ANA LUÍSA RIBEIRO BARATA DO AMARAL

EMILY DICKINSON:
UMA POÉTICA DE EXCESSO

PORTO

1995

ANA LUÍSA RIBEIRO BARATA DO AMARAL

EMILY DICKINSON:
UMA POÉTICA DE EXCESSO

Dissertação de doutoramento em Literatura Norte-Americana apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto

PORTO
1995

NOTAS PRÉVIAS

Visto o meu projecto inicial de doutoramento ter sido declarado como inserido na área de Literatura Inglesa e só posteriormente eu ter solicitado a sua mudança para a área de Literatura Norte-Americana, parece-me importante começar estas notas prévias referindo as razões para tal facto.

Ingressei como Assistente Estagiária na Faculdade de Letras do Porto em 1981, tendo sido contratada para leccionar Literatura Inglesa. Desde então, toda a minha experiência lectiva tem incidido nessa área -- dividindo-se pela Cultura Inglesa, pelo Romantismo Inglês, pelo teatro de Shakespeare e pela poesia britânica contemporânea. Assim, quando, em 1985, apresentei Provas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica na área de Literatura Inglesa, com um trabalho sobre King Lear, de Shakespeare, nunca me ocorreu que poderia vir a trabalhar, de forma tão explícita, em poesia norte-americana para a minha dissertação de doutoramento.

Quando comecei a reflectir sobre o tema para a minha dissertação de doutoramento, decidi-me por uma análise de teor comparatista: uma abordagem à poesia de Sylvia Plath, Anne Sexton e Elizabeth Jennings. Nesse tema trabalhei quase dois anos. Todavia, e tal como não é incomum em circunstâncias semelhantes, apercebi-me da necessidade de mudança de tema. Para tal contribuiu o facto de haver um colega em Lisboa a trabalhar há mais tempo do que eu em Sylvia Plath. Só por si, isto não constituía impedimento para eu continuar a trabalhar nessa poeta; mas a esse factor juntaram-se razões mais subjectivas e (por que não dizê-lo?) pessoais: além de não me parecer terem as três autoras fôlego poético idêntico (começando o problema com Elizabeth Jennings), havia ainda a ter em linha de conta o meu próprio envolvimento com essas poetas americanas. Um trabalho de anos sobre Plath e Sexton parecia-me ser

possível só sob condição de as estudar isoladamente, já que o estudo conjunto das duas poetas, tal como eu o tinha concebido, se começou a revelar demasiado pesado, do ponto de vista psicológico. Embora possa parecer pouco académica, esta justificação parece-me pertinente: a de ser para mim "excessivo" trabalhar durante pelo menos seis anos sobre duas poetas com tão óbvias relações entre vida e obra (de resto, o *corpus* bibliográfico sobre Plath e Sexton é, e continua a ser, de ênfase biográfica) -- trabalhar, afinal, duas vidas que haviam ambas terminado em suicídio.

Foi após um interregno breve, em que estudei comparativamente Plath e Dickinson, que acabei por me decidir por um estudo concentrado na segunda poeta americana. À medida que ia lendo sobre a cultura norte-americana, fui-me apercebendo também da necessidade de mudança de área; e seria depois de ter visitado os Estados Unidos durante três meses, tendo passado esse tempo na Nova Inglaterra, espaço privilegiado na feitura da História da América e a mesma área geográfica em que vivera Emily Dickinson, que me convenci de que não podia continuar a trabalhar sobre uma poeta norte-americana numa tese dita de Literatura Inglesa. E essa convicção só se agravou após uma estada de um ano e meio *in locu*.

Bastará a vastidão mesma do país, vastidão que se projecta nas coisas e é devolvida pelo olhar, para oferecer a quem o habita (e habitou) uma cultura diversa daquela que informa a Inglaterra ou qualquer país da Europa ocidental, muitas vezes mais pequeno do que um só estado norte-americano. E ajudará pensar no espírito que animou os que, ou fugidos à incompreensão e intolerância europeias, ou eles próprios intolerantes em relação aos modos culturais e religiosos vigentes, ou ainda movidos principalmente pela ambição, decidiram construir um mundo novo, a partir de uma "city upon a hill".

***

Desejo agradecer a diversas instituições que subsidiram estadas minhas nos Estados Unidos da América: a Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento, a Comissão Cultural Luso-Americana (Fulbright), o Instituto Nacional de Investigação Científica, a Fundação Calouste Gulbenkian e a Secretaria de Estado da Cultura.

