamente a partir da imagem da circunferência: "[h]er [Dickinson's] resistance to linearity allows her to de-strucuture the hierarchical, biased, and binary codes of the patriarchal formula for success. Dickinson *revolution*-izes their rigid schematic which separates the world into discrete oppositional categories (male/female) and which clearly aligns women with weakness (dominant/subordinate)" (1996), pp. 183-84.

autoridade da tradição literária e das convenções sociais e a faz antecipar novas posturas literárias, que só ganharão consistência no século XX. Nas palavras de Porter: "[s]he was a great participant in the great language change that led into modern and postmodern poetry in America" (1981:27).

No entanto, Dickinson tanto ousa como aquiesce. A adaptação da estrutura do hino, as marcas evidentes de uma certa participação, ainda que ambígua, no sentimentalismo religioso da época, o seu recato e uma postura de subserviência,[87] que parece jogar paradoxalmente com uma valorização e superioridade individuais, são características da poeta que a enraízam no momento histórico em que vive.

Assim, a subversão alcançada nos diferentes aspectos formais dos poemas de Dickinson comprova uma hábil apropriação de processos literários dominantes na sua época e ambas, a apropriação e a subversão formais, interagem com estratégias semelhantes presentes a outros níveis dos poemas. Ou seja, a originalidade da escrita dickinsoniana deve ser relacionada com o modo como a autora trabalha os aspectos da cultura dominante, nomeadamente o modo como Dickinson se apropria, explora e inova uma ideologia da domesticidade, evidente em textos de escritoras suas congéneres. Por outro lado, a ambivalência face ao doméstico é sustentada pelos aspectos formais mencionados, que realçam perspectivas diversas e posições subversivas.

As conclusões de Cheryl Walker em *The Nightingale's Burden: Women Poets and American Culture before 1900* seguem aquilo que tem vindo a ser dito: "Dickinson did not look down on the female poetic subjects of her day. She used them; but she used them in what would come to be perceived as a poetic assault on the feminine conventions from which they sprung" (1982:111).

*****

[87] A subserviência do indivíduo que assume a voz discursiva em poemas e cartas é particularmente evidente nas "Master letters". Aí surge um sujeito rebaixado pela paixão e com os contornos ora de um vassalo numa estrutura feudal, ora de uma criança inocente e sedenta de reconhecimento: "Oh, did I offend it – [Did'nt want me to tell it the truth] Daisy - Daisy – offend it – who bends her smaller life to his (it's) meeker (lower) every day – who only asks - a task – [who] something to do for love of it – some little way she cannot guess to make that master glad-" (C. 248). Também em diversos poemas o sujeito poético parece existir apenas como prolongamento de um "tu", a quem o sujeito dedica a sua vida. A título de exemplo vejam-se alguns versos: "I'm the size suit Thee-" (P. 738); "I have no Life but this- / . . . . Except through this extent- / The Realm of you-" (P. 1398).

A mestria de Dickinson na reconfiguração das convenções poéticas estava patente no P. 670. Nele a autora utilizava uma referência espacial relacionada com vivências feminizadas, a casa, para lhe dar um novo e inesperado sentido ao transformá-la numa metáfora do ser. Outros poemas apresentam o mesmo processo, comprovando a importância da casa na paisagem mental da poeta.[88]

O mundo doméstico que Dickinson habitou é evidente nas escolhas lexicais feitas pela escritora. Em "Remembrance has a Rear and Front-" (P. 1182) Dickinson novamente faz circular as suas palavras em torno de um campo semântico doméstico, ainda que com certas reminiscências góticas, à semelhança do P. 670:

Remembrance has a Rear and Front–
'Tis something like a House–
It has a Garret also
For Refuse and the Mouse.

Besides the deepest Cellar
That ever Mason laid–
Look to it by its Fathoms
Ourselves be not pursued–

P. 1182

A primeira estrofe estabelece de imediato uma comparação entre a parte do cérebro responsável pelas recordações e a casa,[89] no que é uma objectivação da mente: "Remembrance . . . / 'Tis something like a House-" [vv. 1-2]. A transformação simbólica da memória numa casa é realçada através da utilização de maiúsculas nas referências à casa e às suas divisões [vv. 1, 3, 5]. Os diferentes compartimentos da casa permitem à poeta uma aproximação entre os dois elementos, um, psíquico e interior, o outro, físico e exterior, pois, à semelhança de uma casa, também a memória possui diversos compartimentos, cada um deles remetendo para

[88] Cf. conceito de "inscape", p. 52.
[89] Um processo semelhante de relacionamento entre um ambiente doméstico e a memória surge em "That sacred Closet when you sweep-" (P. 1273), em que Dickinson refere os armários [v. 1], as vassouras [v. 3] e o pó [v. 9] como símbolos de um processo mental e até mesmo poético. Outros poemas estabelecem este nexo entre a casa e aspectos mentais, como é o caso do P. 475, "Doom is the House without the Door-", que se serve da imagem da casa para tentar uma definição tão complexa e vaga quanto o termo que a autora pretende definir.

diferentes momentos da vida, com uma diferente relevância, ou associados a determinados sentimentos.

Ao especificar a relação entre os dois mundos, Dickinson funde-os ainda mais, pois o leitor encontra já não a comparação mas a metáfora, que faz corresponder a cada parte da casa uma área da memória. Esta tem uma frente, onde residem todas aquelas recordações que por serem mais recentes ou por serem mais marcantes estão mais vivas, e traseiras, onde se encontram imprecisos fragmentos de acontecimentos ocorridos num passado distante ou menos relevante [v. 1]. O poema é, assim, construído a partir de sensações, idênticas para cada divisão da casa e para cada tipo de recordação. Através deste processo Dickinson projecta uma casa imaginária no poema, à medida que este se vai desenvolvendo em torno do sujeito e da sua interioridade.

Esta casa possui ainda um sótão para armazenar as recordações que foram rejeitadas, isto é, que já não são utilizadas. No entanto, Dickinson subverte a estabilidade das recordações contidas neste compartimento, pois nele habita um rato, um animal insignificante mas aqui poderoso, já que vai roendo o fio da memória. Deste modo, estas recordações acabam por desaparecer definitivamente.

A poeta dá bastante atenção à cave, uma parte sombria e profunda da casa. É na profundidade da cave que o sujeito enterra as recordações possivelmente mais sombrias e dolorosas, para desta forma fugir à perseguição encetada por essas "perigosas" memórias [v. 8].[90] Aqui não há ratos que destruam as recordações, acabando estas por se manter intactas. A palavra "cellar" encontra-se foneticamente muito próxima da palavra "cell", partilhando com esta a mesma tonalidade sombria e a mesma sensação de clausura. Dickinson certamente tinha consciência desta relação, o que só vem alargar a paleta significativa da imagem utilizada pela autora. Por outro lado, a relação entre as palavras "cellar" e "cell", bem como a utilização da maiúscula para a palavra "Mason", o que pode estabelecer uma aproximação a Deus, o construtor do ser, permitem identificar na imagem da cave uma referência ao corpo humano, o invólucro opaco que defende e esconde o interior subjectivo da perseguição feita por olhares devassadores. No entanto, para o sujeito poético, a cave, a cela, o corpo podem não ser lugares

[90] É de realçar que, na última estrofe do poema em análise, o leitor volta a deparar-se com um cenário de influência gótica. Essa influência pode ainda ser encontrada nas escolhas verbais: "pursued" [v. 8] é a forma verbal utilizada para caracterizar a acção de forças poderosas sobre o sujeito.

completamente invioláveis: no último verso ("Ourselves be bot pursued-"), a utilização do verbo "ser" no modo Infinitivo e não no Presente do Indicativo, como seria de esperar, exprime mais um desejo do que uma certeza e o travessão com que termina o poema não dissipa a dúvida.

No P. 1182 a imagem da casa é dominante e de tal forma evidente para a sua autora, que o raciocínio que possibilita as ligações analógicas do poema está ausente, tendo o leitor de estabelecer os termos da relação entre a memória e a casa, desta forma ligando inequivocamente os dois mundos. Por outro lado, a ligação é óbvia para Dickinson porque, tendo a poeta permanecido toda a sua vida aquém das fronteiras do lar e sendo a sua existência indissociável deste, a casa que habitou estava literalmente cheia de recordações, de elementos e de pessoas ténue ou vincadamente relacionados com acontecimentos marcantes na sua vida. Aliás, é neste sentido que aponta um dos significados da palavra "remembrance", curiosamente um significado antiquado: "something kept or given to remind one"; a casa que Dickinson habita, e que lhe é transmitida pelos pais, permite-lhe (re)lembrar pessoas queridas. Nas recordações de Dickinson a casa é quase sempre a coordenada espacial e, assim sendo, que melhor maneira de as exprimir? Mudge descobre mesmo neste poema uma fiel semelhança entre a estrutura da casa descrita por Dickinson e a da casa habitada pela poeta:

> The poem's architectural features seem general enough to apply to any house, whether it was Emily's or another's. But, in fact, they fit the features of the Dickinson Mansion quite well. Front and back doors face each other across a long hall way in the main rectangle of the homestead. Its garret is ample now and was even larger in Emily's time before it was finished to form three additional rooms. And its cellar, still of the same dimensions as hundred years ago, is notably deep, a sign of wealth in the nineteenth century, and the one distinguishing reference which strongly hints that the house she had in mind was the one she knew so well.
> (1975:3)

Esta ligação vai ao encontro da associação estabelecida por Mudge entre a percepção que Dickinson tinha de "The Homestead" e as imagens sombrias da casa, visíveis na sua escrita.[91]

A metaforização da alma em casa também pode ser encontrada em "The Props assist the House" (P. 1142):

[91] Cf. p. 51.

The Props assist the House
Until the House is built
And then the Props withdraw
And adequate, erect,
The House support itself
And cease to recollect
The Auger and the Carpenter–
Just such a retrospect
Hath the perfected Life–
A past of Plank and Nail
And slowness – then the Scaffolds drop
Affirming it a Soul.
P. 1142

De facto, se o primeiro verso do poema remete para a construção de uma casa, a utilização das maiúsculas na referência à casa [v. 1], aos materiais [vv. 1, 3, 7, 10, 11] e mesmo ao seu construtor [v. 7] remete para o valor simbólico destes termos. O último verso do poema, "Affirming it a Soul", completa essa viagem simbólica, agora dominada claramente pelo segundo nível de significação: a casa é uma representação da alma.

O poema apresenta uma estrutura narrativa que, ao surgir acompanhada por verbos no Presente do Indicativo, fornece um carácter genérico e universal ao processo de construção. Segundo o sujeito poético, este processo implica um trabalho árduo e demorado [v. 11], um trabalho que é sugerido pela própria estrutura estrófica do poema: Dickinson adopta para o poema um processo de construção simetricamente inverso ao de uma casa, já que coloca verso *sob* verso (enquanto que a casa é construída colocando tijolo *sobre* tijolo), formando um texto que corresponde a uma única estrofe, sólida e maciça. Os adjectivos utilizados para a caracterização da casa-alma também sugerem as qualidades estruturais do poema – "adequate, erect" [v. 4]. Casa, alma e poema formam uma entidade única e completa. Por outro lado, a conotação fálica do segundo adjectivo traz uma sugestão de virilidade, o que, numa sociedade patriarcal como é a sociedade americana novecentista, se torna numa marca de força e de poder. A expressão presente no v. 9 – "the perfected Life" – comprova ainda a importância que Dickinson atribui à alma, aquilo que distingue o ser humano dos outros animais e o aproxima do divino.

No entanto, o processo de construção, uma vez terminado, é logo esquecido: a alma esquece a sua própria construção [vv. 6-7] quando, finalmente, os andaimes caem: "then the

Scaffolds drop" [v. 11]. Neste último verso, a poeta aumenta o visualismo do poema ao brincar com o duplo significado da palavra "scaffold" (andaime, mas também cadafalso), usando para tal o ambivalente verbo "to drop": andaimes ou cadafalsos caem, libertando, em ambas as situações, a alma.[92] A amnésia por que a alma passa após a sua construção sugere a teoria platónica do mundo inteligível, um mundo perfeito e divino de onde a alma é originária, mas de que se esquece uma vez lançada para o mundo sensível, o mundo material e concreto. Esta ligação entre o poema e a teoria platónica confere uma vertente teológica ao poema, vertente essa que permite ligar a figura do carpinteiro [v. 7] a Deus, ou a uma entidade divina envolvida no processo de construção da alma humana. Seguindo esta linha de interpretação, e segundo Mudge, os suportes referidos no primeiro verso do poema tanto podem remeter para os pais do sujeito, como para a sua fé, ambos relevantes no processo de construção da identidade (1975:189).

Na primeira carta enviada a Higginson, a 15 de Abril de 1862, a poeta ansiosamente indaga o futuro preceptor quanto à qualidade dos seus versos: "[a]re you too deeply occupied to say if my Verse is alive?" (C. 260). A associação entre a qualidade poética e a vida vibrante encontra o seu eco no v. 9 do P.1142, "Hath the perfected Life-", e abre um outro nível interpretativo no poema. Neste nível, o leitor assiste ao processo de construção da casa como metáfora do processo de construção poética, um processo igualmente lento. O resultado é um objecto literário que adquire vida própria e que é independente do seu criador.[93] Tal como Deus, o poeta é o carpinteiro de um artefacto – o poema – que, depois de ser inventado, ganha vida própria e um percurso independente do seu criador. No caso do produto poético, este, após a sua criação, transita para o leitor. Por outro lado, ao utilizar uma imagética que remete para um mundo doméstico e, como tal, claramente feminino, Dickinson subverte a tradicional e patriarcal associação da criação poética com o êxtase da experiência sublime, simultaneamente resgatando uma mundividência doméstica da sua habitual menorização.[94]

---

[92] É de realçar que este momento de maior tensão dramática no texto também corresponde ao verso mais longo do poema, o que permite explorar ainda mais essa tensão.

[93] A independência do texto em relação ao seu criador está relacionada com uma já referida observação de Dickinson a Higginson: "[w]hen I state myself, as the Representative of the Verse – it does not mean – me – but a supposed person" (C. 268).

[94] O cânone dickinsoniano apresenta alguns poemas que utilizam uma imagética doméstica como forma de exprimir experiências sublimes. A título de exemplo, repare-se que no P. 219, "She sweeps with many-colored Brooms-", Dickinson descreve o pôr-do-sol recorrendo a metáforas retiradas de um ambiente doméstico: "many-

O poema de Dickinson permite relacionar o acto de construção que descreve com a criação da alma humana e com a criação do texto poético, sem excluir qualquer vertente. As duas linhas de leitura podem mesmo estar relacionadas, já que a fé que Dickinson deposita na poesia é a mesma fé com que encara o ser humano. O elo de ligação entre poesia e alma é pois estabelecido através de uma imagética da casa, o lugar literal onde a alma e os poemas dickinsonianos habitaram e coexistiram.[95] Deste modo, Dickinson mais uma vez escolhe uma metáfora que remete para as suas vivências, marcadas por uma esfera doméstica, e utiliza essa metáfora para trabalhar aspectos que considera essenciais, nomeadamente aspectos relacionados com a experiência individual e com a construção poética. O que é ainda mais importante é o facto de Dickinson, através da metáfora da casa, relacionar poesia e subjectividade, tornando-as indissociáveis.

Dentro da casa que Dickinson habitou, um dos locais preferidos da poeta era o seu quarto.[96] O quarto era um espaço onde Dickinson podia encontrar o recolhimento e o silêncio necessários para o processo de escrita. Estas qualidades espaciais surgiam reforçadas à noite, o que explica o hábito de Dickinson escrever cartas e poemas preferencialmente quando o resto da casa se encontrava mergulhado no silêncio nocturno. Se Emily sempre considerou "The Homestead" a casa de seu pai, ela não poderá ter deixado de ver no seu quarto um território privado. A sobrinha Martha Dickinson Bianchi refere que numa ocasião a poeta a terá conduzido ao seu quarto e, com uma chave imaginária, terá fingido fechar a porta à chave, acompanhando o gesto com o comentário: "[i]t's just a turn – and freedom Matty!" (Mudge, 1975:94). A privacidade que Dickinson alcança no quarto dá-lhe liberdade para prosseguir na sua demanda literária, explorando territórios poéticos desconhecidos para os demais. O quarto torna-se, assim, numa metáfora aliciante do próprio ser. Mudge defende mesmo que para Dickinson a palavra "quarto" está associada a um centro vital (1975:185). Não admira, então,

colored Brooms" [v. 1], "Housewife in the Evening West" [v. 3], "Amber thread" [v. 6], "Aprons fly" [v. 10]. Um processo semelhante é utilizado em "A Lady red – amid the Hill" (P. 74), que descreve o renascimento da natureza através da fusão de elementos naturais com elementos domésticos e religiosos, invocando uma experiência sublime. A este propósito, St. Armand afirma que Dickinson assimilou e domesticou uma cultura de elite característica da época. Essa cultura preocupava-se com a observação e a descrição dos fenómenos naturais, valorizando intensamente o contacto do Homem com a Natureza (1987), pp. 181-217, 259-97.

[95] A domesticidade da escritora, analisada exaustivamente no capítulo anterior da dissertação, permite identificar a casa como o ambiente onde Dickinson escrevia e guardava os poemas, confirmando-se assim que o universo de Dickinson era física e, tantas vezes, poeticamente, o lar.

[96] Cf. p. 37, n. 28, onde a valorização do quarto surge como um traço da cultura da época.

que Dickinson tenha explorado este espaço doméstico no P. 1767, "Sweet hours have perished here;", e o tenha contaminado com marcas de subjectividade.

No poema em questão, o sujeito, numa situação *post-mortem*, como é evidente no tom nostálgico e elegíaco do poema e no seu último verso, "Now shadows in the tomb" [v. 4], visita o quarto que ocupou em vida. Este espaço tem uma conotação positiva: nele o sujeito passou horas agradáveis, "Sweet hours" [v. 1], embora estes momentos de felicidade tenham decaído com o tempo, e nele sonhos e desejos ganharam contornos, "Within its precints hopes have played" [v. 3], embora quiméricos, pois no presente são sombras [v. 4], como o próprio sujeito.

Este quarto ganha uma dimensão quase que divina, visto que Dickinson rouba a palavra "mighty" ao seu habitual contexto bíblico e trá-la para uma esfera doméstica, "This is a mighty room" [v. 2], passando esta a possuir grande poder e força. Ao realizar o processo de transferência semântica, Dickinson evidencia uma preferência pela casa terrena, uma casa provisória, é certo, mas bem mais palpável e segura que a duvidosa casa celestial.[97] A variante que a poeta apresenta para o adjectivo "mighty" surpreende o leitor: ao possibilitar a escolha da palavra "timid", Dickinson inunda o poema com conotações diametralmente opostas às desencadeadas pela palavra "mighty". No entanto, nesta intrigante variante poderá estar a chave para um outro nível interpretativo do poema, pois, ao oferecer a palavra "timid" como alternativa, Dickinson abre espaço a um novo trilho de significados, que completam os já referidos.

[97] No P. 1603, "The going from a world we know", Dickinson apresenta dúvida e desconfiança em relação à casa celestial, aspectos que confirmam a sua relação ambígua com Deus e a esfera religiosa. O desconhecimento da sua última casa leva o sujeito poético a indagar desafiadoramente: "But will the secret compensate / For climbing it alone?" [vv. 7-8]. Também no P. 564, "My period had come for Prayer-", a incapacidade de ver a eternidade inquieta o sujeito poético. Esta inquietação surge mais uma vez através de uma interrogação: "Infinitude – Had'st Thou no Face / That I might look on Thee?" [vv. 15-16]. A mesma dúvida quanto às características da casa celestial surge em "A House upon the Height-" (P. 399): "And what it was – we never lisped- / Because He – never told-" [vv. 11-12]. Por outro lado, no P. 1010, "Up Life's Hill with my little Bundle", Dickinson equaciona a casa celestial e a casa terrena, associando a esta última os significados positivos da palavra "Home". No final do poema, Dickinson brinca com esta palavra, relacionando o termo ao fascínio e à afectividade que o mundo sensorial lhe desperta: "as Heart that accepted / Homelessness, for Home-" [vv. 7-8]. No P. 1601, "Of God we ask one favor," o lar terrestre transforma-se numa prisão mágica, um mundo que compete com a felicidade celestial: "Immured the whole of Life / Within a magic Prison / We reprimand the Happiness / That too competes with Heaven" [vv. 5-8]. Neste poema, Dickinson retorna à imagem da prisão, cujo significado é paradoxal e exprime a ambivalência que a poeta sente em relação à sua própria existência ou ao seu lar. Clausura e liberdade, solidão imposta e desejada fazem parte do leque significativo da imagem, tornando-a plurissignificativa.

Quer no retrato que Dickinson faz a Higginson na carta de Julho de 1862 (C. 268),[98] quer na impressão com que este fica da poeta quando a visita em Amherst em Agosto de 1870 (C. 342a),[99] um dos traços de Dickinson que mais sobressai é a sua timidez: a associação que Dickinson estabelece entre a sua figura e os pequenos pássaros, e que Higginson estabelece entre a poeta e as crianças, a referência constante à figura do pai e a óbvia situação de reclusão, entre outros aspectos, realçam a imagem de uma mulher frágil, recatada e discreta. Estas qualidades estão certamente na origem do seu pseudónimo "Daisy", utilizado em diversas cartas e que pode ser visto como uma faceta da identificação que a poeta estabelece com as flores, particularmente com as silvestres.[100]

Nesse sentido, o adjectivo "timid", presente no P. 1767 ("Sweet hours have perished here;") desloca todo o enfoque do poema para o indivíduo que fala no texto, já que se trata de um adjectivo utilizado na caracterização de seres humanos, e traz à palavra "room", até aqui apenas com um significado espacial, uma dimensão simbólica. À medida que a rede significativa se vai complexificando, o poema estabelece uma ligação progressivamente mais intensa entre o espaço do quarto e a subjectividade. E ao realizar esse processo, a palavra "room" cede à força centrípeta do poema: sem nunca perder o seu significado inicial, o quarto adquire contornos humanos e ganha a forma de um corpo, que pode ser perspectivado como o espaço limitado e único onde o sujeito e a sua alma habitam. A identificação do corpo com partes da casa já estava presente no P. 1182 ("Remembrance has a Rear and Front-"), onde a cave também podia representar o corpo protector do sujeito e das suas recordações mais íntimas. Por outro lado, em ambos os poemas a relação espacio-corporal adquire um sentido mais premente se for relacionada com a vida reclusa de Dickinson.

Voltando ao P. 1767, foi no perímetro do quarto, assim como no perímetro do corpo, agora reduzido a cinzas, que o sujeito viveu e sonhou a sua vida. O tímido corpo, que encontra um reflexo na pequenez com que Dickinson habitualmente se referia ao seu quarto,[101] é o

[98] Cf. p. 59.
[99] Cf. p. 60.
[100] Cf. p. 36, n. 25.
[101] Mudge, a este propósito, refere: "Emily's selected places appear to have absorbed her own body image, her femininity as well as her self-estimate, because they were small, a quality she so often attributed to herself that it may have dominated her self-consciousness. . . . Her room was 'my own little chamber'" (1975), p. 53. Uma análise da planta da primeira casa dos Dickinson (1975), p. 85, revela as exactas dimensões do quarto de

espaço onde o sujeito se eleva e se ultrapassa através do sonho e da escrita. É forçoso regressar ao adjectivo "mighty", que, afinal, já não parece contrastar tanto com o adjectivo "timid", sobretudo se os dois termos forem relacionados com a anulação de dicotomias, uma demanda típica da poesia dickinsoniana. Pequenez e grandiosidade quase sempre caracterizam os sujeitos poéticos de Emily Dickinson e a subversão da escritora também passa por tornar o pequeno, a exclusão ou a frugalidade numa fonte de poder e de superioridade. Ao encetar este processo, Dickinson subverte a posição social feminina e subverte a visão tradicional do lar porque, embora aceite a pequenez dos universos feminino e doméstico, rejeita a sua menorização ao transformá-los em elementos poderosos.

Nos dois últimos poemas analisados, a imagem da casa possui conotações positivas, que, segundo Mudge, estão possivelmente relacionadas com os bons momentos passados na casa de "Pleasant Street".[102] A valorização do lar é um conceito essencial para a interpretação de outros dois poemas de Dickinson. O P. 84, "Her breast is fit for pearls,", e o P. 725, "Where Thou art – that – is Home-", utilizam a imagem do lar como elemento de caracterização já não do sujeito mas de alguém que é o centro do afecto desse sujeito. O lar surge, assim, associado ao afecto que os outros despertam em Dickinson, como foi realçado no Capítulo II, através da análise de algumas cartas.

O P. 84, na variante presente na edição de Johnson, faz parte de uma carta dirigida à esposa de Samuel Bowles, um dos amigos mais íntimos de Dickinson:

Her breast is fit for pearls,
But I was not a 'Diver'-
Her brow is fit for thrones
But I have not a crest.
Her heart is fit for *home*–
I – a Sparrow – build there
Sweet of twigs and twine
My perennial nest.

P. 84

Dickinson, um dos quartos mais espaçosos da casa, o que comprova a forma como a poeta adapta elementos do real, submetendo-os por força da imaginação a uma intencionalidade poética.

[102] Cf. p. 51.

Este poema apresenta uma construção assente na repetição, pois a utilização de anáforas e de versos com a mesma estrutura sintáctica confere-lhe constância e regularidade.[103] No entanto, é possível dividir o poema em duas partes distintas. Na primeira parte, correspondente aos quatro versos iniciais, o sujeito apresenta uma imagem hiperbólica da mulher retratada, evidente nos signos que a poderiam acompanhar (pérolas[104] e tronos), e assume a incapacidade de lhe fornecer esses sinais exteriores (e no caso dos tronos tão masculinos) de riqueza e de poder. Uma tal incapacidade está relacionada com a caracterização que o sujeito faz de si próprio, uma andorinha [v. 6], ou seja, uma pequena ave. A estratégica colocação dos travessões nesse verso, separando visual e gramaticalmente a definição que o sujeito dá de si próprio, isola o "eu" na sua inquebrável individualidade. A metaforização do sujeito numa ave, uma metáfora tantas vezes utilizada por Dickinson, permite relacionar os elementos que o sujeito afirma não possuir com capacidades características de outros pássaros de maior porte (como a gaivota ou o pelicano, capazes de recolher o alimento marinho em pleno voo e por isso mais aptos na recolha das pérolas[105]) ou mais exóticos (como a maioria das aves tropicais, cujas penas coloridas lembram as plumas dos capacetes dos soldados, exuberantes na defesa do seu rei). Portanto, o sujeito afirma-se pela sua pequenez.

Na segunda parte do poema, o sujeito finalmente encontra algo que pode ajudar a construir, um lar [v. 5]. Este lar tem ainda a particularidade de ser um elemento de riqueza interior, já que a sua construção se dá no coração [v. 5]. Estando o sujeito metaforizado em ave, o poema funde o mundo animal com o humano: a referência ao lar surge associada à imagem do ninho [v. 8], um ninho feito a partir de ramos torcidos [v. 7], metáforas de amor e de perseverança, segundo Elizabeth A. Petrino (1998:142).

---

[103] Apenas um verso foge à cadência dominante no poema. Trata-se do antepenúltimo verso, onde o sujeito poético se caracteriza como uma andorinha.

[104] Rebecca Patterson oferece um estudo abrangente sobre a imagem da pérola na poesia de Dickinson. Salientando que a pérola é a pedra mais preciosa para os poetas e a mais rica em simbolismo, Patterson identifica-lhe uma áurea de sentimento que vem directamente da sua origem natural, inalterada e simples. As ligações que a imagem da pérola mantém com Afrodite, deusa que nasce de uma concha, e com Cleópatra, cujos brincos eram pérolas, trazem-lhe uma conotação sexual, que Dickinson explora na sua poesia. Mas a pérola também se encontra associada ao traje da Virgem Maria, pois a pérola é pura e virgem porque impenetrável. Rebecca Patterson *Emily Dickinson's Imagery*, ed. Margaret H. Freeman (Amherst: U of Massachussetts P, 1979), pp. 84-93.

[105] A analogia com os pássaros mencionados surge justificada pela referência às pérolas e, sobretudo, pela referência ao "Diver" [v. 2], tanto mais porque esta palavra é realçada pela poeta.

Bachelard dedica um capítulo de *The Poetics of Space* à imagem poética do ninho: "[a] nest, like any other image of rest and quiet, is immediately associated with the image of a simple house. When we pass from the image of a nest to the image of a house, and *vice versa*, it can only be in an atmosphere of *simplicity*" (1994:98). A associação do ninho com a simplicidade está de acordo com a forma menor como o sujeito se projecta no poema. Também está de acordo com a visão tradicionalmente menorizante da mulher, o que neste poema deve ser tido em conta, uma vez que há a apresentação de um sujeito e de um "objecto" claramente femininos, como é evidente na conotação feminina da palavra andorinha e no uso do pronome "her" para se referir ao "objecto" de adoração. No entanto, Bachelard também refere:

> If we go deeper into daydreams of nests, we soon encounter a sort of paradox of sensibility. A nest – and this *we understand* right away – is a precarious thing, and yet it sets us to *daydreaming of security*. . . . The nest is a lyrical bouquet of leaves. It participates in the peace of the vegetable world. It is a point in the atmosphere of happiness that always surrounds large trees. . . .
>
> And so when we examine a nest, we place ourselves at the original confidence in the world, we receive a beginning of confidence, an urge toward cosmic confidence.
>
> (1994:102-03)

Ou seja, se o ninho é uma imagem que sugere fragilidade, esta conotação convive com uma outra de segurança e de força. Dickinson ter-se-á apercebido do sentido paradoxal da palavra, pois é este sentido que lhe permite explorar subversivamente a oposição pequeno/grande, associando-a, à semelhança do que foi indicado para o P. 1767 ("Sweet hours have perished here;"), a uma mundividência feminina. O ninho apresentado por Dickinson é feito de frágeis ramos interlaçados [v. 7] mas durará eternamente [v. 8], assumindo uma segurança constante e por isso poderosa.

Neste poema, dirigido a Mrs Bowles, é evidente a importância que Dickinson atribui aos amigos e a fidelidade que lhes vota. Como a andorinha que todas as Primaveras regressa ao lugar de nidificação habitual, o sujeito poético de "Her breast is fit for pearls," revisita regularmente os amigos, mesmo que seja através de cartas ou de poemas, aquecendo-se no sentimento de comunhão e de amizade que os une. O poema insere-se numa retórica doméstica viva na época. No entanto, Dickinson atribui a esta retórica alguns aspectos pessoais,

nomeadamente na utilização de uma imagética que subversivamente valoriza a interioridade, a da casa e a do "eu", em detrimento de riquezas exteriores e materiais.

A palavra "home" é um termo fulcral neste e noutros poemas. A atestar a sua importância há que salientar que no P. 84 o termo surge em itálico, destacando-se mesmo em termos visuais: "Her heart is fi for *home*" [v. 5]. Mudge procura distinguir os termos "home" e "house" na poesia de Dickinson, afirmando que o primeiro está repleto de uma multiplicidade de significados e de uma forte afectividade. Baseada nas observações de Erikson, que, em *Womanhood and the Inner Space*, defende que o ventre materno, lugar de criação e por conseguinte de segurança, é simbolizado naturalmente pela casa, Mudge refere que a passagem de lar para ninho no P. 84 sugere o ventre materno, "the unspoken inner space of the physically fulfilled woman, an implication which practical and poetic etiquette of the nineteenth century would not allow to become explicit" (1975:16). Assim, o lar na poesia de Dickinson não é apenas um lugar marcado espacial e materialmente, como é a casa, mas também corresponde a um estado de espírito ou a um mundo ideal. O lar é o centro do afecto familiar ou da amizade; é um lugar sagrado. Mudge refere mesmo que o termo se torna ambíguo e fugidio, um sítio abstracto, centro de todos os desejos e aspirações da poeta, eternamente adiados: "[h]ome not only became such a delight but, being beyond definition, was beyond possession" (1975:196).

A ambivalência do termo "home" surge de forma mais premente em "Where Thou art – that – is Home-" (P. 725):

Where Thou art – that – is Home-
Cashmere – or Calvary – the same-
Degree – or Shame-
I scarce esteem Location's Name–
So I may Come-

What Thou dost – is Delight-
Bondage as play – be sweet-
Imprisonment – Content-
And Sentence – Sacrament-
Just We two – meet-

Where Thou art not – is Woe-
Tho' Bands of Spices – row-
What Thou dost not – Despair-

Thou' Gabriel – praise me – Sir-
P. 725

Mais uma vez, existe a associação da pessoa amada a este termo, mas se a associação entre essa pessoa, a quem o sujeito poético se dirige, e o lar é inequívoca desde o primeiro verso do poema, o que as duas entidades significam para o sujeito vai-se tornando progressivamente mais indefinido. Num ritmo frenético e abrupto, realçado pela recorrência dos travessões e pelas elipses, que criam frases puramente nominais [vv. 2, 3, 8, 9], o significado da palavra "Home", tão assertivamente reclamada no primeiro verso do poema, torna-se abstracto e mesmo contraditório: "Home" é uma província indiana exótica, Caxemira, mas o calor desse território indicia a dor do calvário [v. 2]; "Home" reivindica simultaneamente prestígio e vergonha [v. 3]. "Home" é uma palavra capaz de unir princípios irreconciliáveis, eliminando velhas oposições binárias. É ainda o termo que permite a Dickinson explorar uma estratégia que Eberwein designa de limitação (1985), isto é, uma forma paradoxal de obter poder, paradoxal porque é feita à custa da dor (que pode ser associada ao calvário, referido no poema), da renúncia, da escassez e da negação.[106]

Para o P. 154, " Except to Heaven, she is nought.", Dickinson utiliza a mesma estratégia que foi identificada no P. 84 ("Her breast is fit for pearls,"): ambos os poemas abordam a questão do pequeno feito grande.

Except to Heaven, she is nought.
Except for Angels – lone.
Except to some wide-wandering Bee
A flower superfluous blown.

Except for winds – provincial.
Except by Butterflies
Unnoticed as a single dew
That on the Acre lies.

[106] É de realçar que a supremacia e a independência da alma, que pode ser encontrada no P. 1142 ("The Props assist the House"), dá lugar a uma dependência e quase que a uma subserviência do sujeito em relação à figura amada e desejada no P. 725 ("Where Thou art – that – is Home-"). Esta multiplicidade de perspectivas e pluralidade de sujeitos poéticos é um dos traços distintivos da poesia de Dickinson e aquele que mais interesse desperta no leitor. Os artigos de Hogue, "'I Did'nt Be – Myself': Emily Dickinson's Semiotics of Presence" e Joanne Feit Diehl, "Selfish Desires: Dickinson's Poetic Ego and the Rites of Subjectivity" *Emily Dickinson Journal* 5.2 (1996), pp. 100-06, reflectem sobre a questão da multiplicação e fluidez do sujeito poético dickinsoniano, que se desdobra em personagens distintas. Ambas as autoras reconhecem que esta estratégia constitui uma forma do sujeito obter poder.

The smallest Housewife in the grass,
Yet take her from the Lawn
And somebody has lost the face
That made Existence – Home!
P. 154

Simultaneamente, o P. 154 estabelece uma ligação entre o mundo doméstico, evidente nas referências ao lar [v. 12] e à dona-de-casa [v. 9], e o mundo da natureza, evidente nas referências à flor [v. 4], aos insectos [vv. 3, 6], aos ventos [v. 5] e aos campos [vv. 8, 10], tratando-se, portanto, de uma natureza primaveril. Este nexo entre lar e natureza é feita a partir da relação dona-de-casa/flor. Já foi mencionada a ligação de Dickinson às flores, particularmente àquelas mais simples e frágeis, e o zelo com que cuidava da sua pequena estufa fornece dados concretos para uma relação que surge repetidamente na sua poesia. No entanto, no P. 154 aparecem ainda outros pequenos seres da natureza, como a abelha e a borboleta, insectos utilizados por Dickinson como material poético, o que parece exprimir a sua admiração e o seu apreço pelos mesmos. Tanto o mundo da natureza, como o mundo doméstico, mundos fundidos no poema através da imaginação dickinsoniana, possuem uma marca feminina: o primeiro verso apresenta um pronome pessoal de género feminino, a abelha e a borboleta possuem conotações femininas e o termo "housewife" é indiscutivelmente feminino. Em suma, o leitor encontra-se perante um poema que lhe fala simultaneamente da natureza, do doméstico e do feminino, pois Dickinson revela o que os três universos partilham entre si.

As duas primeiras quadras do poema indicam a pequenez de uma flor. Essa menorização é realçada pela utilização do mesmo padrão sintáctico ao longo das duas estrofes, criando repetições, recorrentemente anafóricas. A flor, uma entidade feminina e o centro significativo do poema, vai sendo caracterizada através de termos que destacam diferentes facetas da sua limitada pequenez: ela é um pequeno nada [v. 1], um ser solitário [v. 2], supérfluo [v. 4] e provinciano [v. 5]. Por isso, a sua vida passa facilmente despercebida [v. 7]. O leitor atento não pode deixar de estabelecer uma relação entre as características atribuídas a esta flor e as características atribuídas à mulher em meados do século XIX. Dickinson lança mesmo uma pista para esta relação ao utilizar a expressão "The smallest Housewife in the grass" [v. 9]. Mas o leitor atento também não poderá deixar de relacionar as características da

flor com as características da própria Emily Dickinson: solitária na sua reclusão, provinciana, ao permanecer obstinadamente na cidade que a viu nascer,[107] Dickinson poderá ter parecido a muitos contemporâneos desconhecedores do seu poder poético um nada supérfluo, uma vida desperdiçada.

No entanto, o poema apresenta referências que veladamente minam a menorização dos elementos femininos. Apesar da sua simplicidade, a flor é valorizada pelo divino, indiciado no poema através das referências ao Céu, a casa celestial, e aos anjos [vv. 1-2]. Esta valorização está de acordo com os códigos sociais do século XIX, que associavam a simplicidade e a fragilidade femininas à função missionária das mulheres, cuja moral e forte religiosidade as opunha ao materialismo da época e as levava a uma luta pelas causas mais nobres. O esforço aplicado a essa luta conhecia com frequência a sua recompensa na Eternidade. Neste sentido, vemos Dickinson a trabalhar os códigos literários vigentes na época, adoptando convenções e perspectivas identificáveis noutras escritoras.

Mas a valorização da simples flor é sobretudo estabelecida através da referência a outros seres da natureza, nomeadamente à abelha e à borboleta. Ambos os insectos são comuns no cânone dickinsoniano, especialmente a abelha. À semelhança da flor, estes insectos caracterizam-se pela sua pequenez. Por outro lado, a abelha e a borboleta possuem qualidades que lhes permitem desafiar e mesmo ultrapassar o seu pequeno tamanho. Dickinson oferece ao leitor uma "wide-wandering Bee" [v. 3], ou seja, uma abelha que pode voar livremente para todo o lado, abarcando com as suas pequenas asas a imensidão do ar.[108] Quanto à borboleta, no seu processo de desenvolvimento encontra-se metaforizada a transformação do pequeno – a crisálida – no grande – a borboleta. Tal como a flor, a borboleta já foi insignificante ou mesmo irrelevante [v. 7]. A subversão daquilo que é pequeno pode ser encontrada a nível da própria linguagem, pois Dickinson utiliza maiúsculas para se referir à abelha e à borboleta. Assim, ao associar a flor, a dona-de-casa e, implicitamente, a mulher a elementos da natureza que

[107] Que Dickinson tinha consciência e mesmo orgulho do seu provincianismo, explorando-o de uma forma irónica e desafiadora, é evidente nas afirmações presentes no P. 285, "The Robin's my Criterion for Tune-": "Because I see - New Englandly- / The Queen, discerns like me- / Provincially-" [vv. 15-17]. Dickinson tinha ainda o hábito de por vezes se referir a si própria usando a expressão "Amherst", no que é uma identificação plena da poeta com a sua cidade natal: "[i]s he able to speak or to hear voices or to say 'Come in', when his Amherst knocks?" (C. 751).

[108] A imagem livre e despreocupada da abelha já se encontrava no P. 661, "Could I but ride indefinite" (cf. p. 46).

subvertem a sua pequenez, Dickinson desafia o convencional, minando-o a partir dos seus próprios pressupostos.