Desejo agradecer igualmente ao English Department da Universidade de Brown, por me ter recebido como Investigadora Convidada, durante os períodos compreendidos entre Outubro e Dezembro de 1988, Janeiro de 1991 e Julho de 1992, e Julho e Agosto de 1995; e ao Portuguese and Brazilian Studies Department, da mesma Universidade, por me ter acolhido como portuguesa, embora eu não estivesse a ele institucionalmente ligada. Para este Departamento em geral e, em particular, para o Professor Doutor Nelson Vieira, então o seu responsável, vai o meu agradecimento, pelos incentivos e pela amizade criada.

Quero também agradecer ao Professor Doutor George Monteiro, do English Department e do Portuguese and Brazilian Studies Department, igualmente da Universidade de Brown, pela leitura de alguns capítulos, e sobretudo pelas sugestões de leituras; ao Professor Doutor Barton Levi St. Armand, do English Department, também da Universidade de Brown, por ter discutido comigo o meu plano de dissertação, tendo para ele contribuído com sugestões e ideias.

Quero também agradecer à Drª Maria de Lurdes Morgado Sampaio e à Drª Rosa Martelo, de Estudos Portugueses da Faculdade de Letras do Porto, assim como à Professora Doutora Ana Gabriela Macedo, de Estudos Ingleses da Universidade do

Minho e à Professora Doutora Isabel Caldeira, de Estudos Anglo-Americanos da Universidade de Coimbra, por leituras que fizeram de algumas partes do meu trabalho, por conversas informais que tivemos sobre o mesmo e porque essas conversas e essas leituras acabaram por se revelar tão úteis para a sua feitura; sobretudo, quero agradecer-lhes pelo seu contínuo encorajamento e pela amizade.

Desejo igualmente agradecer a todos os meus colegas de Estudos Ingleses e Americanos da Faculdade de Letras do Porto pelo seu auxílio e encorajamento, especialmente à Professora Doutora Margarida Lieblich Losa, ao Professor Doutor Gualter Cunha, à Drª Fátima Vieira e ao Dr. Nuno Ribeiro.

Desejo ainda agradecer a Patricia Joyce Fontes, não só pelo apoio logístico aquando das minhas estadas nos Estados Unidos e por me ter auxiliado a rever as partes em inglês do meu trabalho, mas também por uma grande amizade que se desenvolveu e continua; aos meus pais e a uma amiga em particular, Fátima Leal, pela amizade e pelo apoio dados, principalmente em relação à minha filha.

À minha filha, que sempre me acompanhou, quer do ponto de vista físico, quer do ponto de vista emocional, demonstrando uma notável capacidade de acomodação; pelo seu apoio, ao perguntar tantas vezes "quantas páginas mais?", e por dizer às vezes "é difícil, não é?" -- sem compreender bem, mas compreendendo; pelo seu amor.

Finalmente, para a minha orientadora, a Professora Doutora Maria Irene Ramalho de Sousa Santos: as palavras que não chegam.

Somos antepassados. Havendo aparecido
à flor dum mundo que não era nosso
trouxemos-lhe em olvido
essa antiga inocência do que é novo.
E trouxemos também o gesto implícito
de andar atentos, de modo
que cada passo vá abrindo o sítio
da eternidade em que somos.
Ou, do fundo da história, vimos progredindo,
antepassados de nós próprios,
e em sangue e esquecimento transmitimos
a transparência conseguida, o modo
de ver o movimento tão longínquo
que o tempo padecido nos eterniza os poros.
Somos antepassados sobreviventes. Indo
vendo dourar-se a antiguidade. E os olhos.

Fernando Echevarría, Fenomenologia

INTRODUÇÃO

INTRODUÇÃO

For we which now behold these present days
Have eyes to wonder, but lack tongues to praise

William Shakespeare, Soneto 106

Este trabalho é sobre a poesia e a poética de Emily Dickinson, autora do século XIX americano, que um dia escreveu "Because I see - New Englandly / The Queen discerns - / like Me - provincially" (P. 285).* Nesse olhar, que ela descreve simultaneamente provinciano e arrogante, encontra-se a génese da sua poesia, porque esse olhar, partindo do limite, relativiza o ilimitado, faz aproximar pontos aparentemente extremos, para em seguida lhes frustrar a resolução. Do ponto de vista estritamente físico, esse olhar em pouco mais se podia deter do que sobre um curto mundo: a casa e os seus aposentos, o jardim, a pequena cidade de Amherst, rodeada