A última estrofe sintetiza o processo subversivo que pode ser observado nas estrofes anteriores: é como se o paradoxo subjacente às imagens da abelha e da borboleta fosse comunicado à flor, eleita pelos insectos mencionados, e aquilo a que o leitor assiste no final do poema é a um processo de engrandecimento paradoxal da flor. Para Dickinson, é "The smallest Housewife in the grass" [v. 9], ou seja, é a mais pequena flor, a mais insignificante dona-de-casa, a mais reclusa das mulheres, que se torna grandiosa e essencial. Enfatizando esta perspectiva, Dickinson utiliza subversivamente no mesmo verso a palavra "Housewife", iniciada por uma maiúscula, e o adjectivo "small" no grau superlativo. A conjunção adversativa "yet" [v. 10] também marca bem o carácter paradoxal subjacente à existência dos pequenos seres, um paradoxo capaz de transformar a limitação e a pequenez numa marca de força e de poder. E, mais uma vez, Dickinson utiliza o termo "Home" em toda a sua plurissignificação, pois este tanto pode remeter para a casa da pequena flor, a natureza, como para a casa doméstica. Qualquer que seja o seu significado exacto, o termo possui uma conotação positiva, plena de afectividade. O lar transforma-se num sinónimo de existência, uma existência que neste poema é vivida plenamente e de forma intensa.

O culto do pequeno e a sua hábil transformação numa marca de grandeza e de poder é um aspecto não apenas evidente na poesia de Dickinson mas também em muitas das suas cartas. Nestas, Dickinson parece utilizar a menorização como uma máscara auto-defensiva, sobretudo porque o processo de menorização é mais evidente nas cartas dirigidas a amigos distantes e maioritariamente do sexo masculino. Nas cartas endereçadas a Higginson, Dickinson apresenta-se quase sempre como a pequena flor ou a dona-de-casa do P. 154: "I could not weigh myself – Myself – My size felt small – to me " (C. 261); "[y]ou would find a minute Host but a spacious Welcome " (C. 316); "[m]y life has been too simple and stern to embarrass any" (C. 330). Nas cartas a Higginson, ou naquelas dirigidas ao misterioso "Master", o processo de menorização do sujeito que por elas comunica é de tal modo extremo que toca as margens do irónico, tornando-se subversivo, como se o sujeito se afirmasse desafiadoramente através das suas limitações.

Que o pequeno "eu" dickinsoniano possui um apetite voraz pelo Infinito é evidente no P. 352, "Perhaps I asked too large-":

> Perhaps I asked too large-
> I take – no less than skies-
> For Earths, grow thick as
> Berries, in my native town-
>
> My Basket holds – just – Firmaments-
> Those – dangle easy – on my arm,
> But smaller bundles – Cram.
>
> P. 352

Em "Writing Doubly: Emily Dickinson and Female Experience", Suzanne Juhasz analisa e caracteriza exaustivamente este poema:

> [A] manifesto about her own ambition, and yet it is expressed with that curious combination of authority and girlishness which so often defines the Dickinson persona. Or, put it another way, we hear both bravado and coyness, confidence and timidity. Likewise, we see poetic images of the cosmic, and, at the same time, of the everyday.
>
> (1986:5)

A partir deste poema, Juhasz defende que Dickinson retém aspectos típicos de um mundo feminino – a domesticidade, a pequenez, a insignificância – ao mesmo tempo que os rejeita ou aspira a algo mais. De facto, o sujeito poético parece ser uma menina que vagueia pelo bosque, de cesto na mão. No entanto, menina e cesto partilham de estranhas ambições, pois ambos apenas se contentam com os céus [v. 2], os Firmamentos [v. 5].[109] O céu é símbolo do absoluto, da concretização dos sonhos, do infinito. O céu neste texto partilha muitos aspectos do elemento celestial que aparece no P. 1712 ("A Pit – but Heaven over it-"), pois em ambos ele é o centro dos desejos, das aspirações e da liberdade do sujeito. A qualidade onírica do céu permite igualmente entendê-lo como uma metáfora da poesia, poesia que no P. 1472 é directamente relacionada com o céu azul: "To see the Summer Sky / Is Poetry . . ." [vv. 1-2].

O que é curioso no P. 352 ("Perhaps I asked too large-") é a forma como a grandiosidade do céu coexiste com um contexto doméstico, quotidiano, parecendo mesmo

[109] A inusitada utilização das palavras "céu" e "Firmamento" no plural pode ser vista como uma das formas de hiperbolizar o significado simbólico das palavras, conferindo-lhes uma maior dimensão onírica, que, no caso do termo "Firmamentos" é ainda realçado pela utilização da maiúscula.

subsistir através deste. A ambição do sujeito surge paralela à sua renitência e timidez - "Perhaps I asked too large-" [v. 1] - e os Firmamentos são recolhidos por domésticos cestos para a apanha de frutos silvestres [v. 4]. Juhasz, relativamente ao sujeito deste poema, conclui mesmo:

> [A]lthough she both aspires to and achieves 'larger' matters, she does so in terms of her femaleness. . . .
>
> In other words, this poem takes place in two worlds; and however much it causes us to be aware of contradictions and conflicts between them, it also points to their congruence and simultaneity in the speaker's experience.
>
> (1986:5-6)

Pequeno e grande coexistem, o que revela uma ambivalência e uma duplicidade típicas da poesia de Dickinson e que podem ser resultantes das pressões sofridas por ela enquanto membro de uma sociedade patriarcal. Um sinal da ambivalência característica é a forma paradoxal como a poeta relaciona o pequeno cesto com os seus hipotéticos conteúdos: não são as simples bagas de frutos silvestres que podem ser facilmente transportadas, mas o extenso céu [vv. 5-7]. Ao inverter a lógica das palavras, o sujeito poético mostra a sua apetência para o sonho, o excesso, o impossível.

Em suma, Emily Dickinson utiliza insistentemente imagens de domesticidade[110] que conflagram com experiências do sublime. Essas imagens não poderão deixar de estar ligadas à paisagem mental da sua criadora, nem tão pouco ao modo de vida das mulheres em geral e de Dickinson em particular na sociedade americana do século XIX. Todavia, esse mundo vincadamente feminino foi expropriado pela visão particular da poeta, que esticou os limites do convencional, nomeadamente em relação às convenções literárias para uma escrita feminina. Estas são também algumas das conclusões de Gilbert:

> [Dickinson] was a magician of the ordinary, and hers was a Myth of *Amherst*, a Myth, that is, of the daily and the domestic, a Myth of what could be seen 'New Englandly'. In this commitment to dailiness, moreover, even more than in her conversions of an unidentified figure into a muse and agony into energy, she defines and enacts distinctive mysteries of womanhood that have great importance not only for her own art but also for the female poetic tradition of which she is a grandmother. . . . More often than not, indeed, she negotiates the difficult passage from life to art through the transformation of objects and images drawn from

[110] Em "Emily Dickinson's Poetic Vocabulary", William Howard refere que das 770 palavras que Dickinson usa de fontes específicas, o segundo maior grupo de palavras prende-se com os trabalhos domésticos, estando o primeiro grupo relacionado com a área científica (*apud* Sewall, 1997), p. 354, n. 12.

> her 'ordinary' daily domestic experience. In fact, she uses such objects not only as key symbols in an elaborate mythology of the household, but also as props in her poetry's parallel mysteries of romance and renunciation.
>
> (1979:30-31)

Na exploração poética de um mundo doméstico, a casa torna-se um tropo que eficazmente introduz disrupção nas imagens convencionais de domesticidade. Como foi sendo referido, o termo adquire mesmo um carácter instável, por vezes contraditório, e, nesse sentido, profundamente subversivo. A este propósito, são pertinentes as afirmações de Mary Loeffelholz, que, por sua vez, se apropria das conclusões de Helen McNeil:

> McNeil emphasizes that the function of the house changes from poem to poem in Dickinson's canon; while some of Dickinson's houses indisputably embody Gilbert and Gubar's gothic, feminized 'negative space', others do not. Biographically and culturally, the house is heavily 'overdetermined', a patriarchal space as well as the locus of women's labor. It is not neuter, but has masculine and feminine 'facets', differently investigated in different poems. The architecture of the house signifies culturally as both a locus of masculine transcendental philosophical subjectivity . . . and of women's historically particular confinement to immanence. . . .
>
> (1991:118)[111]

*****

Se Dickinson se serve do espaço quotidiano para abordar de uma forma exacta e precisa a complexidade do ser e os seus diversos estados interiores, o leitor pode encontrar um processo de apropriação semelhante noutras vertentes constituintes do mundo doméstico. Uma delas é a costura. Já foi referido que esta actividade fazia parte das tarefas de uma dona-de-casa, tanto mais por ter um propósito simultaneamente utilitário e lúdico. Ainda que Dickinson tenha ficado conhecida pelos seus dotes culinários e que Lavinia se ocupasse da maioria das tarefas mais rotineiras, a poeta também se dedicou à costura, tendo muito provavelmente executado a tarefa com alguma perícia, como, aliás, era esperado socialmente. No entanto, a costura estava longe de ser vista como uma tarefa puramente agradável. No cânone dickinsoniano podem ser encontrados alguns poemas que associam imagens relacionadas com a costura com estados mentais de angústia e de desespero.

---

[111] Em *Dickinson and the Boundaries of Feminist Theory* (Urbana: U of Illinois P, 1991), Loeffelholz serve-se essencialmente da imagética da casa na poesia de Dickinson como uma fronteira mediadora entre o interior e o exterior, a subjectividade e a alteridade. Para a autora, a casa protege o sujeito das agressões exteriores e, simultaneamente, permite-lhe contactar em segurança com esse mundo exterior.

O P. 264, "A Weight with Needles on the pounds-", apresenta algumas semelhanças com o P. 670 ("One need not be a Chamber – to be Haunted-"), pois em ambos Dickinson enceta uma reflexão sombria e angustiante sobre a alma humana, expondo o seu lado lunar. A poesia da autora quase sempre se debruça sobre uma intimidade absoluta e apenas revelada através do poder visionário e metafórico da poesia. É o sentimento de angústia (que no P. 264 surge realçado pelo emprego da maiúscula [v. 7]) que preocupa o sujeito e que este tenta desesperadamente definir. As causas ou a origem da angústia permanecem ocultas, sendo evidente apenas o seu resultado psicológico. Essas causas são um "omitted center", que, de certa forma, se torna irrelevante, pois o que interessa a Dickinson é a descrição pormenorizada e intensa de um estado mental. O que origina esse estado nunca chega a ser mencionado, ficando sempre à margem do poema, embora o leitor pressinta que se trata de uma experiência dramática.

Na tentativa de concretizar o sentimento de angústia, procurando verbalizar uma situação de sofrimento extremo capaz de anestesiar o pensamento, Dickinson recorre à metáfora da costura, um elemento constituinte da sua vida quotidiana e relacionado com uma mundividência feminina. Esta actividade doméstica (indiciada no poema através da referência às agulhas [v. 1]) adquire um carácter negativo ao surgir como causadora de uma dor aguda. A costura torna-se, assim, numa imagem representativa do sofrimento do sujeito.

O desprezo por esta tarefa associada a uma vocação feminina é visível em algumas cartas da autora. A propósito dos Clubes de Costura que proliferavam na América novecentista e que Dickinson nunca chegou a frequentar, a poeta explora todo o seu humor satírico, numa carta onde também é evidente uma consciência quanto à sua posição social:

> The Sewing Society has commenced again – and held its first meeting last week – now all the poor will be helped – the cold warmed – the warm cooled – the hungry fed – the thirsty attended to – the ragged clothed – and this suffering – tumbled down world will be helped to it's feet again – which will be quite pleasant to all. I dont attend – notwithstanding my high approbation – which must puzzle the public exceedingly.
>
> (C. 30)

Regressando ao P. 264, nele o sujeito caracteriza a sua angústia, associando à dor provocada por um peso o sofrimento infligido por agulhas [v.1]. Assim, se o corpo não sucumbir ao peso esmagador da angústia (Dickinson recorre a uma imagem retirada de uma

expressão quotidiana, já que muitas vezes para referir um sofrimento intenso fala-se em "carregar um peso"), dificilmente resistirá à punção aguda e cirúrgica das agulhas. A forma calma e fria como a punção é exercida sobre o corpo do sujeito ("The puncture – coolly tries-" [v. 4]) pode ser associada ao modo como Dickinson procura caracterizar os sentimentos que apresenta ao leitor, objectivando-os e analisando-os friamente, como se de um processo cirúrgico ou científico se tratasse.[112]

Os processos mencionados são de tal forma dilacerantes que o sujeito sabe de antemão que nenhuma parte do corpo[113] será esquecida [v. 5]. É essa característica que transforma a simples dor na mais sentida das angústias. A angústia torna-se então num sentimento prepotente, não deixando lugar para mais nada e infectando todos os recantos do ser. Neste poema, Dickinson apresenta a imagem de um sujeito caracterizado pela diversidade, como é evidente no v. 6, "Of all this Compound Frame-", sobretudo porque o termo químico "compound" implica um todo constituído por duas ou mais partes. O leitor encontra um sujeito que, pela variedade de elementos que o habitam, dificilmente se vê a si próprio como uno (os P. 670, "One need not be a Chamber – to be Haunted-", e P. 1182, "Remembrance has a Rear and Front-", já apresentavam indícios de um sujeito fragmentado). Mas a fragmentação não é a resposta para a dissolução da angústia. Esta alastra indefinidamente, afectando os mais recônditos espaços do ser, como é hiperbolicamente enfatizado nos dois últimos versos do poema: "As manifold for Anguish- / As Species – be – for name-".

A ligação entre estados de sofrimento intenso e a tarefa da costura volta a estar presente no P. 584, "It ceased to hurt me, though so slow". Nele o leitor reencontra a angústia, que ocupa um lugar central nos sentidos do poema, já que é um dos sentimentos que a poeta

[112] A poesia de Dickinson evidencia um fascínio pela área científica, a sua fonte mais comum de vocabulário específico, como é evidente no P. 264, nomeadamente na utilização de termos provenientes da Química – "Compound" [v. 6] – ou da Biologia – "Species" [v. 8]. À semelhança de um biólogo preocupado com a taxonomia dos seres que estuda, Dickinson procura definir com precisão as palavras já existentes e os sentimentos que aquelas exprimem. Esse processo é visível não só no poema em questão, como, por exemplo, no já mencionado P. 1182 ("Remembrance has a Rear and Front-"). Por outro lado, o tratamento clínico que Dickinson dá à análise interior comprova a sua atitude de despersonalização, uma atitude que de forma alguma retira sinceridade ou verdade àquilo que escreve. Este é mais um ponto de contacto entre a poeta de Amherst e Fernando Pessoa, na questão por este explorada do fingimento poético.

[113] É curiosa a escolha vocabular de Dickinson para se referir ao corpo, sinédoque do próprio ser. De facto, a palavra "Frame" [v. 6] explora as associações que podem ser mantidas em torno da imagem do corpo. Os sentidos da palavra "Frame" sugerem a fusão do ser com a imagem da casa, correspondendo o corpo à estrutura que sustém a casa. Esta era já uma imagem fulcral no P. 1142 ("The Props assist the House").

procura caracterizar. À semelhança do poema anterior, a relevância da palavra é realçada pelo uso da maiúscula [v. 2]. Por outro lado, a utilização dos travessões, especialmente nas três estrofes mais dramáticas (a primeira, a terceira e a quarta estrofes) traduz visual e sintacticamente toda a tensão inerente ao estado de espírito do sujeito poético, uma tensão que se procura a todo o custo controlar, e destaca as principais unidades semânticas do poema. Este como que corporiza a dificuldade de traduzir verbalmente um determinado momento psicológico e o esforço da poeta em realizar essa tradução. Neste sentido, a recorrência de hipérbatos [vv. 5, 13] exprime a confusão mental que afecta o sujeito, assim como a utilização de um esquema estrófico e métrico próximo da estrutura do hino pode ser relacionada com a tentativa de conferir ordem e lógica à descrição de um sentimento avassalador.

Ainda à semelhança do que pode ser encontrado no P. 264, em "It ceased to hurt me, though so slow", o leitor não sabe o que causou a angústia do sujeito, nem tão pouco o que a parece dissipar, pois não consegue encontrar um referente específico ou preciso para o pronome com que abre o poema. Mas aqui a dúvida e a incerteza não pertencem apenas ao leitor, podendo ser encontradas no próprio sujeito poético. Este reafirma anaforicamente ("Nor when it altered, I could say," [v. 5], "Nor what consoled it, I could trace-" [v.13]) a sua incapacidade em perceber quando e porquê a angústia selvagem que possuía deu lugar a uma paz muda e apática. Leitor e sujeito partilham algo entre si: a tentativa de compreender a vida interior do ser e a dificuldade em chegar a uma compreensão total. Como que para realçar a proximidade entre leitor e sujeito, o poema possui um tom intimista e confessional, realçado pelas marcas de coloquialidade nos versos citados.

A coloquialidade referida ganha contornos de quotidiano doméstico nas alusões ao mundo da infância, na segunda estrofe, e ao da costura, na quarta estrofe. Na utilização da imagem da criança, repetidamente usada pela escritora ao longo do seu cânone literário, encontra-se a reciclagem de um tropo poético vulgar na época, especialmente numa escrita de mulheres e sobre o mundo feminino. Os traços puros e inocentes da infância encontravam no século XIX a sua correlação na imagem da bondade e inocência femininas. Por outro lado, esses traços constituem uma forma subtil de abolir do texto literário uma sexualidade feminina socialmente perturbadora. Mas Dickinson não se limitou a adoptar a pose de criança; ela utilizou-a para transmitir ideias inovadoras relativamente à subjectividade, ao mesmo tempo

que parecia seguir o trilho do convencional. Sandra Gilbert e Susan Gubar chegam mesmo a relacionar esta pose com as inovações linguísticas da escrita dickinsoniana:

> On the one hand, her initially strong commitment to an elaborately contrived (and from the world's point of view 'partially cracked') child mask enabled her not only to write a great deal of poetry but to write a great deal of astonishingly innovative poetry – poetry full of grammatical 'mistakes' and stylistic eccentricities such as only a mad child could write.
> (1979:591)

A imagem infantil que o sujeito projecta de si mesmo vai adquirindo contornos cada vez mais sombrios e severos ao longo da produção poética de Dickinson. Tal é o que se verifica no P. 584, onde a imagem da infância apresentada na segunda estrofe vem melancolicamente realçar a constância do sentimento de angústia, apenas suspenso durante o sono nocturno: "Nor when it altered, I could say, / For I had worn it, every day, / As constant as the Childish frock- / I hung upon the Peg, at night" [vv. 5-8].

A terceira estrofe continua a tentar esclarecer a situação do sujeito. Este refere que, embora a angústia se tenha dissipado, a dor permanece. A anulação da angústia não implica a anulação da dor e o que o sujeito encontra é apenas uma nova fase da experiência de sofrimento. Daí Dickinson preocupar-se essencialmente com a descrição de estados e da sua evolução. O carácter processual do sentimento retratado surge realçado a nível linguístico, pois a poeta é capaz de inovadoramente transformar o adjectivo "restless" numa forma verbal – "restled" [v. 9]. E se para caracterizar a angústia a poeta tinha recorrido à infância, agora, para caracterizar a nova expressão de dor, Dickinson recorre a uma comparação com o trabalho de costura. O vocabulário empregue nesta estrofe – "needles", "ladies", "Cushions Cheeks" – remete para uma ideologia da domesticidade, capaz de associar a "True Woman" ao trabalho de costura, próprio de uma mulher prendada e distinta. Mas a convocação desta ideologia num poema cujo objectivo é a descrição de uma íntima e dolorosa subjectividade traz a essa mesma ideologia um misto de ironia e sarcasmo, ao mesmo tempo que a poeta se serve dela simbolicamente. O sarcasmo e a ironia podem ser encontrados no tom da terceira estrofe e na utilização do advérbio de modo "softly" [v. 10]. Assim, o poema recorre a um ambiente doméstico e quotidiano para, de forma mais incisiva, descrever estados mentais e simultaneamente questiona os paradigmas relativos ao mundo doméstico e à sua feminilidade,

na medida em que o trabalho de costura, socialmente perspectivado como uma tarefa edificante e terapêutica para as mulheres, adquire no P. 584 contornos cruéis e traumáticos.

A última estrofe visa uma derradeira tentativa de definição. Relacionando tudo até então mencionado, sujeito e leitor compreendem que a nova situação mental, apesar de diferente, não é menos dolorosa do que a precedente. As duas palavras realçadas pela poeta – "Wilderness" [v. 14] e "Peace" [v. 15] – exprimem cada um dos dois movimentos emotivos do sujeito e fecham com chave de ouro o poema. Se a angústia trazia o sujeito num estado de permanente tensão e loucura ("Wilderness"), a apatia actual pode parecer a obtenção da tranquilidade interior ("Peace"). Contudo, sujeito e leitor sabem bem que esta é a paz gelada e autista dos mortos ou um estado de dormência causado por uma dor intensa. A primeira estrofe já apontava nessa direcção, pois Dickinson utilizava a forma verbal "benumbered" [v. 4], que significa "perda de toda e qualquer sensação, especialmente por acção do frio". É o frio que parece agora permanecer após a experiência traumática e impossível de ser ultrapassada e este é o estado comum a muitos sujeitos dickinsonianos.

Os últimos poemas referidos confirmam a desconfiança que Dickinson depositava no trabalho de costura. As agulhas do sofrimento dificilmente deixam antever uma aceitação pacífica da função terapêutica desta tarefa. Contudo, Dickinson consegue sempre surpreender o leitor com a diversidade de perspectivas e é nessa mesma diversidade que radica muita da inovação e modernidade da sua poesia. De facto, uma análise do P. 1442, "To mend each tattered Faith", confirma a capacidade de Dickinson apresentar pontos de vista díspares, inclusivamente em relação à tarefa da costura:

To mend each tattered Faith
There is a needle fair
Though no appearance indicate-
'Tis threaded in the Air-

And though it do not wear
As if it never Tore
'Tis very comfortable indeed
And spacious as before-

P. 1442

Este poema parece fazer parte da "Sentimental Love Religion", referida por St. Armand (1987:39-77) e que caracterizava grande parte da produção poética do século XIX. O poema tem um cariz religioso, uma perspectiva e uma conclusão bem convencionais e, ao contrário de outros poemas da autora que teriam desagradado aos leitores da época devido às inovações ou aos desvios formais, a regularidade estrófica (duas quadras), métrica (dois versos hexassilábicos, seguidos de um verso octossilábico e novamente de um verso hexassilábico) e rimática (rima maioritariamente cruzada), para além do convencionalismo ideológico, tornariam este poema "digno" de publicação.[114]

O sujeito poético, de uma posição exterior ao assunto do texto (embora surja alguém que fala através do poema, esse alguém nunca reivindica uma identidade para si no interior do texto) reflecte sobre a perda e a recuperação da fé. Para isso recorre a uma imagética doméstica. O poema situa-se no mundo do religioso mas igualmente no mundo da costura: a "Fé" surge como um vestido velho e rasgado que é remendado por uma agulha divina [vv. 1-2]. Divina porque o trabalho de costura é feito no "Ar" [v. 4], elemento que pode ser identificado com a casa de Deus e, como tal, ser uma metáfora para o Céu (no sentido religioso), tanto mais que o termo aparece em letra maiúscula.

O trabalho vocabular que Dickinson executa em torno dos seus poemas é sempre notável, já que abre múltiplas possibilidades de leitura ou aprofunda os diversos símbolos, realidades e sentidos existentes no texto. O P. 1442 não é excepção. Nos significados possíveis atribuídos no dicionário à palavra "mend" encontra-se "(of a person) to regain one's health", o que vem ao encontro da relevância que a questão religiosa e a necessidade de conversão possuíam na sociedade americana do século XIX e na mente de Dickinson: recuperar a fé perdida é tão importante como recuperar a saúde de um corpo adoentado. Também a palavra "fair" [v. 2] abre novos trilhos de significação. Dos significados possíveis que a palavra pode adquirir contam-se os seguintes: "free from injustice, dishonesty or self interest; pleasing but not sincere". Injustiça, desonestidade e egoísmo são características que a "True Woman" com certeza não possuía, até porque a ela lhe cabia redimir os pecados da humanidade, sobretudo

[114] O P. 1442 apresenta-se originalmente escrito a lápis em dois pequenos pedaços de papel e é provavelmente de 1878. A fragilidade do suporte material permite concluir que Dickinson não terá levado o poema muito a sério, ou que se tratava apenas de um breve e inconsequente pensamento. A data tardia em que provavelmente foi escrito situa-o numa altura em que o desejo de publicação e de fama, que Dickinson em determinados momentos parece possuir, já se tinha esfumado.

os de uma humanidade masculina e materialista. Mas a segunda definição lança a dúvida quanto à experiência de reconversão referida pelo sujeito. Seguindo esta linha de leitura, a recuperação da fé não parece verdadeiramente sentida mas uma trégua com o divino, provocada pela pressão, pelo esforço e pelo cansaço da batalha.[115] É neste momento que alguma reflexão biográfica pode ser de grande utilidade na exploração dos sentidos do poema. Tendo sido escrito provavelmente em 1878, este poema com certeza terá sido marcado por momentos cruciais da vida de Dickinson: Edward Dickinson tinha morrido em Julho de 1874, um acontecimento de que a poeta nunca terá totalmente recuperado, e em Janeiro de 1878 morre Samuel Bowles, um amigo íntimo e de longa data. Dickinson encontrava-se também na fase final da sua vida, sentindo a aproximação da morte, que se dará oito anos mais tarde. Assim, o desejo de se converter, demonstrado por Dickinson a Abiah Root numa carta da adolescência (C. 36),[116] torna-se por volta de 1878 quase uma necessidade, dada a urgência de fazer as pazes com o divino, o que lhe permitiria aceitar com tranquilidade a morte de familiares e amigos e até a sua própria morte.

A procura de fé é demonstrada recorrendo a uma mundividência doméstica, evidente na metáfora da costura e num vocabulário retirado de uma esfera feminizada ("tattered", "needle", "thread"). Gertrude Reif Hughes explica a relação entre o religioso e o doméstico como o resultado de uma evolução sócio-cultural: "the consolation mentality's transformations of Calvinist orthodoxy into an extension of the cult of domesticity . . ." (1986:27, n. 18). Mas a ironia com que Dickinson descreve os Clubes de Costura (C. 30)[117] pode estar presente no P. 1442. Assim sendo, é a metáfora da costura que contribui para minar o convencionalismo religioso e literário que o poema apresenta. O poema sugere esta outra possibilidade de interpretação, capaz de coexistir com a convencional, nos vv. 5-6: "And though it do not wear / As if it never Tore". Neles o sujeito afirma que o remendo não equivale à beleza do original, assim como a recuperação da fé nunca é completa nem perfeita. Por vezes, essa recuperação é mais uma aquiescência do que uma verdade.

[115] É interessante notar que o P. 59, "A little East of Jordan,", apresenta uma luta entre um ginasta, Jacob, e um anjo e que nessa ocasião é Jacob que vence o anjo, esgotando-o até à exaustão e ludibriando-o argutamente. Assim, nesse poema, segundo Johnson escrito por volta de 1859, a luta entre Dickinson e o divino parecia mais acesa, um braço-de-ferro que afirmava a coragem e a resistência da poeta.
[116] Cf. p. 18.
[117] Cf. p. 107.

O eixo metáforico em que Dickinson permanentemente situa a linguagem poética abre o poema à diversidade significativa e à participação activa do leitor. A este propósito Joanna Yin distingue a perspectiva semiótica adoptada por Dickinson daquela que a poeta herdou de uma tradição calvinista:

> While Calvin tends to see one signified, such as redemption, for many signifiers, Dickinson sees many signifieds for one signifier. In other words, Dickinson, unlike Calvin, realizes the multivalence of signs. She appreciates the slippery relationship between a word and its plural meanings.
>
> (1993:70)

A multivalência percorre todo o cânone dickinsoniano e afecta a imagem que a poeta dá do mundo doméstico, uma imagem fugidia e sem a translucidez que muitos dos poemas de autores seus contemporâneos possuem. Esta multivalência é notória no P. 617, "Don't put up my Thread and Needle-", que insere o leitor num ambiente claramente doméstico. Aliás, o P. 617 constitui um tratado exaustivo sobre a questão da ambiguidade e da multiplicidade de interpretações a partir de uma mesma matriz – o texto:

Don't put up my Thread and Needle-
I'll begin to Sew
When the Birds begin to whistle-
Better Stitches – so-

Those were bent – my sight got crooked-
When my mind – is plain
I'll do seams – a Queen's endeavor
Would not blush to own-

Hems – too fine for Lady's tracing
To the sightless Knot-
Tucks – of dainty interspersion-
Like a dotted Dot-

Leave my Needle in the furrow-
Where I put it down-
I can make the zigzag stitches
Straight – when I am strong-

Till then – dreaming I am sewing
Fetch the seam I missed-
Closer – so I – at my sleeping-
Still surmise I stitch-

P. 617

O seu início, com a apresentação imediata de um verbo no modo Imperativo, coloca em cena duas entidades, sujeito poético e receptor, embora este último não tenha qualquer expressividade discursiva. Por outro lado, o poema inicia-se como se o leitor espreitasse algo que já estivesse a decorrer, um processo frequente na lírica dickinsoniana e que contribui para causar uma sensação de estranhamento no leitor.

A expressão "Thread and Needle", referida logo no primeiro verso em maiúsculas, constitui uma chamada de atenção para a importância que estes dois elementos desempenham no estabelecimento do(s) sentido(s) do poema. Dickinson não pretende, com a possibilidade de interpretações, instaurar um processo de escolha por parte do leitor, mas antes uma nova visão do que é o assunto de um texto, aberto a uma plurissignificação abrangente. Nesta concepção poética, as várias interpretações coexistem e a riqueza do poema vive deste entrelaçar de sentidos que, mais do que comprovados, são pressentidos pelo leitor.[118]

Uma interpretação mais literal do P. 617 identifica um sujeito que, perante um interlocutor interessado em que retome o trabalho de costura, rejeita esse trabalho, desculpando-se com uma produção irregular - "These [the stitches] were bent . . ." [v. 5] -, devido à incapacidade de costurar, provocada por um problema de visão – "my sight got crooked-" [v. 5]. Este verso pode constituir uma referência aos reais problemas de visão de Dickinson, que se agravaram na altura em que o poema terá sido escrito (1862).[119] O trabalho de costura é assim adiado para um futuro mais risonho - "I'll begin to Sew / When the Birds begin to whistle-" [vv. 2-3], no que é uma alusão à Primavera, estação do ano aliada ao sentimento de esperança e a um processo de renovação cíclica.[120] O adiamento da tarefa traz consigo a promessa de um trabalho mais dedicado e perfeccionista - "I'll begin to Sew / . . . . Better Stitches" [vv. 2, 4]. Existe em todo este momento do texto um tom de desculpa,

[118] Cameron, a propósito da plurissignificação na poesia de Dickinson, comenta: "[t]he single most prominent feature of Dickinson's poetry, then, is the opening up of spaces. It is the opening up of spaces allowed to remain open. . . . What is 'open', moreover, is not indeterminate, though it may be multiply determined, as the variants, for example, illustrate multiple determinacy. And what is revealed in the openness is, as I have noted, not division. For what is repeatedly insisted upon is radical connection . . ." (1992), p. 188.

[119] Em Abril de 1864 Dickinson desloca-se a Boston para um primeiro tratamento ocular, que é renovado em Abril do ano seguinte. Sewall (1997), p. xxiv. As cartas desses períodos endereçadas a familiares e amigos mencionam a doença prolongada da poeta e o tratamento a que foi sujeita.

[120] Hughes associa este momento futuro não à Primavera mas ao amanhecer (1986), p. 19. No entanto, esta associação mantém a referência ao renascimento e à esperança que o termo "Primavera" também contém.

associado a uma anulação do "eu" e a uma ideia de menorização face a um "outro" descontente e exigente.

Mas a desculpa do sujeito também pode ser entendida de uma forma irónica. O problema de visão que a impede de fazer pontos de costura perfeitos soa como um último argumento, algo de que o sujeito se lembra para não fazer aquilo que esperam que faça (as tarefas domésticas). Assim sendo, a forma verbal "bent" [v. 5] não se relaciona apenas com a fraca qualidade do trabalho de costura mas também remete para uma submissão inerente ao cumprimento desta tarefa doméstica e que o sujeito se recusa a aceitar. A ideia de submissão pode ser ainda encontrada no v. 6: "When my mind - is plain".

Daí surge a grande complexidade da poesia de Dickinson, pois nenhuma interpretação pode ser satisfatoriamente eliminada: o poema convida à multiplicidade de leituras, tornando o texto dickinsoniano num criador de espaços interpretativos. Cameron, a este propósito, afirma que ler os poemas de Dickinson "is to be lodged within a spaciousness so unfamiliar that it is experienced as desorientating. Put in other terms, what these poems make available is interiority itself – interiority without either origin or outside" (1992:186-87). O resultado da alotopia nos poemas dickinsonianos é a instauração de um espaço, o do poema, dominado pela ambivalência e por uma estratégia de revelação/ocultação de possíveis significados. Mas ao aceitar a existência de significados díspares no mesmo poema, o leitor está também a aceitar a ambivalência que a autora demonstra sentir relativamente ao mundo do doméstico.

Por outro lado, ao permitir diversas interpretações, o poema e a doméstica arte da costura adquirem um carácter subversivo. Tal como Dickinson na sua vida subverte os princípios rígidos da sociedade vitoriana relativamente ao que é esperado de uma mulher, ao exceder-se na sua adopção de algumas tarefas domésticas, na sua reclusão, no seu silêncio e na sua anulação (transformando-os numa paradoxal fonte de grandeza), também no P. 617 a poeta retoma um aspecto típico do mundo doméstico, um estereótipo da imagem de feminilidade, subvertendo-o. Dickinson recupera velhas imagens, já gastas pelo uso dos falantes, e dá-lhes um novo sopro ao revesti-las de associações inesperadas.

De facto, neste poema surgem algumas palavras inusitadas no contexto e que podem remeter para um sentido oculto. No manuscrito que Johnson analisou aparece a palavra "Sow". Johnson acreditou tratar-se de um erro ortográfico e alterou a palavra para "Sew" [v. 2]. Ora o

termo original remete para um outro mundo, o da jardinagem, que também é uma tarefa doméstica. Na quarta estrofe surge a palavra "furrow" [v. 13], uma referência ao sulco que caracteriza a terra lavrada. O que quererá dizer a presença inquietante destas imagens no poema?

As imagens relacionadas com a jardinagem podem ter um significado simbólico quando associadas ao mundo da sexualidade. Com efeito, são frequentes, até mesmo na linguagem popular, os paralelismos entre o acto de procriação e o acto de lavrar a terra e de a semear. Em várias épocas e culturas os cultos da fertilidade estão relacionados com os processos de reprodução na natureza e da alteração cíclica da mesma. É à luz deste contexto que os versos referentes à Primavera, já anteriormente mencionados, adquirem maior expressividade, pois é nesta época do ano que os animais procriam e a natureza parece renascer. Só então o sujeito se considera apto para coser/semear. Ao associar tarefas feminizadas a imagens com evidentes conotações sexuais, Dickinson, consciente ou inconscientemente (isso não é o mais importante), chama a atenção do leitor para questões relacionadas com a sexualidade feminina. Assim, quando casava, a mulher devia cumprir com a sua função reprodutora, assegurando a transmissão do nome da família. Ao recusar realizar o trabalho de costura e ao recusar simbolicamente lavrar e semear a Terra Mãe,[121] o sujeito poético foge de funções socialmente atribuídas à mulher, funções que englobam tarefas domésticas e deveres de procriação. Um espírito subversivo mina a estrutura profunda do poema, contagiando a sua estrutura de superfície: a recusa do sujeito em realizar uma das tarefas domésticas típicas das "fadas do lar", o adiamento desse acto de coser/semear para uma época mais propícia, sugere uma recusa velada de um papel imposto socialmente e uma afirmação da liberdade e da capacidade individuais.

Contudo, o P. 617 explora ainda um outro nível de subversão. Vários críticos têm visto o trabalho de costura descrito no texto como uma metáfora para o trabalho artístico e, mais concretamente, para a forma de arte que Dickinson manipula – a escrita. Esta metáfora é particularmente feliz, pois sendo Dickinson uma escritora, o uso de uma imagem retirada de um mundo socialmente feminizado ganha uma força e valor surpreendentes.

[121] Note-se que a ligação, estabelecida no poema, entre a mulher e o acto de semear a terra é já em si um processo subversivo, pois há a atribuição à mulher de um papel que sexualmente pertence ao homem.

Relacionando a costura com a escrita, uma análise mais abrangente das estrofes que descrevem a qualidade do trabalho de costura torna-se essencial. O trabalho de costura/escrita caracteriza-se pela sua qualidade excepcional: "I'll do seams – a Queen's endeavor / Would not blush to own–" [vv. 7-8]; "Hems – too fine" [v. 9]; "Tucks – of dainty interspersion–" [v. 11]. É também curioso que as várias tarefas de costura que o sujeito se propõe executar tenham um paralelismo com os diferentes aspectos da escrita, mais especificamente da escrita dickinsoniana: as bainhas serão invisíveis (como os seus poemas o foram durante muitos anos), as aplicações (os vários processos estilísticos utilizados) serão pequenas e delicadas (o que pode ser relacionado com a valorização do pequeno na poesia dickinsoniana) e estarão espalhadas por toda a peça/poema com perfeição. As características mencionadas relacionam-se ainda com o desejo de Dickinson renovar a linguagem, tornando-a invulgar e testando os seus limites. O trabalho que o sujeito promete realizar de forma mais perfeita no futuro está igualmente revestido de uma certa mordacidade e contestação, na medida em que a palavra "stitch", que significa ponto de costura mas também pontada dolorosa, possui essa conotação. A importância do termo é evidente, pois este é repetido três vezes no poema [vv. 4, 15, 20], sendo usado uma vez com letra maiúscula [v. 4] e na última das vezes é a palavra com que o poema encerra. O trabalho de costura/escrita surge, então, como uma tarefa realizada conscienciosamente e com resultados que o sujeito prevê serem incómodos para os outros.

Por outro lado, o adiamento do trabalho de costura/escrita pode ser visto como um compasso de espera, uma forma de o sujeito recuperar forças, de maneira a desempenhar com sucesso a sua actividade: "I can make the zigzag stitches / Straight – when I am strong-" [vv. 15-16]. Enquanto isso, o trabalho vai germinando lentamente na sua mente, "Leave my Needle in the furrow-" [v. 13],[122] e na sua imaginação, "Till then – dreaming I am sewing" [v. 17]. Partindo desta interpretação, o leitor depara-se com um texto caracterizado pela afirmação da Arte e do seu valor, capaz de justificar os maiores sacrifícios. Neste sentido, a última estrofe assume uma importância decisiva porque se apresenta como a valorização de uma arte, a da escrita, aqui apresentada como o sonho, isto é, o trabalho da imaginação. Assim, também no

[122] A palavra "furrow" também se liga ao processo de criação artística, apontando para a germinação do material poético na mente da escritora. Neste sentido, escrever poesia é "semear" palavras ao longo de "sulcos" métricos. A ligação entre os dois mundos é ainda evidente no hábito de Dickinson designar por flores os poemas enviados a familiares e amigos.

mundo da imaginação o sujeito "cose", mas aí o seu trabalho surge de forma superior, na medida em que esta arte de "costura" necessita de uma capacidade de análise interior.[123]

A arte em Dickinson está relacionada com a sua postura face às dificuldades de ser uma mulher poeta, e não uma simples poetisa, dificuldades que estão profundamente ligadas com a posição da mulher na sociedade americana do século XIX. Ao apresentar o mundo da arte fundido com o mundo da costura, Dickinson equaciona essa problemática e afirma a possibilidade de uma escrita de mulher. Tal escrita poderá viver dos elementos típicos de uma esfera dominada pelas mulheres, poderá recorrer à imagética feminina já usada pelas escritoras da época, mas a estes processos deve juntar-se um novo campo de significação, capaz de traduzir com verdade as angústias e emoções características do que tradicionalmente se entende por ser mulher. Tradição e inovação fundem-se numa poesia significativamente original, como Miller reconhece:

> Dickinson exploits cultural patterns of female behavior and that she extends this exploitation to a use of language patterns stereotypically associated with the feminine. She uses at least to some extent women's language, that is, a language that American culture associates with the feminine, and therefore usually with women.
>
> (1987:107)

Na metáfora da costura está ainda implícita a forma como a poeta concebe a sua escrita, uma escrita em que o reduzido vale muito, em que a auto-anulação é fonte de poder e em que o mais simples, as bainhas, as costuras, é o que há de mais valioso. Gilbert e Gubar identificam mesmo esta metáfora da costura como sendo tradicional na mulher artista, que se esconde e se revela na metáfora: "[l]ike Ariadne, Penelope, and Philomela, women have used their looms, thread and needles both to defend themselves and silently to speak of themselves" (1979:642).[124]

---

[123] Em *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination* (New Haven: Yale UP, 1979), Sandra M. Gilbert e Susan Gubar distinguem os pontos de costura dos pontos literários: "[t]he stitch of art is provident and healing. . . . Healing, the stitch of art is a bridge" (1979), p. 639.