---

* As edições utilizadas para citação dos poemas e das cartas de Emily Dickinson são, respectivamente, The Poems of Emily Dickinson, ed. Thomas H. Johnson, 3 vols. (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1955), The Manuscript Books of Emily Dickinson, ed. Robert W. Franklin, 2 vols. (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981) e The Letters of Emily Dickinson, 3 vols., eds. Thomas H. Johnson e Theodora Ward (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1958). Os poemas e as cartas surgem indicados pelas siglas P. e C., seguindo-se o número do poema ou da carta, caso se esteja a fazer referência às edições de Johnson, ou pela sigla M.B., seguindo-se o número da página, caso se esteja a fazer referência aos manuscritos de Dickinson na edição fac-similada dos mesmos.

por colinas suaves, alguns amigos e os poucos habitantes do lar que a poeta habitava. Para o final da sua vida, essa visão física iria ainda, devido à doença, encontrar-se dramaticamente reduzida. O que lhe permitiu a expansão até zonas de limite praticamente inimaginadas na poesia norte-americana foi a exercitação da palavra, escrita e lida, e também a exercitação de um silêncio -- eloquente.

Revestindo a palavra de sentidos próprios e esvaziando-a de outros, alheios, Emily Dickinson aplicou à sua poesia um processo misto de desvelamento e ocultação, onde a contenção significa excesso. Desse processo não esteve ausente nem o seu sexo, nem a sua condição de mulher da classe média, descendente dos primeiros Puritanos, simultaneamente privilegiada pela classe e marginalizada pelo sexo. Na limitação física, Dickinson alargaria o seu olhar poético a excessos de experimentação: tal como a margem seria o centro da sua escrita, a própria ausência seria, paradoxalmente, centro do excesso. São estes os pressupostos gerais por que se rege esta dissertação, que intitulei EMILY DICKINSON: UMA POÉTICA DE EXCESSO.

Para qualquer leitor familiarizado com a obra de Dickinson, este título poderá surgir como um paradoxo: a poesia de Dickinson é normalmente conhecida como uma poesia elíptica, da mesma maneira que são conhecidos como contidos não só a forma que ela adopta para os seus textos como também os seus hábitos de vida. Partindo justamente desta ideia, a minha análise da poesia de Dickinson tem em linha de conta três conceitos centrais: o de limite, o de esbanjamento e o de ausência, os quais serão aqui tratados como sinais de excesso. Aproveitei ainda para a minha tese um outro conceito: a ambiguidade. O trabalho encontra-se dividido em três partes, cada uma delas contendo vários capítulos, e cada um desses capítulos tratando diversos pontos, autónomos, mas relacionados.

A primeira parte, que tem por título **TEMPOS E MODOS**, é constituida por dois capítulos: **I "Aprendizagens do incerto"**, em que procuro estabelecer o meu pacto com os meus leitores, ou seja, apresentar o plano do meu trabalho e explanar a metodologia seguida; e **II Emily Dickinson e a Crítica**. Neste último tento delimitar o ponto da situação da crítica dickinsoniana, com referências aos livros e artigos que se revelaram mais importantes para a minha própria análise. Por uma razão metodológica, centro-me no que se produziu nos últimos vinte anos, embora trate também trabalhos da chamada "crítica tradicional", que de alguma forma marcaram um período e constituiram um contributo indispensável para o que se produziu subsequentemente.

A segunda parte define o cerne do trabalho, tem como título **UMA POÉTICA DE EXCESSO** e compreende três capítulos. O primeiro destes capítulos (**III Considerações sobre o excesso. Para uma definição possível do termo**) pretende, tal como o título indica, definir o conceito de excesso e torná-lo funcional para abordar a poética dickinsoniana.

O segundo capítulo (**IV Arquitecturas de excesso: as poesias de Emily Dickinson**) merece aqui, pela sua extensão, algumas considerações mais longas. Divido este capítulo, em que proponho uma análise de Dickinson como uma arquitectura de excesso, em três pontos, os dois primeiros relacionados com as questões da produção e da publicação de Dickinson (a ampla produção e escassa publicação dos seus poemas durante a vida e a publicação e "produção" dos mesmos após a sua morte) e o terceiro relacionado com o funcionamento interno da sua poesia.

No primeiro ponto deste capítulo (**IV.1. "If Fame belonged to Me": as poesias de Emily Dickinson**) abordarei a questão da publicação segundo as várias edições que os poemas de Dickinson sofreram, tentando mostrar como publicar Dickinson foi também adulterar e produzir textos outros, constituindo esse processo um tipo de excesso revertido. No segundo ponto (**IV.2. "My Barefoot Rank is better": a poesia de Emily Dickinson**) abordarei a questão da publicação sob o ponto de vista da poeta; esse ponto tratará sobretudo aquela que ainda hoje continua a ser uma incógnita: a razão de ser da não publicação em vida da obra de Dickinson. No terceiro ponto (**IV.3. "The Difference made me bold" ou o excesso como limite: alguns aspectos da linguagem de Emily Dickinson**) introduzirei a temática do excesso na arquitectura mesma dos poemas de Dickinson; este ponto trabalhará textos de Dickinson que me parecem ilustrar exemplos de excesso tratados no capítulo anterior.

No capítulo seguinte (**V Uma semiótica de excesso: "a outra" poesia de Emily Dickinson**), que é dividido em dois pontos (**V.1. "This is my Letter to the World": as cartas de Emily Dickinson** e **V.2. Ex-centricidades: reclusão e branco em Emily Dickinson**), tratarei o que aparentemente surge como extrínseco à poesia de Dickinson, tentando mostrar como ele lhe é de facto central. Nesse sentido, abordarei primeiro as cartas de Dickinson e a seguir alguns aspectos da sua vida: a reclusão e o uso do branco. Esses três elementos serão aí tratados como sinais textuais passíveis de ser lidos em termos poéticos; essa a razão de ser da escolha da expressão "semiótica de excesso". Todo este capítulo se serve dos conceitos de ambiguidade e anfibologia, enquanto sinais de excesso, já abordados no capítulo que abre esta parte.

A terceira parte, que tem como título **O EXCESSO DA PRESENÇA E DA AUSÊNCIA**, trabalha as questões da parcimónia e da exuberância, relacionadas com a tensão entre o excesso da presença e o excesso da ausência; esta última noção, embora permeando todas as partes, merecerá aqui, pelo inusitado mesmo da definição, uma atenção especial. Contida entre limites, a explosão dickinsoniana efectua-se por vezes no sentido inverso -- trata-se realmente de implosão, de dispêndio que se efectua numa zona limítrofe, no limiar entre o que é e o que podia ser. Esta última parte é constituída por dois capítulos.

No primeiro desses capítulos (**VI "'Nothing' is the Force / That renovates the World -": excesso, limite e parcimónia em Emily Dickinson**) pretendo demonstrar, através da ênfase no contexto do século XIX americano e na linguagem puritana, como a tensão entre parcimónia e frugalidade, limite e excesso se relacionam com a dinâmica da economia, primariamente da Nova Inglaterra e, por extensão, da poesia de Dickinson, fornecendo os frutos e os modelos para um "projecto poético" de excesso e para uma poesia de excesso. Para tal, servir-me-ei de alguns poemas de Dickinson sobre poesia, poeta e poder poético e de algumas cartas suas, sobretudo as escritas a Thomas Higginson. Da correspondência com Higginson, iniciada em 1862, deter-me-ei em algumas cartas que me parecem paradigmáticas da posterior correspondência entre ambos, que se manteria até um mês antes da morte da poeta. Reflectindo tensões entre a frugalidade e a exuberância, nessas cartas Dickinson revela, como tentarei demonstrar, o seu conceito de poesia e de poeta e a sua postura perante o mercado literário.

Este capítulo é, por sua vez, composto por três pontos. O primeiro ponto (**VI.1. "Let Us Play -Yesterday" e "Because I see - New Englandly": a figuração**