[124] Ford explora igualmente a importância da metáfora da costura para uma escrita feminina. Analisando o mito de Filomela, a tecedeira que comunica à irmã a sua triste história de violação através da tapeçaria que vai tecendo, e associando-o a uma personagem intensamente americana, Hester Prynne, que transforma o "A" bordado no peito numa marca de expressão individual, Ford corrobora a opinião da crítica feminista, que vê na imagem da costura uma metáfora para a vitória da arte sobre o silêncio a que a mulher é condenada numa sociedade patriarcal. Mas Ford também associa a metáfora da costura a uma menorização da escrita feminina: "[w]omen writers often employ needlework as a familiar and valued creative production from the domestic sphere, but they also recognize that it has traditionally been used to represent the inferior pole of the male/female

A associação que o P. 617 estabelece entre o trabalho de costura e o trabalho de escrita encontra-se literalmente presente na produção literária de Dickinson: a maioria dos manuscritos que compõem o *corpus* dickinsoniano faziam parte de pequenos fascículos, cosidos pela própria poeta.[125] E não será possível relacionar os pontos de costura que Dickinson refere no poema com os seus famosos travessões – belos traços/pontos que unem diferentes pensamentos, concordando-se com Gilbert e Gubar, quando escrevem:

> Even those famous dashes – meant, we have speculated, to indicate rifts and rendings, hesitations and pauses – appear nearer and more soigné in manuscript than in type. Tiny and clear, they are elegant as 'Tucks – of dainty interspersion,' fine stitches joining split thoughts seam to seam.
>
> (1979:641)

Os poemas que têm vindo a ser referidos demonstram como uma exploração dos diversos sentidos que Dickinson atribui aos constituintes de um mundo doméstico pode ser profícua para um entendimento mais profundo da poética da escritora de Amherst. Dickinson serve-se do que tem à mão, da realidade que a envolveu durante toda a vida, e confere a essa realidade uma visão particular e intensamente subjectiva. Assim, não só os elementos domésticos completam a paisagem mental da poeta, como se tornam metáforas do mundo interior, exprimindo as suas preocupações centrais. E, ao recorrer ao mundo doméstico, Dickinson explora estereótipos de feminilidade, já que estes, na América novecentista, surgem indissociáveis da realidade do lar, graças a uma ideologia da domesticidade.

No P. 187, "How many times these low feet staggered-", podem ser encontrados alguns desses estereótipos de feminilidade, bem como o tratamento subversivo que Dickinson lhes dá:

> How many times these low feet staggered-
> Only the soldered mouth can tell-
> Try – can you stir the awful rivet-

creative opposition: men produce masterpieces while women produce handiwork" (1997), p. 18. O P. 617 ("Don't put put my Thread and Needle-") articula essa imagem dúplice que a metáfora da costura possui para a mulher poeta, já que nele coexistem os sentidos positivos e negativos da metáfora.

[125] Hughes sintetiza as diferentes utilizações que Dickinson dá ao trabalho de costura: "[c]onsider how she used her needle-woman's skill both in her poems and on behalf of them. . . . In the first place, she used her skill with needles to bind her poems into packets. . . . In addition to using her needle to preserve her work for presentation, Dickinson frequently used sewing – or the needles, threads, and other accoutrements of the art – as metaphors. . . . More than once, she merges sewing with sowing in a pun that converts the two domestic activities of needlework and gardening into a single poetic one, mixing at the same time the traditional sexual associations of each" (1986), p. 18.

Try – can you lift the hasps of steel!

Stroke the cool forehead – hot so often-
Lift – if you care – the listless hair-
Handle the adamantine fingers
Never a thimble – more – shall wear-

Buzz the dull flies – on the chamber window-
Brave – shines the sun through the freckled pane-
Fearless – the cobweb swings from the ceiling-
Indolent Housewife – in Daisies – lain!
P. 187

Este é um poema onde coexistem elementos constituintes de um mundo feminino e doméstico: a dona-de-casa, a costura, as flores traçam o retrato de uma existência insignificante mas essencial. Por outro lado, o poema apresenta ao leitor um percurso reflexivo que a poeta tantas vezes percorreu. Com efeito, Dickinson obriga o leitor a debruçar-se sobre a morte, aspecto que tanto a fascina e que encara como o eterno e angustiante enigma. No entanto, outras preocupações são evidentes: o valor de uma vida humana extinta é um outro elemento de reflexão, tanto mais porque a vida que se extingue é a de uma dona-de-casa.

O primeiro aspecto a reclamar a atenção do leitor é o peso e a irreversibilidade que a morte adquire para o sujeito poético. Este aspecto evidencia-se na primeira parte do poema, correspondente às duas estrofes iniciais. Todos os versos relativos à caracterização da morte realçam a impossibilidade de a alterar: a mulher encontra-se presa num caixão gelado e inviolável, visto que este é feito de aço [v. 4] e possui ferrolhos inquebrantáveis [v. 3]. Os traços apontados sugerem apropriadamente a permanência da morte, o que torna vão qualquer esforço de resgatar aquela mulher. A presença obsediante da morte é ainda realçada pelo vaivém das moscas [v. 9], uma imagem sugestiva de degradação e de corrupção.[126]

Ao destacar a expressão "if you care" [v. 6], Petrino reconhece no poema um sentimento de indiferença perante a morte desta dona-de-casa (1998:157). Este sentimento destacado por Petrino associa-se a imagens de menorização da figura feminina. A última

[126] No P. 465, "I heard a Fly buzz – when I died-", Dickinson volta a associar o zumbido da mosca com a experiência de morte. Neste poema, a mosca possui uma dimensão negativa, pois é ela que se interpõe entre o sujeito que experiencia a morte e o conhecimento que este procura ter do fenómeno no momento em que mergulha nele: "and then it was / There interposed a Fly- / With Blue - uncertain stumbling Buzz- / Between the light - and me- / And then the Windows failed – and then / I could not see to see-" [vv. 11-16].

estrofe apresenta a imagem da mulher rodeada de margaridas, flores que simbolizam inocência e simplicidade. Ensombrando esta imagem pura e contribuindo para a sua menorização, Dickinson sobrepõe o barulho irritante das moscas [v. 9], a presença omnipotente e patriarcal do sol [v. 10] e destemidas teias de aranha [v. 11]. Em suma, o gótico e o conto-de-fadas coexistem neste poema. Outro momento onde é evidente a menorização da figura feminina é na primeira estrofe, com a expressão "low feet" [v. 1].

Por outro lado, a expressão "the soldered mouth" [v. 2], utilizada para reforçar a inviolabilidade da morte, mantém uma clara relação com o que Higginson designa por "Gospel of Silence", para se referir à condição de reclusão e de anulação da individualidade feminina. Nesse sentido, quase se poderá dizer que o esquecimento e o apagamento que a mulher conquista com a morte não são mais do que a continuação de uma situação que já se verificava em vida. Esta era uma vida feita de pequenos nadas, como o trabalho de costura, indiciado na referência ao dedal [v. 8], mas também de muito cansaço, como pode ser comprovado pelo verbo que Dickinson usa para caracterizar os passos da mulher - "staggered" [v. 1] - e pelo esforço físico implícito na expressão "the cool forehead – hot so often-" [v. 5]. Por isso, a morte pode ser um alívio para esta dona-de-casa.

Repare-se que Dickinson, ao contrário de outros poetas americanos do século XIX, não invoca uma mulher que executa alegremente as suas tarefas domésticas, mas uma mulher que as vai executando como um triste fado. É nesse sentido que o adjectivo "Indolent" [v. 12] ganha toda a sua expressividade. O adjectivo pode ser sinónimo de "preguiçosa", aludindo à falta de vontade na execução das tarefas, o que comprova a imposição de uma obrigação. Mas etimologicamente o adjectivo significa "livre de dor", o que remete para a paz e o descanso alcançados apenas através da morte.

Assim, a menorização que o leitor sente no poema relativamente à dona-de-casa parece ser mais social do que resultante do desprezo do sujeito poético. Se assim for, o poema subrepticiamente critica a posição social da mulher e o esquecimento a que esta é votada. Daí a presença de um "tu" no poema a quem o sujeito se dirige e a quem apela: "Try . . . / Try . . ." [vv. 3-4]. Corroborando as afirmações anteriores, é evidente que o poema ao mesmo tempo que demonstra a menorização da mulher também se encarrega de realçar a sua indispensabilidade na vida quotidiana: sem ela a casa está suja (atente-se na referência

metafórica à sujidade dos cortinados: "freckled pane" [v. 10]) e habitada por destemidas teias de aranha [v. 12]. A dignificação da dona-de-casa passa ainda pela duplicidade subjacente ao adjectivo "adamantine", que tanto remete para a brancura do cadáver como para a pureza do diamante, uma das pedras preciosas preferidas de Dickinson e frequente sinal de eleição na sua poesia.[127]

O poema abre-se, assim, à pluralidade de sentidos, alguns deles contraditórios. Mas, mais do que isso, o poema permite a coexistência de pontos de vista diferentes. O resultado é uma poesia saturada de significados, ainda que estes sejam transmitidos por um reduzido número de significantes. Tal como a dona-de-casa a quem a poeta presta uma última homenagem[128] ou para quem compõe uma elegia, Dickinson habita num mundo em que o reduzido vale muito.

*****

O P. 187 encontrava na imagem da teia de aranha um elemento negativo associado à morte e ao esquecimento. Esse mesmo sentido negativo pode ser detectado noutros poemas de Dickinson, de que o P. 1167, "Alone and in a Circumstance", serve de exemplo:

Alone and in a Circumstance
Reluctant to be told
A spider on my reticence
Assiduously crawled

And so much more at Home than I
Immediately grew
I felt myself a visitor
And hurriedly withdrew

Revisiting my late abode
With articles of claim

[127] "[A]damantine" é uma palavra que também pode ser utilizada numa caracterização psicológica, significando força de vontade ou de carácter. Neste sentido a palavra continua a exercer um peso positivo sobre o sujeito que caracteriza. No seu estudo da imagética dickinsoniana, Patterson refere que o diamante geralmente simboliza riqueza mas também pode sugerir um elemento resistente e inexpugnável. Para Patterson, o valor do diamante está relacionado com a sua escassez (1979), pp. 84-85.

[128] A aproximação de Dickinson à figura da dona-de-casa ganha mais peso se recordarmos que as margaridas, que enfeitam o caixão da mulher, são também utilizadas pela poeta para se referir a si própria.

I found it quietly assumed
As a Gymnasium
Where Tax asleep and Title off
The inmates of the Air
Perpetual presumption took
As each were special Heir-
If any strike me on the street
I can return the Blow-
If any take my property
According to the Law
The Statute is my Learned friend
But what redress can be
For an offense nor here nor there
So not in Equity-
That Larceny of time and mind
The marrow of the Day
By spider, or forbid it Lord
That I should specify.

P. 1167

Ao contrário do P. 187, onde a referência à teia de aranha vinha reforçar de forma mórbida o abandono do lar, o P. 1167 relata humoristicamente[129] o encontro do sujeito com o aracnídeo que acabará por o expulsar do seu próprio espaço. Mas, em ambos os poemas, a aranha e o seu trabalho surgem como uma ameaça que acaba por dominar o espaço outrora ocupado pelo sujeito, espaço esse que no P. 1167 é transformado num ginásio [v. 12], um recinto propício aos intrincados jogos de captura realizados pela aranha. Se a invasão da aranha é encarada como "Larceny of time and mind" [v. 25], então a aranha também representa um processo natural de envelhecimento, impossível de ser evitado.

A grande inovação do poema está, contudo, na originalidade com que Dickinson utiliza e explora discursos sociais, especialmente os discursos patriarcais. De facto, para caracterizar um ambiente privado e doméstico, a poeta subversivamente recorre à linguagem económica (mais evidente no v. 13, "Where Tax asleep and Title off"), tão importante na esfera pública e masculina de uma sociedade que se iniciava nos princípios do capitalismo e da especulação financeira. Fala-se em subversão porque ao utilizar aspectos pertencentes a uma realidade com conotações masculinas e ao fundi-los com vertentes de uma vida feminizada, Dickinson ultrapassa a distinção público/privado e a habitual divisão de papéis sexuais. Nos versos

[129] Juhasz, Miller e Martha Nell Smith elaboram em *The Comic Power in Emily Dickinson* (Austin: U of Texas P, 1993) um interessante estudo sobre o uso do humor na poesia de Dickinson.

seguintes a ligação com o mundo masculino e público mantém-se: "If any strike me on the street / I can return the Blow" [vv. 17-18]. Na última estrofe Dickinson prossegue com a fusão de mundos, recorrendo agora ao vocabulário legal: "property" [v. 19], "Law" [v. 20], "Statute" [v. 21], "Equity" [v. 24], "Larceny" [v. 25].

Dickinson emprega humoristicamente um vocabulário com conotações patriarcais, não deixando de o fazer com uma certa ironia. Perante a presença obstinada da aranha e das suas teias, os trâmites económicos ou legais nada podem fazer: a aranha ocupa o espaço sem pagar imposto ou comprar títulos e a ofensa que o pequeno ser comete, o roubo que perpetua, não se encontra enquadrado pela lei. Ou seja, a situação que o sujeito enfrenta só vem demonstrar a impotência das regras e leis de uma sociedade patriarcal, incapazes de apresentar uma solução.

Por outro lado, neste poema Dickinson demonstra ter aprendido bem os pressupostos de uma escrita feminina (no sentido de uma escrita praticada por mulheres), uma escrita em que a subjectividade e a individualidade devem ser elididas da superfície do texto literário. O início e o fim do poema são uma "piscadela de olhos" ao "Gospel of Silence", já que o sujeito parece utilizar a sua "natural" e feminina reticência para camuflar o verdadeiro sentido do poema. Assim, o leitor deverá entender a aranha como metáfora de algo que nunca chega a ser revelado: o poema inicia-se com a intrigante expressão " Alone and in a Circumstance / Reluctant to be told" [vv. 1-2] e termina de forma não menos enigmática – "By spider, or forbid it Lord / That I should specify" [vv. 27-28]. Ao ligar a expressão "my reticence" [v. 3] com o termo "Home" [v. 5], o poema constrói-se em torno de imagens e temas tendencialmente femininos, privados e domésticos. No entanto, ao transformar uma estratégia literária num assunto textual, Dickinson chama a atenção do leitor para essa mesma estratégia, cuja referência constante ao longo do poema chega a ser irónica. Que Dickinson brinca com este código literário feminino é evidente na expressão "A spider on my reticence / Assiduously crawled" [vv. 3-4], fundindo sujeito e estratégia literária.

A ligação entre o assunto do poema e o seu processo de construção permitem interpretar a expressão "my reticence" como uma metáfora metaliterária.[130] Nesta linha de leitura a metáfora é um termo substituto da referência directa ao próprio texto poético. À luz

[130] O poema pode igualmente adquirir contornos sexuais, implícitos no pudor e nervosismo subjacentes ao comentário com que termina o poema, ou ainda na referência ao roubo: "That Larceny of time and mind" [v. 25].

desta perspectiva, a aranha torna-se a imagem do desejo de escrita, um desejo que enfrenta a cultural reticência da poeta, mas que a conquista e a domina, roubando-lhe o tempo e a alma [v. 25] e visitando-a assiduamente [v. 4]. Este desejo é ainda impermeável às leis e regras de uma sociedade patriarcal. A aranha passa então a ser entendida como símbolo de escrita, ganhando uma conotação positiva, que, aliás, é realçada pela ironia e pelo humor contidos no poema.

Repetidas vezes Dickinson utiliza positivamente a metáfora da aranha, que geralmente completa a da costura. A aranha/costureira é um ser da natureza minúsculo, quase invisível, mas é também um verdadeiro artista, capaz de executar as obras mais delicadas com a linha retirada das entranhas do seu próprio ser. O trabalho da aranha/costureira passa facilmente despercebido, de tão ínfimo que é, mas para o observador atento a perfeição do seu rendilhado, apesar de pequeno, parecerá de incalculável valor.

A coexistência do pequeno e do grande na imagem da aranha é evidente no P. 1423, "The fairest Home I ever knew", um poema que, uma vez mais, recorre à imagética do lar, agora associado à natureza:[131]

The fairest Home I ever knew
Was founded in an Hour
By Parties also that I knew
A spider and a Flower–
A manse of mechlin and a Floss-
P. 1423

Trata-se de um poema que evidencia uma conivência entre o sujeito poético e os pequenos seres da natureza mencionados, a aranha e a flor.[132] Essa conivência é estabelecida desde o início do poema, através da expressão "The fairest Home I ever knew" [v. 1] e depois com a expressão "By Parties also that I knew" [v. 3]. Aliás, num poema composto por uma

[131] A relação que Dickinson estabelece entre a natureza e a poesia encontra-se presente numa já referida carta a Higginson. Nesta breve carta, que pode ser lida como um pequeno poema, a poeta associa os dois mundos através da metáfora da casa: "[n]ature is a Haunted House – but Art – a House that tries to be haunted" (C. 459A).

[132] A conivência evidente no P. 1423 entre o sujeito poético e os pequenos seres da natureza é uma constante ao longo do cânone dickinsoniano. Já foi mencionado o hábito de Dickinson se referir a si própria como "Daisy", bem como de fazer das flores o assunto de poemas. Por outro lado, não pode ser esquecida a tradição que a poeta mantinha de mandar flores a familiares e amigos, juntamente com cartas e poemas. Quanto à aranha, este e outros poemas que serão ainda referidos apontam para uma identificação do sujeito poético com este ser.

única quintilha, a atenção do leitor encontra-se igualmente dividida entre a voz enunciativa e o objecto de enunciação.

A pequenez e a aparente simplicidade da aranha e da flor estão associadas aos estereótipos de feminilidade tão em voga na sociedade americana do século XIX. Contudo, Dickinson subverte esses estereótipos femininos ao transformar o pequeno, o singelo e o menor numa fonte de incalculável poder. Com efeito, a aranha e a flor têm capacidade para rapidamente, "in an Hour" [v. 2], criar "a manse of mechlin and a Floss" [v. 5], isto é, o mais sumptuoso dos lugares de culto (de uma beleza semelhante aos bordados de Malinas), o mais delicado e puro (pois possui a delicadeza da seda) e o mais confortável e caloroso (repare-se que Dickinson escolhe para caracterizar o projecto da aranha e da flor o termo "Home" [v. 1], que para a autora possui conotações positivas). A valorização do trabalho executado por estes seres da natureza é evidente quando Dickinson superlativa o adjectivo "fair" [v. 1], comprovando a beleza sublime desse trabalho. Já no P. 1167 ("Alone and in a Circumstance") a aranha possuía capacidades extraordinárias, levando Dickinson a compará-la a um ginasta. No P. 1423 essas capacidades são reafirmadas e associadas às potencialidades da flor.[133]

Por outro lado, este é um poema em que a forma espelha na perfeição o conteúdo. A singeleza dos seres da natureza corresponde à simplicidade do poema, constituído por uma quintilha, com versos caracterizados por rima cruzada e simples ("knew" [v. 1] rima com "knew" [v. 3]) e por uma métrica regular, havendo o intercalar de versos de oito e seis sílabas métricas (próprios da estrutura hínica). Mas, tal como a insignificância da aranha e da flor é um engodo destinado a disfarçar inusitadas capacidades e qualidades, também o poema engana

[133] Possivelmente o estudo mais aprofundado sobre a questão da limitação e da exploração do reduzido na poesia de Dickinson, a obra de Eberwein, *Dickinson: Strategies of Limitation* (1985), oferece uma perspectiva interessante sobre esta problemática. Eberwein refere a utilização por Dickinson de uma estratégia de limitação/concentração, que paradoxalmente visa a expansão e o ultrapassar de limites. Para Eberwein essa estratégia tanto é visível na vida de Dickinson, nomeadamente no seu hábito de renúncia e no seu vestido branco, como na exploração literária de limites e limitações. Eberwein aponta para uma dialéctica entre o pequeno e o grande, uma dialéctica que se tem procurado realçar ao longo da dissertação. Contrastando com a postura de Eberwein e de outras estudiosas, como Adrienne Rich e Vivian R. Pollack, Diane P. Freedman elabora um provocatório artigo em que defende que a pequenez evidente em muitos dos sujeitos poéticos dickinsonianos não é apenas uma estratégia mas uma posição sentida intimamente. Para Freedman, e em resultado da visão que a sociedade e a família têm da mulher, Dickinson aceita e interioriza a condição que lhe é dada. Procurando provar que Dickinson é uma autora sexista mas não feminista, Freedman fornece exemplos de poemas em que o sujeito afirma a sua pequenez. Quanto aos poemas de Dickinson em que o leitor observa a valorização ou a grandiosidade do sujeito, Freedman defende que estes possuem um sentido de exagero e de impossibilidade. Diane P. Freedman "Emily Dickinson: 'Such a Little Figure... Visions Vast and Small'" *University of Dayton Review* 19.1 (1987-88), pp. 61-67.

o leitor com a sua aparente simplicidade e inocuidade. Aranha, flor e poema com pouco fazem e dizem muito. Nesse sentido, o trabalho da aranha e da flor traduz-se em metáfora da arte poética dickinsoniana, uma arte em que o reduzido é uma fonte de poder e de grandeza.