do tempo e do lugar. Provincianismo e subversão) será preenchido com a questão do espaço, do ponto de vista semântico. Aí, a casa, motivo privilegiado na poesia de Dickinson merecerá especial atenção: enfatizando aquilo a que Garbowsky chama "consciência da exclusão", tentarei provar a dessacralização do espaço pelo estranhamento da ausência, mostrar como casa e exterior, periferia e centro ilustram momentos de tensão, que simultaneamente centralizam e desestabilizam, ordenam e contaminam. Esses aspectos serão relacionados com a parcimónia e a frugalidade, aqui encaradas, como já disse, como formas paradoxais de excesso. No segundo ponto (**VI.2. "My Business is Circumference": outra figuração. O lugar e a função do poeta**) explorarei as formas como Dickinson articula o território do poder com o território do "eu". Neste ponto retomarei a figura da circunferência, pretendendo demonstrar a escolha, em Dickinson, da zona limítrofe para a criação poética. No terceiro ponto (**VI.3. "Precarious Gait": a consciência da exclusão. Marginalidade ou a história no feminino**) mostrarei como, partindo da própria ideologia americana e do sentimento de exclusão em relação ao seu lugar no tempo e no espaço que lhe cabe, Dickinson cria um espaço e uma história próprios.

No segundo capítulo desta parte (**VII** <u>**Ostentação e Ocultação: 'Moments of Brocade' e 'Diamonds on Fingers'. As jóias na poesia de Emily Dickinson**</u>) tentarei mostrar como as jóias, sendo denunciadoras do supérfluo e da ostentação, são utilizadas por Dickinson como forma de protecção e ocultação do eu, inserindo-se numa idêntica linha de tensão entre a presença e a ausência. Como jóias raras tratou Dickinson as palavras e os silêncios: resguardando-os, retendo-os, oferecendo-os só frugalmente. Tendo a função de armadura semântica, as jóias ora exibem, ora protegem, mas são sempre componente necessária à ocultação de ambiguidades e de

estados de perda. Quando a sua protecção falha, ou a sua presença é omissa, instala-se a ambiguidade explícita -- que é subversão e excesso.

Após a **CONCLUSÃO** do trabalho, onde se pretenderá fechar o círculo, retomando, simbolicamente, a imagem, tão cara a Dickinson, da circunferência como definição de ofício, seguir-se-á ainda um **APÊNDICE**. Este apêndice pretende preencher duas funções: apresentar, de uma forma sucinta, a genealogia da família Dickinson e alguns aspectos da história da Nova Inglaterra (evitando-se assim um capítulo sobre a biografia de Dickinson, capítulo esse irrelevante, dada a bibliografia já existente sobre o assunto e dado o facto de, ao longo do meu trabalho, ter vindo a isolar, com alguma profundidade, alguns aspectos da vida da poeta); e permitir aos leitores um rápido e fácil posicionamento de Dickinson no seu tempo e em outros momentos da história, da cultura e da literatura norte-americanas e inglesas.

PRIMEIRA PARTE

TEMPOS E MODOS

I CAPÍTULO - "APRENDIZAGENS DO INCERTO"

a comunicação é impossível diz ele.
como é que tu sabes digo eu. porque o q
ue eu digo não é devidamente interp
retado pelos outros diz ele. como é
que sabes digo eu. estudando a inter
pretação que os outros dão à minha
comunicação diz ele. mas como é que
sabes a interpretação que os outros
dão à tua comunicação digo eu. falan
do com eles diz ele. mas se a comuni
cação é impossível digo eu. por isso
mesmo é que tu não mentendes diz ele.

Alberto Pimenta, "Puridade"

Trabalhar uma poeta que, muito embora tenha vivido no século passado, utilizou estratégias de escrita que podem ser consideradas modernas, e cuja obra tem vindo a ser sujeita a um número imenso de abordagens, parece-me ser já justificação para o facto de não me servir aqui de um aparelho conceptual e terminológico único. Assim, o que informa este trabalho é uma ausência deliberada de uma metodologia crítica fixa, ou, se se quiser, o recurso a um pluralismo teórico-crítico, onde diferentes

ângulos de leitura foram utilizados. Nesse sentido, faço minhas as palavras introdutórias de Isabel Allegro de Magalhães ao seu livro O Tempo das Mulheres:

> A metodologia utilizada nesta análise dificilmente será 'classificável', na medida em que elementos diversos de diversos métodos foram sendo integrados, tanto quanto o teor das variáveis em presença o exigia.[1]

A única perspectiva crítica aqui privilegiada foi a dos estudos feministas. Mas essa mesma perspectiva, porque não se encontra estribada em nenhuma teoria integrada nem em nenhuma metodologia distinta, antes se servindo da diversidade e da interdisciplinaridade, permitiu-me englobar no meu trabalho diversas outras perspectivas críticas, entre as quais destaco a abordagem temática (ou semântica) da poesia de Dickinson e uma preocupação com o contexto em que é produzida essa poesia.