A valorização do pequeno e a reflexão metaliterária que o tópico propicia são aspectos que fazem parte deste e de outros poemas de Dickinson. Os P. 605, "The Spider holds a Silver Ball", P. 1138, "A Spider sewed at Night", e P. 1275, The Spider as an Artist", partilham entre si a figura central da aranha, que nos três possui um sentido simbólico para além de literal. Dickinson parece ter-se interessado por esse ser já numa fase avançada do seu processo de criação literária, uma vez que uma comparação das datas atribuídas por Johnson a cada um dos poemas mencionados (1862, 1869 e 1873 respectivamente) permite retirar essa conclusão.

Os três poemas trabalham o assunto de uma forma breve, como é habitual no *corpus* dickinsoniano: o P. 1275 é composto por duas quadras, o P. 1138 por três tercetos e o P. 605, o mais extenso dos três, é composto por três quadras. Esta análise estrófica traduz-se numa outra conclusão: existe uma regularidade formal, que é completa a nível estrófico, mas que também pode ser observada parcialmente a nível métrico. Ou seja, em termos formais estes poemas salientam uma utilização pessoal da estrutura do hino, como já foi indicado para outros poemas. Por outro lado, esta relativa regularidade, associada à brevidade dos poemas, sugere uma simplicidade ou mesmo uma infantilidade tão de acordo com a pequenez das aranhas que constituem o seu assunto.[134] Um outro aspecto formal que chama de imediato a atenção do leitor é a saturação de palavras iniciadas com letra maiúscula: o P. 605 possui 17 palavras com letra maiúscula (não contando já com as palavras que constituem início de verso), incluindo pronomes; o P. 1138 possui 12, num total de 32 palavras (o que representa uma percentagem de cerca de 38% no total de palavras utilizadas pela autora para este poema) e o P. 1275 possui 10 palavras com letra maiúscula. Apesar de breves, Dickinson conferiu a estes três poemas

[134] É de realçar que muitas vezes Dickinson enviava aos sobrinhos que moravam ao seu lado pequenos e simples poemas, apresentando humoristicamente os pequenos seres da natureza, que a poeta tanto amava. Pat Gardner, num breve artigo de 1991 intitulado "My Size Felt Small" *University of Mississipi Studies in English* 9 (1991), pp. 110-12, explora algumas facetas da pequenez evidente no cânone dickinsoniano, tal como a brevidade de muitos poemas, que se assemelham mesmo a simples notas: "[t]he short lines with frequent dashes resemble a note that one might write to a friend. Anyone comparing Dickinson's poems with the letters will be struck by the similarity in form and content" (1991), p. 111. Gardner refere ainda como sintomas dessa pequenez a figura da menina e o gosto de provocar o leitor, enganando-o constantemente.

uma multiplicidade de significados, possivelmente ocultos, como parece indicar a recorrência às maiúsculas, que realçam o sentido simbólico ou abstracto de cada um dos termos.

Apesar dos sentidos ocultos que o leitor a custo tenta desvendar, tal é a qualidade elíptica da poesia de Dickinson, os poemas reflectem claramente sobre o trabalho da aranha e o seu valor. O P. 1275 ("The Spider as an Artist") valoriza o trabalho da aranha feiticeira. A aranha pode ser vista como uma feiticeira, na medida em que Dickinson possibilita essa ligação ao referir a vassoura [v. 5], o utensílio doméstico que acompanha as bruxas nas suas misteriosas viagens. A valorização do trabalho da aranha é evidente no v. 3 – "his surpassing Merit" – e ainda na conotação religiosa que os dois primeiros versos da segunda estrofe adquirem pela referência a "Bridget" [v. 5], uma santa sueca canonizada em 1391, e à expressão "Christian Land" [v. 6]. A admiração que o sujeito nutre pelo trabalho da pequena feiticeira leva-o mesmo a designá-la por "Son of Genius" [v. 7].[135] Apesar destas qualidades, o trabalho meritório da aranha não é reconhecido. A aranha nunca foi contratada [v. 2], fazendo tudo por conta própria, sem esperar qualquer recompensa ou reconhecimento.

O P. 605 ("The Spider holds a Silver Ball") também destaca a qualidade do trabalho da aranha. Trata-se de um trabalho que adquire a pureza da pérola [v. 4] e o valor da prata [v. 1]; um trabalho que é feito com rapidez [v. 8] (à semelhança do que já acontecia no P. 1423, "The fairest Home I ever knew") e que é hiperbolicamente caracterizado como tendo um valor supremo [v. 9]. Não admira que Dickinson veja na aranha a imagem de uma feiticeira, pois ambas têm o poder de construir algo a partir do nada, do vazio: "He plies from Nought to Nought-" [v. 5]. É o esforço continuado da aranha e a regularidade com que executa o seu trabalho que possibilitam que crie luz a partir da escuridão, que crie "His Continents of Light-" [v. 10].[136] A escolha vocabular de Dickinson é um processo fascinante, tanto mais que abre o

[135] A expressão "Son of Genius" sugere ainda a expressão religiosa "Son of God", o que também resulta numa valorização da aranha, prova da grandeza e do génio divinos, e, consequentemente, numa subversão da sua aparente insignificância.

[136] Wendy Barker analisa a relevância da luz na poesia de Dickinson, explorando cuidadosamente a forma como a poeta trabalha as questões da luz e da escuridão. Barker conclui que Dickinson associa a escuridão a um mundo e poder femininos, que criam uma luz própria e protectora: "Dickinson's refusal to participate in the world of sunlight leads to – or derives from – her identification with what she calls in P. 581 'Races - Nurtured in the Dark', an identification that provides a metaphoric room of her own allowing her, to rely again upon Virginia Woolf's phrasing, moments of 'being' as opposed to moments of 'non being'" *Lunacy of Light: Emily Dickinson and the Experience of Metaphor* (Carbondale: Southern Illinois UP, 1987), p. 75; "[i]ndeed, this female poet subverts the old, impossible polarities of light and dark by metaphorically creating her own 'Blaze' within the dark . . ." (1987), p. 102.

poema a cambiantes significativos complexos. A capacidade da aranha criar a partir do nada, de dar origem a continentes, traz ao insecto um poder e um dom demiúrgicos. Assim, o processo subversivo do poema passa pela fusão da natureza com o divino, do pequeno com o grande. Por outro lado, a insistência na imagem da luz obriga o leitor a reflectir sobre o seu simbolismo. A luz do fogo roubado por Prometeu está associada ao conhecimento divino e à sabedoria. A luz criada pela aranha pode então ser um símbolo de conhecimento e, como tal, de poder. Esse conhecimento, criado em torno do nada [v. 5], pode mesmo ser o conhecimento da própria eternidade, a última barreira desconhecida, que a arte e a coragem da aranha lhe permitem ultrapassar: "His Boundaries – forgot-" [v. 12]. Apropriadamente o poema desenvolve-se e termina com um movimento oscilante e suspenso entre o doméstico e o sublime, o natural e o imortal: "Then dangle from the Housewife's Broom- / His Boundaries – forgot-" [vv. 11-12].

Se no P. 1275 ("The Spider as an Artist") o trabalho da aranha não era reconhecido, esse reconhecimento surge como desnecessário ou impossível no P. 605, pois a aranha trabalha no maior dos secretismos: " In unperceived Hands-" [v. 2], "In unsubstantial Trade-" [v. 6]. A solidão da aranha, uma *prima* bailarina dançando secretamente só para si [v. 3], ecoa a da bailarina que habita a mente do sujeito no P. 326, "I cannot dance upon my Toes-": "oftentimes, among my mind, / a Glee possesseth me, / That had I Ballet knowledge- / Would put itself abroad / . . . . Nor any know I know the Art / I mention – easy – Here- / Nor any Placard boast me- / It's full as Opera-" [vv. 3-6, 17-20].

O P. 1138, "A Spider sewed at Night", continua a reflexão em torno do trabalho da aranha. Novamente trata-se de um trabalho que se desenvolve na escuridão, a escuridão nocturna [v. 1], e que produz luz a partir dessa escuridão. A aranha cria na noite um arco de brancura [v. 3] [137] e a cor branca remete para a junção de todas as cores, característica do fenómeno luminoso. O branco é, juntamente com o vermelho, uma das cores preferidas de Dickinson. A atestar o fascínio da poeta pela cor branca e a ambivalência de significados que lhe atribui, o muito analisado e discutido P. 365, "Dare you see a Soul *at the White Heat*?", trabalha a imagética do branco, associando-a à experiência religiosa e ao processo de criatividade artística. De qualquer modo, o "*White Heat*" de que fala este poema funde

[137] A imagem do arco branco, referida no P. 1138, mantém óbvias ligações com a imagem da circunferência.

sinesteticamente sensações visuais e tácteis: o fenómeno que a poeta descreve não se caracteriza apenas pela brancura mas também pelo calor do fogo. À semelhança do P. 605 ("The Spider holds a Silver Ball"), no P. 365 o leitor encontra a ligação entre a cor branca e o fogo ou a luz, fontes de conhecimento.

A ambivalência que Dickinson atribui a esta cor pode ainda ser observada no misterioso vestido branco que a poeta usou religiosamente após a morte de seu pai e que tanta especulação levantou na época e ainda levanta actualmente. Gilbert publica em 1983 um artigo dedicado ao estudo do vestido branco, oferecendo diversas propostas de leitura para este fenómeno extra-literário e relacionando-o com poemas de Dickinson. Gilbert começa por referir a importância do vestido, que considera um símbolo:

> No doubt the most striking and ubiquitous of Dickinson's domestic symbols is her white dress. As I have argued elsewhere, that extraordinary costume is in one sense a kind of ghostly blank, an empty page on which in invisible ink this theatrical poet quite consciously wrote a letter to the world that never wrote to her.
>
> (1983:31)

Um pouco mais adiante Gilbert relaciona a brancura do vestido de Dickinson com a brancura da baleia de Melville, porque ambos contêm a junção de todas as cores e simultaneamente a ausência de cor, ou seja, o vestido comporta em si uma multiplicidade de possíveis significados e uma impossibilidade de decifrar claramente o(s) seus(s) significado(s). De qualquer modo, este é um mistério que a poeta sente trazer-lhe poder: "Dickinson's white dress is the emblem of a 'blameless *mystery*', a kind of miraculous transformation that rejoices and empowers her" (1983:32). Por outro lado, a natureza enigmática do vestido dá-lhe um significado contraditório. À semelhança da letra "A" bordada no peito de Hester Prynne, o vestido branco de Dickinson tanto representa sofrimento como redenção; trata-se de um vestido que remete para o quotidiano e o solene, revelando e ocultando, e que pode representar a energia da criatividade (como no P. 365) ou a solidão polar, o brilho da eternidade ou o terror da morte. Gilbert conclui a sua reflexão referindo que esta transformação do banal no extraordinário corresponde a uma enigmática arte feminina (1983:35).[138] O vestido branco está

[138] É interessante relacionar um artigo de Terence Diggory, "Armored Women, Naked Men: Dickinson, Whitman, and their Successors" *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*, ed. Sandra Gilbert and Susan Gubar (Bloomington: Indiana UP, 1979), pp. 135-50, com o uso que Dickinson dá ao vestido branco. Diggory estabelece duas tradições distintas na poesia americana, uma masculina, representada por Whitman, que

ainda ligado ao mundo da costura, esfera relevante na poesia de Dickinson. Este aspecto encontra-se no P. 1138 ("A Spider sewed at Night"), onde a poeta refere que a aranha pode ter criado um vestido de dama [v. 4], vestido esse que, de acordo com o que é referido no verso anterior ("Upon an Arc of White"), só pode ser branco. Deste modo, o vestido apresentado no P. 1138, mas também a pérola e a prata nomeadas no P. 605 ("The Spider holds a Silver Ball"), destaca-se pela brancura, um sinal de distinção e da superioridade do trabalho da aranha. A imagem da aranha associa-se, assim, à da costura, partilhando com ela sentidos. Tal associação pode ser encontrada quer no P. 1138, quer no P. 605. As aranhas presentes em ambos os poemas cosem à noite (P. 1138 [v. 1]), desenrolando o seu fio de pérola (P. 605 [v. 4]) e compondo vestidos brancos (P. 1138 [v. 4]), lençóis (P. 1138 [v. 5]) ou invisíveis tapeçarias de qualidade superior (P. 605 [v. 7]).

Os três poemas que têm vindo a ser analisados exploram as capacidades da aranha e a qualidade do seu trabalho, um trabalho não reconhecido mas que se destaca pela sua excelência. Pode dizer-se que a aranha não obtém poder através do reconhecimento ou da fama mas através da qualidade secreta do seu trabalho. Que Dickinson atribui poder a este pequeno ser da natureza deve ser agora evidente, pois a aranha possui capacidades divinas, relacionadas com um conhecimento sobre-humano. Talvez para atestar este poder, quando Dickinson se refere à aranha utiliza um pronome masculino (terceira pessoa do singular) - "his surpassing Merit" (P. 1275 [v. 3]), "dancing soflty to Himself" (P. 605 [v. 3]), "His Continents of Light-" [v. 10], "Himself himself inform" (P. 1138 [v. 6]), "His Strategy" [v. 8] - ou um substantivo masculino - "Son of Genius" (P. 1275 [v. 7]). Numa sociedade patriarcal em que os destinos nacionais se encontravam concentrados na figura masculina, seguida por uma subserviente e frágil mulher, a insistência de Dickinson na utilização destes pronomes e substantivos comprova a valorização que a poeta dá ao poder da aranha, mas também uma ambivalência em relação ao poder e uma tendência para perspectivá-lo em termos

expõe a nudez do sujeito poético, outra feminina, representada por Dickinson, que cria para os seus sujeitos poéticos uma armadura. Segundo Diggory, esta armadura funciona como uma forma do sujeito se esconder perante o mundo e vice-versa, mas também pode tornar-se um símbolo da superioridade do sujeito. O vestido que Dickinson usou com regularidade e ao qual se refere de uma forma velada em cartas e poemas pode bem ser mais uma dessas armaduras, destinadas a proteger o sujeito, mas também uma marca da sua superioridade.

masculinos.[139] Trata-se de um poder secreto, até porque o trabalho da aranha parece interessar apenas a ela própria. A aranha dança mais para si do que para os outros (P. 605 [v. 3]), à semelhança da bailarina do P. 326, e os segredos da arte que a aranha do P. 1138 possui só a ela dizem respeito – "Himself himself inform" [v. 6]. Também a arte poética de Emily Dickinson é feita de segredo e de mistério e procura desvendar as profundezas do ser e a sua vida interior. Em Dickinson, tal como na aranha, surge uma arte paradoxalmente aberta à interioridade.[140]

[139] Dobson expõe no seu artigo "'Oh, Susie, it is dangerous': Emily Dickinson and the Archetype" Juhasz (1983), pp. 80-97, a relevância de um estudo que analise a utilização de figuras e formas masculinas na poesia de Dickinson. Para Dobson, esta utilização recorrente evidencia uma preocupação com a masculinidade e prova a existência de uma determinada percepção do universo na mente da poeta, um arquétipo presente no inconsciente e projectado na poesia. Trata-se de um arquétipo que foi inculcado cultural e socialmente, mas que também funciona como uma representação da relação da poeta com o seu próprio poder, exteriorizado de uma forma masculina. Dobson conclui que duas visões opostas de masculinidade (uma, negativa e outra, positiva) transformam o universo poético de Dickinson num lugar patriarcal auto-contraditório e marcado pela ambivalência. A faceta masculina de Dickinson já aparecia referida num artigo de Patterson, "Emily Dickinson's 'Double' Tim: Masculine Identification" Ferlazzo (1984), pp. 167-75, em que a autora analisa a imagem prevalecente do rapaz na poesia de Dickinson, bem como no trabalho desenvolvido por Camille Paglia, *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson* (London: Yale UP, 1990), que fala em ambiguidade sexual a propósito do "eu" dickinsoniano. As conclusões destas estudiosas podem ser relacionadas com as observações de Diehl, que analisa a forma como a identidade é construída na poesia de Dickinson. Para Diehl, a recusa de Dickinson em adoptar limitações de tamanho e de género deve ser encarada como uma forma da poeta obter poder, pois o desejo deste pode levar à configuração de diferentes alternativas para a sua obtenção: "[i]n order to achieve an aura of invincibility, to acquire transcendent power, Dickinon invents a self that sloughs off gender, that eschewes a sexualized identity to assume what I have called a trans-gendered position. . . . Finally, refusing to be restricted by traditional notions of the dependent, female self, Dickinson creates a multifarious persona that, taken in its entirety, incorporates wildly divergent possibilities" (1996), pp. 104-05. Curiosamente, o artigo de Sandra Runzo, "Dickinson's Transgressive Body" *Emily Dickinson Journal* 7.1 (1999), pp. 59-70, chega a conclusões semelhantes às de Diehl mas realçando justamente o contrário. De facto, Runzo defende que em Dickinson há um excesso na representação de papéis femininos que se torna paródica e subversiva: "Dickinson's paradoxical transgressive body – both excessively gendered and beyond gender – becomes the site of political and philosophical contention" (1999), p. 65; "[s]he generates a conception of woman that is so hyperbolic that what appears to be safely confined is anything but. In other words, Dickinson and her poems appear contained within the parameters of heterosexist ideology, although she offers us every sign that she locates herself outside of it. Moreover, Dickinson's deliberate and exorbitant female poses create her a space beyond the category of gender" (1999), p. 69.

[140] A ligação da aranha com a interioridade é um aspecto que Tony Tanner identifica na literatura americana. Tanner refere que a tradição literária americana sempre manifestou uma atracção pela figura da aranha. Tendo em conta a importância que o espaço e a sua dimensão solitária adquirem para os românticos americanos, Tanner identifica uma estratégia nestes autores: "[t]he emergent strategy, variously developed by different writers, was to spin out a web which could hold them in place, which could occupy the space around them, and from which they could look out into the world" Tony Tanner *Scenes of Nature, Signs of Men* (Cambridge: Cambridge UP, 1987), p. 31. Mas essa é a teia com que o autor americano também preenche e preserva a sua radical solidão: "[t]he suggestion is that for these and comparable writers, art is a continuous building of a private edifice; and the process of building . . . is perhaps more important than the product. Build therefore your own world, or weave your own web – here is a key cry of the American writer . . ." (1987), p. 35.