A relevância dada ao contexto tem sido, aliás, constante das leituras de ênfase feminista. Num trabalho recente sobre Dickinson, Martha Nell Smith ilustra bem esta orientação:

> Upper middle class, white, Protestant, without the right to vote, . . . Emily Dickinson without much socially sanctioned public authority was (and still is) nevertheless powerful. That she was privileged by class but disenfranchised by gender is important. Her class standing enabled her to remain comfortably single and afforded her time for writing. Yet as a female, she found her social status and her

---

[1] Isabel Allegro de Magalhães, O Tempo das Mulheres: A Dimensão Temporal na Escrita Feminina Contemporânea (Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987), p. 11.

> literary authority compromised. As a woman poet, Dickinson was not read by her contemporaries and has not been read over the past century without the fact of gender having significant influence. Nor did she read her cultural situation as a man might have.[2]

Marginalizada das estruturas de poder pelo seu sexo, Dickinson movimentou-se numa casa dominada por homens não só prósperos, mas instruídos. Uma casa que havia sido, desde o seu avô, Samuel Fowler, seio de uma "família obcecada com a educação".[3] Uma casa onde entravam diariamente jornais, onde as principais obras dos autores clássicos eram lidas; uma casa onde lhe foi reservado o melhor quarto, ainda que ela dramatizasse, em poesia, o oposto ("I was the slightest in the House - / I took the smallest Room -" [P. 486]). Se o sentido de injustiça deve ter sido sentido por Dickinson tanto mais agudamente quanto as diferenças eram exercitadas entre si própria e, por exemplo, o seu irmão, não devemos, todavia, esquecer que a educação que recebeu em Mount Holyoke (excelente, para os padrões do seu tempo) foi por ela interrompida voluntariamente; nem que, a determinado momento da sua vida, ela própria recusaria a entrada nos círculos públicos pela mão de mulheres como Helen Hunt Jackson. Nem devemos esquecer que a sua quase reclusão física foi uma realidade, uma excentricidade acarinhada por quem lhe era próximo.

Porém, fosse Dickinson homem, a sua condição seria decerto diversa: o acesso ao poder encontrar-se-ia contrabalançado pela necessidade (provável) de

---

[2] Martha Nell Smith, Rowing in Eden: Rereading Emily Dickinson (Austin: University of Texas Press, 1992), p. 14.

[3] A expressão é de Christopher Benfey, Emily Dickinson: Lives of a Poet (New York: George Braziller, 1986), p. 27.

sobreviver economicamente. Ser mulher, branca, solteira e da classe média alta negou-lhe a igualdade e o domínio público, permitindo-lhe, simultaneamente, na ausência de responsabilidades económicas e encargos emocionais e familiares, dois factores fundamentais para o exercício da escrita: tempo e, mais do que isso, liberdade para o utilizar.

Com propriedade se poderá falar do "extremismo" de Emily Dickinson. Adrienne Rich fá-lo quando, comparando-a a Walt Whitman, ele próprio um "extremista", na opinião de Rich, explica os desvios que quer Dickinson quer Whitman demonstram relativamente às regras e às tradições:

> Both took on North America as extremists. She from her vantage point: female, New England, eccentric within her world, not the spinster servicing the community, but a violently ambitious spirit married to the privacy of her art. He from his vantage point: male within a spectrum that required some males to be, like Dickinson's father, stiff-collared wardens of society, while allowing others to hanker, ramble on open roads.[4]

"Ambos mostraram máscaras ao mundo", acrescenta Rich, falando destes dois poetas.[5] No caso de Dickinson, mais do que a desmontagem dessas máscaras, interessou-me a sua detecção; por isso a existência no meu trabalho de capítulos que analisam a jóia como excessiva protecção ou o branco e a reclusão como sinais de

---

[4] Adrienne Rich, What is Found There: Notebooks on Poetry and Politics (New York: W. W. Norton & Company, 1993), p. 94.

[5] Rich, What is Found There..., p. 94. Tradução minha.

excesso; por isso a existência de uma análise que privilegia o trabalho poético sobre o espaço -- o espaço simbólico (o do texto) e o espaço real.