O poder que Dickinson reconhece na aranha feiticeira e a característica oculta do seu trabalho permitem reconhecer neste ser uma metáfora para a escrita. Sintoma desta relação é a insistência na referência às mãos, personificando a aranha e apontando literalmente para o acto de escrita. As mãos, que possibilitam o trabalho poético, aparecem no P. 605 ("The Spider holds a Silver Ball") - "In unperceived Hands-" [v.2] - e no P. 1275 ("The Spider as an Artist"), onde o sujeito afirma adoptar o poder genial e masculino da aranha: "Neglected Son of Genius / I take thee by the Hand-" [vv. 7-8]. Aliás, o v. 7 deste poema tanto dá uma definição da aranha como de Dickinson. Esta mulher, que por vezes assinava as cartas com nomes masculinos ou com conotações masculinas ("uncle", "brother", "rascal" ou apenas "Dickinson"[141]) possuía uma genialidade, uma qualidade literária, que nunca lhe foi reconhecida em vida e que permaneceu desconhecida de quase todos os seus contemporâneos. Daí que o sujeito poético do P. 1275 possa assumir a insignificância e a pequenez da aranha mas também a sua capacidade e o seu poder. Também a referência ao trabalho nocturno da aranha no P. 1138 ("A Spider sewed at Night") não pode deixar de evocar as cartas de Dickinson em que esta refere escrever durante a noite, uma vez liberta de tarefas e distracções domésticas. Por outro lado, Gilbert e Gubar argumentam que fiar, tecer e dançar eram as metáforas mais utilizadas por Dickinson para se referir a uma arte feminina (1979:633). Neste sentido, a referência à dança, evidente no P. 605, aponta para a relação existente entre o trabalho da aranha e o trabalho poético.

Os tecidos criados pela aranha tanto podem servir para adornar uma dama numa ocasião social, "If Ruff it was of Dame" (P. 1138 [v. 4]), como para esconder um misterioso gnomo (novamente um ser pequeno) num lençol mortuário [v. 5]. O paralelismo com a arte poética de Dickinson é mais uma vez evidente. Na sua produção literária, o fio sedoso e branco da imaginação e da inspiração poéticas origina um texto que partilha das regras literárias estabelecidas socialmente, inscrevendo-se assim numa tradição literária feminina. Mas também inscreve uma originalidade misteriosa e subversiva. O poema é então habitado por uma profunda duplicidade, criada pela coexistência de tradição e inovação no mesmo tecido poético.

[141] Paglia refere que até à década de 70 do século XX era considerado deselegante a nomeação de uma escritora apenas pelo seu sobrenome (1990), p. 640. À luz deste dado, a assinatura orgulhosa (e masculina) de Dickinson deve ser vista como uma ruptura de convenções sociais.

Concluindo, com a aranha Dickinson constrói uma metáfora complexa e uma metáfora que sintetiza as várias dimensões coexistentes na poesia da autora.[142] A aranha remete para um mundo doméstico, composto por tapeçarias, vassouras, vestidos e lençóis. Como já foi referido a propósito dos poemas relacionados com os outros elementos constituintes de um mundo doméstico, tais como a casa, a costura e a jardinagem, Dickinson criou a sua poesia a partir da realidade que tinha ao seu dispor, uma realidade que a envolveu e a marcou profundamente. Resgatando os elementos domésticos de um lugar apagado e menor, Dickinson reconhece-lhes valor e transforma-os em material com dignidade poética. A reabilitação desta mundividência doméstica é feita graças à inovação e à originalidade da autora, que soube conflagrar os temas da produção literária, da subjectividade e da domesticidade numa mesma simbologia. A aranha e os outros elementos que compõem um mundo doméstico representam em simultâneo uma reflexão de Dickinson sobre a vida doméstica, sobre a experiência subjectiva e sobre o trabalho de escrita. Deste modo, a poeta-aranha Emily Dickinson esquece-se das fronteiras (P. 605 [v. 12]), que tanto podem ser materiais como sociais ou mesmo mentais, e ruma em direcção à imortalidade, conquistada pela afirmação do valor da sua arte. E a poeta Emily Dickinson aprende com a aranha que a melhor estratégia de conquista da imortalidade é a Fisionomia: "Of Imortality / His Strategy / Was Physiognomy" (P. 1138 [vv. 7-9]). A adopção do que pode ser visto como uma ciência do carácter[143] leva Dickinson a dar contornos precisos à vida interior, exteriorizando em arte o espaço da mente. Leva-a inclusivamente à criação de diversas personagens ficcionais, incluindo a da aranha, como forma de atingir a imortalidade, isto é, a atenção das gerações futuras.

[142] Gilbert e Gubar exploram com profundidade a imagem da aranha na poesia de Dickinson, chegando a algumas conclusões semelhantes às que têm sido apresentadas nesta dissertação. Um aspecto interessante no estudo das autoras é a identificação de uma tradição que relaciona as mulheres virgens – "women who spin, or spin/sters" – com as aranhas tecedeiras. Essa relação traz uma dimensão oculta e misteriosa à mulher virgem, aproximando-a da figura da feiticeira. Dickinson, uma "spin/ster", adopta um imaculado e virginal vestido branco e reflecte na sua poesia a imagem de uma aranha-feiticeira. Gilbert e Gubar identificam ainda a capacidade que a imagem da aranha-feiticeira tem de servir como emblema do trabalho artístico: "it was finally a spiderlike sorcery that helped her sew her scattered selves together into a single yarn of pearl. For if the spinster/spider symbolized sexual decay, she/he was also, for Dickinson, a crucial if 'neglected' emblem of art, and of the artist as the most triumphant secret self" (1979), pp. 632-33.

[143] Gilbert e Gubar referem que "Physiognomy" pode também ser "the science of the character, as expressed in outward and especially facial features" (1979), p. 637.

CONCLUSÃO

Perhaps I am not a mirror.
Perhaps I am a pool.

Think about pools.

Margaret Atwood,
"Tricks with Mirrors" (1974)

Como conclusão, impõem-se algumas considerações gerais sobre esta dissertação. Para tal, importa relembrar os objectivos que levaram ao seu desenvolvimento, comprovando, deste modo, a adequação do percurso estabelecido. Propunha-se analisar a forma como Emily Dickinson reagiu a uma ideologia da domesticidade e a um mundo doméstico e como os trabalhou na sua poesia. Este objectivo mais lato encontra-se dividido em três questões concretas: uma identificação dos pressupostos de uma ideologia da domesticidade, bem como dos padrões comportamentais exigidos por essa mesma ideologia; uma análise da forma ambivalente, inovadora e subversiva como Dickinson se posiciona face à realidade doméstica que a circunda; e um estudo das repercussões de um ambiente doméstico e da reacção ao mesmo na poesia de Dickinson, através da identificação e análise de elementos domésticos no *corpus* dickinsoniano.

Para a concretização dos objectivos mencionados procurou-se inicialmente apresentar os diferentes aspectos que compõem uma ideologia da domesticidade, prevalecente na sociedade americana do século XIX. De facto, a ideologia da domesticidade não se prende apenas com um discurso separatista, dependente da noção de esferas de acção separadas para homens e mulheres, devendo a mulher contribuir para a coesão e o desenvolvimento sociais a partir do seu lar. Subjacente a esta ideologia encontra-se ainda uma prática discursiva que procurava regulamentar aquilo que era entendido como tipicamente feminino e que derivava não apenas de uma "natural" domesticidade mas também de outras virtudes correlacionadas, como a devoção, a pureza e a submissão.

Por outro lado, e porque interessava verificar a utilização literária da ideologia da domesticidade e a forma como essa mesma ideologia aproveitou a literatura como um discurso

socializador, procurou-se analisar a reacção de outras escritoras novecentistas (que compunham uma "comunidade de expressão", para recorrer à expressão de Dobson em *Dickinson and the Strategies of Reticence* [1989]) a essa ideologia e a esse discurso, salientando a forma como contribuíram para a perpetuação dos mesmos, ainda que se servissem deles para uma alteração do papel social da mulher.

Dickinson não podia deixar de ser influenciada, como mulher e como escritora, por uma ideologia da domesticidade, até porque apresenta uma existência indissociável de um mundo doméstico. Tornou-se, então, necessário verificar a forma como Dickinson recebeu a ideologia da domesticidade, como reagiu à mesma. Para a concretização deste objectivo foi essencial o estudo de dados biográficos, que comprovaram o afastamento de Dickinson em relação a alguns aspectos ideológicos, como a participação social e o fervor religioso, mas também a adopção exagerada de outros, como a castidade e o silêncio. Essa adopção extrema foi mesmo capaz de levar a um processo de mitificação, que tem muito de auto-imposição. Deste modo, foi possível concluir que Dickinson, tendo compreendido o carácter simultaneamente restritivo e libertador da ideologia da domesticidade e da esfera de acção proposta para a mulher, viveu e trabalhou a partir destes pressupostos ideológicos, subvertendo-os, tantas vezes por os adoptar exageradamente, expondo todas as suas contradições e personalizando-os, ao adaptá-los a uma visão e a preocupações pessoais.

Por outro lado, um estudo das cartas da autora realçou a ligação profunda da poeta ao lar e aos elementos humanos e materiais que o compunham, mas também a ambivalência de Dickinson em relação a um mundo exclusivamente doméstico. Com efeito, as cartas de Dickinson permitiram concluir sobre a existência de um misto de prazer e de repúdio em relação à sua reclusão. Esse espírito paradoxal está também presente nos poemas que abordam a temática da reclusão, sentida de forma negativa ou positiva, o que realçou a necessidade de articular estas duas perspectivas, e subjaz aos poemas que abordam uma vida dupla e, por isso mesmo, subversiva. As cartas de Dickinson comprovaram ainda que a ambivalência sentida pela poeta em relação à sua reclusão é extensível às diferentes ocupações domésticas, encaradas e adoptadas de forma diversa. Mais uma vez, esta análise realçou uma adaptação muito particular de um conjunto de prescrições sociais, já que Dickinson moldou essas mesmas prescrições às suas características e necessidades pessoais.

A importância que Dickinson atribuiu a uma vivência doméstica não podia deixar de se reflectir na sua produção literária. Num número significativo de poemas, Dickinson regista e trabalha variados elementos domésticos, explorando as suas potencialidades literárias. Se outras escritoras americanas da época escreveram a partir de, e sobre o lar, só Dickinson foi capaz de verdadeiramente inovar este contexto, graças ao seu poder de transfiguração poética. Essa inovação também é possível porque Dickinson acredita no poder da poesia, que em diversos poemas surge associada a uma imagética doméstica. É igualmente possível porque Dickinson explora um processo de indirecção poética, simbolizado pela circunferência, de modo a contornar os condicionalismos e as restrições inerentes a uma produção literária feminina.

Nos poemas analisados ao longo da dissertação sobressai uma utilização pessoal e subjectiva de temas e de imagens domésticos. Nas imagens da casa e da dona-de-casa, da costura e da aranha, para referir os elementos mais explorados, a poeta descobre motivos poéticos aptos para a descrição e o tratamento da mente humana e do seu processo de fragmentação, do sofrimento interior e do amor. As imagens domésticas também permitem a Dickinson abordar subrepticiamente questões sexuais, que no século XIX muito dificilmente teriam expressão poética, em especial numa escrita feita por mulheres. Estas imagens podem ainda ser utilizadas de uma forma meta-literária, quando Dickinson se serve das mesmas para reflectir sobre o processo de construção poética.

A partir do contexto e das convenções atribuídas à mulher no seu tempo, Dickinson soube inovar, rompendo com restrições literárias, ao mesmo tempo que se inscreve na tradição. É esta dialéctica que leva à associação da poesia de Dickinson com um processo de subversão e não com um processo de revolução radical. A subversão é particularmente evidente no tratamento que Dickinson dá a um mundo doméstico e socialmente menorizado, transformando-o num elemento superior ou de revelação sublime. De facto, os poemas analisados evidenciaram, entre outros aspectos, a coexistência do pequeno e do grande na mesma realidade e um processo de crescimento que é feito à custa de uma aceite, desejada e explorada pequenez. Este processo ganha ainda mais importância quando se torna um elemento utilizado por Dickinson para caracterizar metaforicamente a sua própria escrita,

como revelam alguns dos poemas analisados, em especial aqueles associados à imagem da aranha.

Graças a um aproveitamento original de material poético com ressonâncias domésticas, Dickinson cortou com as restrições impostas a uma escrita no feminino, abrindo o texto literário à análise interior e individual, por oposição a uma reflexão social e a uma apresentação pessoal estereotipada. A originalidade é evidente a todos os níveis, estando presente no tema e na forma dos poemas. Imagens domésticas associam-se, assim, a um processo de construção multivalente, reforçado pela presença de variantes e travessões, e disruptivo, criado por estratégias de disjunção, compressão e repetição linguísticas.[144] No entanto, inovação surge mais uma vez a par de tradição. A revitalização que Dickinson dá à estrutura do hino, típica de uma cultura marcada por um passado puritano, é um exemplo disso mesmo.

A partir destes aspectos, desenvolvidos ao longo de três capítulos, é possível retirar algumas conclusões finais. Em primeiro lugar, os vestígios de um ambiente doméstico na escrita de Dickinson e a importância que estes adquirem na construção do(s) sentido(s) do texto justificam e corroboram um estudo da poética dickinsoniana que tenha presente o mundo doméstico. Quer na mente, quer na escrita de Dickinson os dois mundos, o poético e o doméstico, estão claramente associados (e para a defesa deste ponto de vista muito contribuíram as observações de Bachelard). Assim, uma análise que tenha em conta esta associação revela particularidades interessantes na poesia de Dickinson e elementos que percorrem todo o seu cânone poético. De facto, a imagética doméstica realça o esforço da autora em analisar de forma precisa e rigorosa a subjectividade e a vida interior. Por outro lado, a recorrência de uma imagética doméstica permite verificar como Dickinson é capaz de

[144] Na sua tese de doutoramento, "Shaping Forms: Poetic Revisions of the Body in Dickinson, Bishop and Plath" *DAI-A 60/03* (1999): 745. Arizona State U, 1999. *ProQuest Digital Dissertations*. Online. Internet. 25 de Abril de 2000, Irena Aldona Praitis analisa a forma como as convenções poéticas, frequentemente aliadas à tradição e ao conservadorismo político e histórico, podem servir como zonas de subversão e de reconfiguração radical dos domínios literários tradicionais e das fronteiras da subjectividade (1999), p. 4. A propósito dos objectivos da sua tese, Praitis refere: "[t]he examination will focus upon the means by which form can be used not only in terms of its containment of meaning, its association with tradition, and its definitiveness, but how form can disrupt and cloud meaning, how it can escape the containments of definitive language. Form, so frequently considered in terms of its ordering principles, in some poets, becomes a site of disruption" (1999), pp. 8-9. O dinamismo e o carácter subversivo que Praitis encontra no eixo formal do poema foram observados na poesia de Dickinson ao longo deste trabalho.

inovar e apresentar diferentes formas de observar o real a partir de velhos paradigmas e de processos de expressão tradicionais. Finalmente, a utilização inteligente de uma imagética doméstica mina esses velhos paradigmas, subvertendo-os e empurrando a expressão poética para novos territórios conteudísticos e formais.

Que Dickinson tenha encetado uma mudança literária a partir de fórmulas e concepções tradicionais justifica a opção metodológica de relacionar a sua poesia com o contexto cultural, social e literário em que esta se insere. Rejeitando uma defesa da ausência de contexto na poesia dickinsoniana, esta dissertação procurou demonstrar a relação que pode ser estabelecida entre aspectos extra e intra-literários, sem com isso se procurar identificar, de uma forma determinista, momentos autobiográficos nos textos. Tal postura seria, aliás, impraticável, numa escrita que rejeita o explícito e o inequívoco e que se abre à pluralidade e ao dialogismo.

É igualmente a relação entre tradição (literária, social e cultural) e inovação que permitiu relacionar a poesia de Dickinson não propriamente com uma escrita feminina (conceito movediço e discutível) mas com uma literatura exercida por mulheres, uma literatura florescente na sociedade americana do século XIX. Este relacionamento, nomeadamente a nível do sujeito poético e das opções temáticas e formais, permitiu verificar em que medida Dickinson partilha essa mesma tradição literária (na utilização de imagens domésticas e numa constante auto-menorização, para referir alguns dos aspectos realçados) ao mesmo tempo que a rasga (na apresentação de uma individualidade concreta, no esforço de auto-análise, na subversão da pequenez e na inovação formal, entre outros).

É óbvio que um estudo completo da poesia de Dickinson não pode ficar apenas por uma análise de elementos pertencentes a uma mundividência doméstica. As possibilidades interpretativas do *corpus* poético dickinsoniano e as relações que este estabelece com diferentes aspectos do real resultam da ambivalência que a poeta sempre confere ao texto literário e que possui nas variantes o seu exemplo mais paradigmático. Contudo, o dialogismo e a multivalência do texto dickinsoniano também foram aqui realçados, na medida em que a maioria dos poemas analisados possibilitaram múltiplas e por vezes contraditórias ou díspares interpretações. Aliás, a mesma conclusão foi retirada a partir da análise das vivências

domésticas da poeta. A vida e a obra de Dickinson surgem, assim, como uma intrincada teia, ou como um novelo, cujo fio pode conduzir o leitor a diversos pontos de chegada.

Por outro lado, na opção metodológica seguida, alguns dos aspectos relacionados com o tópico do doméstico foram preteridos, sendo conveniente justificar essa decisão. Dentro das tarefas domésticas a que Dickinson se dedicava conta-se a culinária, que encontra reflexo nos poemas que apresentam a imagética da comida e da bebida. Estes poemas estão frequentemente relacionados com as temáticas do desejo e da renúncia, capazes de transformar a sede e a fome numa fonte de poder e num sinal de distinção. Para David Luisi a imagética da comida e da bebida é uma das mais insistentes na poesia de Dickinson. Ainda segundo Luisi, trata-se de uma imagética resultante de múltiplas influências:

> One, perhaps obvious, reason why she frequently resorted to the homely and unpretentious images of loaves, drams, cocoa and crumbs may be seen in light of her heritage and family life. . . . In a town such as Amherst, the ideals of plainness and simplicity which were practiced by their Puritan ancestors were still part of the ethos prevailing among townspeople. . . . Conditioned by cultural background and familial psychology, she leaned naturally towards imagery which reflects a Puritan, rural, New England kind of spare richness.
>
> However, the use of such imagery is also compatible with the non-Puritan, epicurean strain which runs through her poetry. The method of reducing bodily demands to the barest minimum in order to attain the maximum of pleasure provided her not only with a way of living but with a means of communicating this life.
>
> (1971:40)

O comentário de Luisi demonstra como as metáforas da comida e da bebida abrem todo um novo campo significativo na poesia de Dickinson, um campo complexo e ambivalente e que, como tal, não poderia caber nos propósitos e nos limites desta dissertação.

Um problema semelhante surge nos poemas dedicados ao casamento. A temática do casamento também se encontra relacionada com a ideologia da domesticidade, já que, como foi referido no primeiro capítulo, a imagem da "True Woman" e as prescrições sociais a ela associadas aplicavam-se particularmente à mulher casada. A valorização do papel social da mulher casada pode bem encontrar uma correspondência na importância que Dickinson dedica à questão do casamento, uma importância evidente não só em cartas mas também em numerosos poemas. Nestes, o casamento surge associado à figura da noiva (frequentemente a noiva de Cristo), à imagem da rainha (uma rainha por vezes paradoxal, já que conquista o seu poder à custa do sofrimento ou de riquezas interiores) e à imagética do branco (explorada em

todo o seu carácter ambivalente). Mais uma vez, à temática do casamento subjaz a ambivalência típica da autora e a pluralidade de sentidos, capaz de complexificar e de subverter princípios culturalmente transmitidos. Por estas razões, a questão do casamento daria o tema central de toda uma tese, como parecem comprovar os numerosos estudos efectuados em torno da mesma. Por outro lado, tendo esta dissertação como ponto de partida o estabelecimento de uma relação entre aspectos domésticos simultaneamente identificáveis na vida e na poesia de Dickinson, a verdade é que a poeta não casou, o que não possibilita estabelecer a mesma relação que foi estabelecida para os outros elementos domésticos. Com efeito, esse dado biográfico até contribui para justificar escolhas temáticas, como os temas da pureza e da reclusão, em detrimento do tema do casamento, pois este não é um elemento poético relacionado com a vida doméstica de Dickinson, embora a questão do casamento tenha provavelmente marcado a vida da poeta e indiscutivelmente a sua poesia.

Teria ainda sido interessante explorar mais acentuadamente a forma como a poesia de Dickinson faz parte da sua vida doméstica. A presença de elementos domésticos nos poemas permite concluir que Dickinson acreditava nas potencialidades poéticas da realidade envolvente: "for Dickinson the private life of the household was as charged with potential meaning as the public life of politics and philosophy. Or perhaps it was charged with potentially greater meaning" (Gilbert, 1983:38). A forma como, nas cartas, Dickinson por vezes se refere a algumas das actividades domésticas que executava comprova essa crença. Dickinson via poesia no doméstico, sendo natural para a poeta que a sua produção literária fizesse parte desse mundo. Essa naturalidade é suportada pela própria ideologia da domesticidade, que concebia a escrita como uma das tarefas domésticas a que a mulher se podia dedicar (apesar de não se incentivar a escrita de poesia mas mais de diários e de cartas).

A convivência entre o mundo doméstico e o mundo poético aparece de modo evidente nas cartas de Dickinson, um aspecto abordado lateralmente no segundo capítulo da dissertação. Muitas cartas surgem acompanhadas de poemas, possuindo mais do que uma mera função informativa. Em *Corresponding Worlds: The Art of Emily Dickinson's Letters*, Sarah Wider defende que a fluidez entre os dois géneros caracteriza as cartas de Dickinson e afirma a indissociabilidade de carta e poema que o acompanha, ambas as formas textuais dialogando entre si (1992:20). Os limites entre os dois géneros são, desta forma, questionados e ambos

partilham de um mesmo carácter doméstico, pois também podem fazer parte das funções atribuídas a Dickinson no seu lar. Por outro lado, à medida que Dickinson aperfeiçoa a escrita das cartas, estas vão-se tornando mais elípticas, enigmáticas e ambivalentes (sendo o exemplo mais perfeito a última carta que Dickinson escreve às primas Norcross, quando sente a aproximação da morte [C. 1046]), características igualmente reconhecidas nos seus poemas. O limite entre os géneros poético e epistolar é progressivamente mais indistinto, sendo difícil classificar estes textos. Um grande número de cartas apresenta um fôlego rítmico idêntico à métrica utilizada nos poemas e em algumas podem mesmo ser encontradas expressões e imagens também utilizadas na produção poética de Dickinson. A convivência entre os dois géneros tem levado a crítica a estudar as cartas de Dickinson como um "estaleiro artístico" (Eberwein, *Strategies*, 1985:47), onde a poeta podia explorar e experimentar os seus recursos literários e, desta forma, evoluir.

A inserção da poesia na realidade doméstica é ainda evidenciada pelo hábito de Dickinson fazer acompanhar as flores, os bolos e o licor que enviava a amigos e familiares por poemas (ou por cartas-poemas), como que sugerindo que todos esses elementos faziam parte da sua vida doméstica. Poemas, flores, doces e bebidas são ofertas domésticas que comprovam junto dos destinatários a habilidade e a mestria de Dickinson na concretização dessas tarefas. A ligação entre estes elementos é especialmente evidente entre os poemas e as flores, já que Dickinson tinha o hábito de se referir aos poemas como sendo flores. Na carta que Dickinson envia à prima Eudocia Flynt, em 21 de Julho de 1862 (C. 270), surge não só uma fusão entre carta e poema (uma variante do P. 334) como também entre poema e flor que os acompanha. Carta, poema e flor são indissociáveis, através de um processo original e subversivo que questiona os limites e as funções de um texto. No poema em questão o pronome "this" [v. 2] tanto se refere à carta como ao poema e à flor. Esta fusão torna-se ainda mais subversiva quando dela passa a fazer parte o sujeito, mencionado no último verso:

All the letters I could write,
Were not fair as this–
Syllables of Velvet–
Sentences of Plush–
Depths of Ruby, undrained–
Hid, Lip, for Thee,
Play it were a Humming Bird

And sipped just Me–

Um último aspecto que comprova como a poesia de Dickinson fazia parte do mundo doméstico diz respeito ao seu suporte material. Embora uma grande quantidade de poemas tenha sido encontrada nos fascículos que Dickinson arquitectou e fabricou, muitos outros surgiram em materiais profundamente domesticados: pedaços de papel de embrulho grosseiro, contas de mercearia, convites para acontecimentos sociais, folhetos publicitários e mesmo embalagens de produtos alimentares. Assim, não só os temas e as imagens dos poemas são "caseiros" (Porter, 1981:70), como o contexto material é doméstico. Mesmo os fascículos cosidos por Dickinson parecem corresponder a uma forma de publicação privada e doméstica.

Se bem que estes aspectos não tenham sido directamente abordados na dissertação, os que foram discutidos e analisados permitem tirar a mesma conclusão: Dickinson é quase que fatalmente atraída para a realidade doméstica envolvente, servindo-se dela como material poético e usando-a nos diversos momentos da sua criação literária. Esta atracção é de tal modo intensa que os poemas são devolvidos a essa domesticidade, também eles elementos que a compõem.

No entanto, destacar a relação entre a poesia de Dickinson e o seu contexto doméstico não significa que esta poesia seja um mero espelho do real. Nela o leitor não encontra um puro reflexo da realidade, facilmente identificada. À semelhança da imagem subversiva de Margaret Atwood, a poesia de Dickinson é uma lagoa, que pode, é certo, reflectir a realidade, mas nunca de uma forma límpida e transparente, pois se a superfície é luminosa, na escuridão das suas profundezas existem abismos de mistério e segredos por revelar. Mais do que a fragmentação, a imagem da lagoa salienta a pluralidade de vozes e de visões. Por outro lado, a imagem de Atwood é particularmente feliz, porque o elemento aquático adapta-se a Dickinson e à sua poesia: em ambas tudo é instável, escorregadio. Se outras escritoras suas contemporâneas usavam domésticos espelhos para reflectir e reproduzir o real, na sua lagoa auto-suficiente Dickinson encontra as condições necessárias à criação de uma nova vida poética.

É essa nova vida que se fez objecto de estudo, inspirado na crença de John Donne de que "[n]o man is an island" (*Devotions Upon Emergent Occasions*, nº XVII, 1624). Porque Dickinson não era uma ilha, abriu a sua poesia às influências de um mundo doméstico

circundante. O mesmo processo está subjacente a esta dissertação, aberta à alteridade dickinsoniana.

BIBLIOGRAFIA

ARMAND, Barton Levi St. *Emily Dickinson and Her Culture: The Souls' s Society.* Cambridge: Cambridge UP, 1987.

ATWOOD, Margaret. *You Are Happy.* New York: Harper, 1974.

BACHELARD, Gaston. *The Poetics of Space.* 1964. Trans. Maria Jolas. Boston: Beacon, 1994.

BARKER, Wendy. *Lunacy of Light: Emily Dickinson and the Experience of Metaphor.* Carbondale: Southern Illinois UP, 1987.

BENNETT, Paula. *Emily Dickinson.* Iowa: U of Iowa P, 1990.

BERCOVITCH, Sacvan. *The Puritan Origins of the American Self.* New Haven: Yale UP, 1975.

---. *The Rites of Assent: Transformation in the Symbolic Construction of America.* New York: Routledge, 1993.

BROWNING, Elizabeth Barrett. *Aurora Leigh and Other Poems.* 1857. London: Women's Press, 1993.

BSOWSKI, Frances. "'Half Child – Half Heroine': Emily Dickinson's Use of Traditional Female Archetypes." *Emerson Society Quarterly* 29 (1983) : 154–69.

CAMERON, Sharon. *Choosing Not Choosing: Dickinson's Fascicles.* Chicago: U of Chicago P, 1992.

CAMPOS, Álvaro de. "Notas para a Recordação do Meu Mestre Caeiro." 1931. *Fernando Pessoa: Obras em Prosa.* Ed. João Gaspar Simões. Vol. 2. Círculo de Leitores, 1987. 98-101.

COTT, Nancy F. *The Bonds of Womanhood: 'Woman's Sphere' in New England, 1780 – 1835.* 1977. New Haven: Yale UP, 1997.

CRUMBLEY, Paul. *Inflections of the Pen: Dash and Voice in Emily Dickinson.* Kentucky: UP of Kentucky, 1997.

---. "The Dickinson *Variorum* and the Question of Home." *Emily Dickinson Journal* 8.2 (1999) : 11–22.

DEJONG, Mary. "Hymns, Influence of." Eberwein, *Emily Dickinson Encyclopedia* 152-53.

DIEHL, Joanne Feit. "Selfish Desires: Dickinson's Poetic Ego and the Rites of Subjectivity." *Emily Dickinson Journal* 5.2 (1996) : 100–06.

DIGGORY, Terence. "Armored Women, Naked Men: Dickinson, Whitman, and their Successors." *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets.* Ed. Sandra Gilbert and Susan Gubar. Bloomington: Indiana UP, 1979. 135–50.

DOBSON, Joanne. "'Oh, Susie, it is Dangerous': Emily Dickinson and the Archetype." Juhasz 80–97.

---. *Dickinson and the Strategies of Reticence: The Woman Writer in Nineteenth-Century America.* Bloomington: Indiana UP, 1989.

EBERWEIN, Jane Donahue. "Doing Without: Dickinson as Yankee Woman Poet." Ferlazzo 205-22.

---. *Dickinson: Strategies of Limitation.* Amherst: U of Massachusetts P, 1985.

---, ed. *An Emily Dickinson Encyclopedia.* Westport: Greenwood, 1998.

EDDY, Sara. "Slantness." Eberwein, *Emily Dickinson Encyclopedia* 266-67.

EMERSON, Ralph Waldo. "Nature." 1836. *Selected Essays.* Ed. Larzer Ziff. New York: Penguin, 1982. 35-82.

FERLAZZO, Paul J., ed. *Critical Essays on Emily Dickinson.* Boston: Hall, 1984.

FINCH, A. R. C. "Dickinson and Patriarchal Meter: A Theory of Metrical Codes." *PMLA* 102.2 (1987) : 166–75.

FORD, Karen Jackson. *Gender and the Poetics of Excess: Moments of Brocade.* Jackson: UP of Mississipi, 1997.

FOUCAULT, Michel. *L'Archéologie du Savoir.* 1969. Paris: Gallimard, 1972.

FREEDMAN, Diane P. "Emily Dickinson: 'Such A Little Figure... Visions Vast And Small.'" *University of Dayton Review* 19.1 (1987–88) : 61-67.

GARBOWSKY, Maryanne M. *The House without the Door: A Study of Emily Dickinson and the Illness of Agoraphobia.* Rutherford: Farleigh Dickinson UP, 1989.

GARDNER, Pat. "My Size Felt Small." *University of Mississipi Studies in English* 9 (1991) : 110–112.

GILBERT, Sandra M. "The Wayward Nun beneath the Hill: Emily Dickinson and the Mysteries of Womanhood." Juhasz 22–43.

GILBERT, Sandra M., and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Literary Imagination*. New Haven: Yale UP, 1979.

GILLESPIE, Robert. "A Circumference of Emily Dickinson." *New England Quarterly* 46.2 (1973) : 250–71.

GLOVER, David, and Cora Kaplan. *Genders*. London: Routledge, 2000.

GRIBBIN, Laura. "Emily Dickinson's Circumference: Figuring a Blind Spot in the Romantic Tradition." *Emily Dickinson Journal* 2.1 (1993) : 1–20.

HAGENBÜCHLE, Roland. "Emily Dickinson's Poetic Covenant." *Emily Dickinson Journal* 2.2 (1993) : 14–37.

HOGUE, Cynthia. "'I Did'nt Be – Myself': Emily Dickinson's Semiotics of Presence." *Emily Dickinson Journal* 1.2 (1992) : 30–49.

HOLLOWAY-ATTAWAY, Lissa. "The Business of Circumference: Circularity and Dangerous Female Power in the Work of Emily Dickinson." *Emily Dickinson Journal* 5.2 (1996) : 183–89.

HUBBARD, Melanie. "Dickinson's Advertising Flyers: Theorizing Materiality and the Work of Reading." *Emily Dickinson Journal* 7.1 (1998) : 27-47.

HUGHES, Gertrude Reif. "Subverting the Cult of Domesticity: Emily Dickinson's Critique of Women's Work." *Legacy* 3.1 (1986) : 17–28.

JAMES, Henry. *The Europeans*. 1877. Ware: Wordsworth, 1995.

---. *The Portrait of a Lady*. 1881. London: Penguin, 1997.

JOHNSON, Thomas H., ed. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. 1970. London: Faber, 1975.

JOHNSON, Thomas H., ed., ass. ed. Theodora Ward. *The Letters of Emily Dickinson*. 1958. 3 vols., Cambridge: Belknap Press of Harvard UP, 1986.

JUHASZ, Suzanne, ed. *Feminist Critics Read Emily Dickinson*. Bloomimgton: Indiana UP, 1983.

---. "Writing Doubly: Emily Dickinson and Female Experience." *Legacy* 3.1 (1986) : 5–15.

JUHASZ, Suzanne, Cristanne Miller and Martha Nell Smith. *The Comic Power in Emily Dickinson*. Austin: U of Texas P, 1993.

KAVALER-ADLER, Susan. "Emily Dickinson and the Subject of Seclusion." *American Journal of Psychoanalysis* 51.1 (1991) : 21–38.

KELLER, Karl. *The Only Kangaroo among the Beauty: Emily Dickinson and America*. Baltimore: John Hopkins UP, 1980.

KERBER, Linda. "Separate Spheres, Female Worlds, Woman's Place: The Rhetoric of Women's History." *Journal of American History* 75.1 (1988) : 9–39.

LAMBERT, Robert Graham. *A Critical Study of Emily Dickinson's Letters*. Lewiston: Mellen UP, 1996.

LEBOW, Lori. "Woman of Letters: Narrative Episodes in the Letters of Emily Dickinson." *Emily Dickinson Journal* 8.1 (1999) : 73-79.

LEDER, Sharon, and Andrea Abbot. *The Language of Exclusion: The Poetry of Emily Dickinson and Christina Rossetti*. New York: Greenwood, 1987.

LIMA, Isabel Pires de. "Para Refazer o Percurso." *Vozes e Olhares no Feminino*. Coord. Isabel Pires de Lima. Porto: Afrontamento, 2001. 11-15.

LOEFFELHOLZ, Mary. *Dickinson and the Boundaries of Feminist Theory*. Urbana: U of Illinois P, 1991.

---. "Etruscan Invitations: Dickinson and the Anxiety of the Aesthetic in Feminist Criticism." *Emily Dickinson Journal* 5.1 (1996) : 1–23.

LUISI, David. "Some Aspects of Emily Dickinson's Food and Liquor Poems." *English Studies* 52.2 (1971) : 32–40.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. *O Sexo dos Textos e Outras Leituras*. Lisboa: Caminho, 1995.

MARKOWSKY, Kimberly. "Titling of Poems." Eberwein, *Emily Dickinson Encyclopedia* 288-89.

MILLER, Cristanne. *Emily Dickinson: A Poet's Grammar*. Cambridge: Harvard UP, 1987.

MOSSBERG, Barbara Antonia Clarke. *Emily Dickinson: When a Writer is a Daughter*. Bloomington: Indiana UP, 1982.

---. "'Everyone Else is Prose': Emily Dickinson's Lack of Community Spirit." Ferlazzo 223–38.

---. "Double Exposures: Emily Dickinson's and Gertrude Stein's Anti-autobiographies." *Women's Studies* 16 (1989) : 239–50.

MUDGE, Jean McClure. *Emily Dickinson And The Image of Home*. Amherst: U of Massachusetts P, 1975.

OLIVEIRA, Ana Cristina Amaral. "Masculino e Feminino: Uma Dualidade Obrigatória? De *The Subjection of Women* de Stuart Mill a *Herland* de Charlotte Perkins Gilman." Diss. Universidade do Porto, 2000.

PAGLIA, Camille. *Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. London: Yale UP, 1990.

PATTERSON, Rebecca. *Emily Dickinson's Imagery*. Ed. Margaret H. Freeman. Amherst: U of Massachusetts P, 1979.

---. "Emily Dickinson's 'Double' Tim: Masculine Identification." Ferlazzo 167–75.

PETRINO, Elizabeth. *Emily Dickinson and Her Contemporanies: Women's Verse in America, 1820 – 1885*. Hanover: UP of New England, 1998.

PHILLIPS, Elizabeth. *Emily Dickinson: Personae and Performance*. University Park: Pennsylvania State UP, 1988.

POLLACK, Vivian R. *Dickinson: The Anxiety of Gender*. Ithaca: Cornell UP, 1984.

PORTER, David. *Dickinson: The Modern Idiom*. Cambridge: Harvard UP, 1981.

PRAITIS, Irena Aldona. "Shaping Forms: Poetic Revisions of the Body in Dickinson, Bishop, and Plath." *DAI-A* 60/03 (1999) : 745. Arizona State U, 1999. *ProQuest Digital Dissertations*. Online. Internet. 25 de Abril de 2000.

RICH, Adrienne. "Vesuvius at Home: the Power of Emily Dickinson." *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose: 1966-1978*. Ed. Adrienne Rich. New York: Norton, 1979. 157-83.

RUNZO, Sandra. "Dickinson's Transgressive Body." *Emily Dickinson Journal* 7.1 (1999) : 59–70.

SANTOS, Maria Irene Ramalho e Ana Luísa Amaral. "Sobre a 'Escria Feminina'." *Oficina do CES* 90 (Abril 1997) : 1-41.

SCHEURER, Erika. "'Near, but remote': Emily Dickinson's Epistolary Voice." *Emily Dickinson Journal* 4.2 (1995) : 86–105.

SEWALL, Richard B. *The Life of Emily Dickinson*. 1974. Cambridge: Harvard UP, 1997.

SHAKINOVSKY, Lynn J. "Hidden Listeners: Dialogism in the Poetry of Emily Dickinson." *Discours Social / Social Discours* 3.1-2 (1990) : 199–215.

SHOWALTER, Elaine. "Toward a Feminist Poetics." *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory*. Ed. Elaine Showalter. London: Virago, 1986. 125-143.

---. "Introduction: The Rise of Gender." *Speaking of Gender*. Ed. Elaine Showalter. New York: Routledge, 1989. 1-13.

STONUM, Gary Lee. *The Dickinson Sublime*. Madison: U of Wisconsin P, 1990.

TANNER, Tony. *Scenes of Nature, Signs of Men.* Cambridge: Cambridge UP, 1987.

TOCQUEVILLE, Alexis de. *Democracy in America.* 1835-1840. Trans. George Lawrence. Encyclopaedia Britannica 44. Chicago: Gwinn, 1993.

WALKER, Cheryl. *The Nightingale's Burden: Women Poets and American Culture before 1900.* Bloomington: Indiana UP, 1982.

WELTER, Barbara. *Dimity Convictions: The American Woman in the Nineteenth Century.* Athens: Ohio UP, 1976.

WIDER, Sarah. "Corresponding Worlds: The Art of Emily Dickinson's Letters." *Emily Dickinson Journal* 1.1 (1992) : 19–38.

YIN, Joanna. "'Arguments of Pearl': Dickinson's Response to Puritan Semiology." *Emily Dickinson Journal* 2.1 (1993) : 65–82.

ERRATA

	Onde se lê	Deve ler-se
p. 2, l. 2; p. 11, l. 10; p. 12, n. 6, l. 1; p. 14, l. 3; p. 23, n. 13, l. 2; p. 25, l. 2; p. 35, l. 9; p. 75, n. 75, l. 8; p. 78, n. 79, l. 2; p. 85, l. 19; p. 107, l. 20; p. 120, l. 19	novecentista	oitocentista
p. 11, l. 8	é	foi
p. 22, l. 8	para que	para a qual
p. 24, n. 15, l. 22	umproblematically	unproblematically
p. 36, n. 25, l. 6	*Comtemporanies*	*Contemporanies*
p. 39, n. 31, l. 3	Philip	Phillips
p. 80, l. 19	pronomes	termos
p. 80, l. 20	pronome	determinante
p. 101, l. 9	feita	feito
p. 125, l. 26	permitem	permite
p. 132, l. 6	destaca-se	destacam-se
p. 132, l. 18	utiliza um pronome	utiliza um pronome ou um determinante
p. 133, n. 139, l. 17	Dickinon	Dickinson
p. 143, l. 20	em 21 de Julho	a 21 de Julho