Essa utilização de máscaras por Dickinson dificulta a possibilidade de se poder falar da existência clara de uma identidade sexual feminina que possa transparecer nos textos (questão que é já, por si, de difícil resposta);[6] mais correcto talvez é indagar da adesão às convenções literárias ou da subversão das mesmas, dentro da suposta neutralidade que a tradição oferece.[7] Numa poesia intensamente pessoal como é a de Dickinson, o poeta surge muitas vezes visto como um ser que transcende o sexo.[8] Os poemas de Dickinson sobre o poeta apresentam um ser "neutro". Mas, se a voz do poema pode aspirar à neutralidade, o mesmo não se passa com o sujeito que é responsável por essa voz e que, em última análise, mesmo que servindo-se de máscaras, a enuncia, reflectindo assim, ainda que inviamente, as tensões da sociedade e a consciência do seu próprio lugar.

---

[6] Veja-se o livro recente de Isabel Allegro de Magalhães, O Sexo dos Textos (Lisboa: Caminho, 1994), que discute, no âmbito português, a existência de uma "escrita feminina". Embora a teorização de Allegro de Magalhães se preocupe com o romance e não com a poesia, julgo ser pertinente citar aqui o seguinte passo: "É claro que sempre houve escritores em quem, de certa forma, reconhecemos uma 'escrita feminina', assim como há também escritoras que criam uma 'escrita masculina'. . . . alguns escritores ... parecem ter perante o mundo, a linguagem e suas criações simbólicas, uma atitude mais próxima das características que a vida das mulheres histórica e culturalmente foi assumindo. E vice-versa: algumas escritoras parecem utilizar na criação literária perspectivas, linguagens, que estão mais próximas duma visão masculina da vida. . . . Mas é claro que estes casos são excepções, porque a escrita no feminino é, naturalmente, denominador simbólico das mulheres.", p. 11. Sublinhado meu.

[7] A este propósito, ver Jan Montefiore, Feminism and Poetry: Language, Experience, Identity in Women's Writing (London: Pandora Press, 1987), esp. pp. 14-20, onde a autora se debruça sobre a relação entre a tradição poética e a identidade feminina, situando essa relação num estado de conflito.

[8] Cf. poemas de Dickinson como "This was a Poet" (P. 448) ou "The Poets light but Lamps" (P. 883); o primeiro poema será analisado em VI.2.

Na ordem simbólica, a diferença sexual não é acidental. "On ne naît pas femme: on le devient", escrevia, há mais de quarenta anos, Simone de Beauvoir. [9] Ao reformular a tradicional identificação de "sexo" com "homem" ou "mulher", Beauvoir abriria o caminho para o estabelecimento, nas feministas sobretudo anglo-americanas, da categoria "gender" (diferença sexual socialmente construída).[10] Definida sempre em relação a "sexo" (já que "gender" é a construção social ou cultural daquele), "gender" é uma categoria que, reconheceria recentemente Elizabeth Weed, permanece problemática, justamente pelo facto de ser, entre todas as diferenças (como raça, classe, ou religião), aquela que mais teima ainda em radicar na biologia. É isso que faz dela um pólo sempre resistente e sempre deslocado.[11]

Defende Luce Irigaray que a linguagem dita "neutra" é de facto uma linguagem "sexuada".[12] Partindo do princípio de que não há terrenos neutros no sistema e na cultura que nos são (a mulheres e a homens) desigualmente comuns, deve levantar-se também a questão da neutralidade da arte. Assim, na sequência da sua interrogação "Pode a arte ser política e, ao mesmo tempo, intemporal?", Adrienne Rich escreve: "All art is political in terms of who was allowed to make it, what brought it

---

[9] Simone de Beauvoir, Le Deuxième Sexe, 2 vols. (Paris: Gallimard, 1949), vol. I, p. 286.

[10] Para a discussão das diferentes dimensões do conceito "gender", ver Joan Scott, "Gender: A Useful Category of Historical Analysis", American Historical Review, vol 91, no. 5 (Dec. 1986), pp. 1053-75, p. 1054, que assim as sumariza: (1) "uma categoria de análise" desenvolvida de forma a incluir (2) "o leque existente nos papéis sexuais e no simbolismo sexual" (3) "que constituem as distinções fundamentalmente sociais baseadas no sexo." Tradução e adaptação minhas.

[11] Elizabeth Weed, ed., Coming to Terms: Feminism, Theory, Politics (New York: Routledge, 1989), p. xxi. Sublinhado meu.

[12] Luce Irigaray, Parler n'est jamais neutre (Paris: Minuit, 1985). Essa ideia é, de resto, uma das pedras de toque do trabalho de Irigaray, começado com a publicação de uma investigação no âmbito da linguística e da psicanálise, que resultaria no livro Le Langage des déments (Paris: Mouton, 1973).

into being, why and how it entered the canon, and why we are still discussing it."[13] Citando novamente Allegro de Magalhães e O Tempo das Mulheres, muito embora as categorias "'homem' e 'mulher', 'masculino' e 'feminino' aplicadas a indivíduos históricos, e sobretudo a produtos do espírito humano, não passem de generalizações às vezes banais, . . . os homens e as mulheres existem como categorias biológicas, históricas e sociais."[14]

Todavia, como consideram algumas feministas, estas distinções são mais complexas; assim, como diz Judith Butler, a categoria "mulher" não é estanque, antes se pulveriza internamente, posto que se entrecruza com outras componentes: ". . . the category of women is internally fragmented by class, color, age, and ethnic lines, to name but a few."[15]

Levada a extremos, porém, uma pulverização tal corre o perigo de desconstruir não só a noção de "gender", mas também as noções de raça, classe ou coerência histórica de que são feitas ainda as realidades actuais, provocando uma atitude

---

[13] Adrienne Rich, Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose 1979-1985 (New York: W. W. Norton & Company, 1986), p. 94.

[14] Allegro de Magalhães, O Tempo das Mulheres..., p. 9.

[15] Judith Butler, "Gender Trouble, Feminist Theory and Psychoanalytic Discourse", Feminism/Postmodernism, ed. e int. Linda J. Nicholson (New York: Routledge, 1990), pp. 324-40, p. 327. Daí a necessidade de a crítica feminista ter em linha de conta esses factores outros. Pense-se na crítica feminista africano-americana que denuncia a dupla marginalização sofrida pelas escritoras africano-americanas; a este propósito, ver o ensaio de Barbara Smith, hoje considerado um clássico, "Toward a Black Feminist Criticism", Conditions: Two, 1, no. 2 (October 1977), reed. The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory, ed. Elaine Showalter (London: Virago Press, 1986), pp. 168-85, onde se lê: "When Black women's books are dealt with at all, it is usually in the context of Black literature, which largely ignores the implications of sexual politics. ... A Black feminist approach to literature that embodies the realization that the politics of sex as well as the politics of race and class are crucially interlocking factors in the works of Black women writers is an absolute necessity." (p. 170). (Ver ainda a revisão que, dentro da crítica feminista africano-americana mais recente, Deborah E. McDowell faz do trabalho de Smith, "The Changing Same": Black Women's Literature, Criticism and Theory (Bloomington: Indiana University Press, 1995), esp. pp. 6-11.)

de reacção que preconiza um retorno à antiga noção de que, afinal, o que interessa é o ser humano, abstractamente considerado. É contra este "gender-scepticism" que Susan Bordo alerta:

> In a culture that is *in fact* constructed by gender duality, however, one *cannot* simply be 'human'. This is no more possible than it is possible that we can just 'be people' in a racist culture. ... Our language, intellectual history, and social forms are 'gendered'; there is no escape from this fact and from its consequences in our lives. Some of those consequences may be unintended, may even be fiercely resisted; our deepest desire may be to 'transcend gender dualities'; to not have our behavior categorized as 'male' or 'female'. But, like it or not, in our present culture, our activities *are* coded as 'male' or 'female' and will function as such within the prevailing system of gender-power relations.[16]

É que a cultura experimenta-se no corpo, tanto quanto se inscreve no que afinal é dele parte e não pode por isso ser considerado um pólo outro -- o espírito, ou a mente, ou a razão, ou a criatividade artística. É nesse sentido que, explorando, enquanto neurologista, um tópico que, de resto, as feministas sempre defenderam (a impossibilidade de existência de uma "razão pura" e, portanto, a necessária reavaliação do papel das emoções no intricado da mente humana), António Damásio fala do "sentir da paisagem corporal" como "temporalmente justaposto à percepção ou recordação de

---

[16] Susan Bordo, "Feminism, Postmodernism, and Gender-Scepticism", Feminism/Postmodernism, pp. 133-156, p. 152.

algo que não faz parte do corpo . . .", mas que é por esse sentir qualificado.[17] Porque somos, todos e todas, de corpo feitos, o que esse corpo produz na sua dimensão artística é necessariamente informado pelo que é cultural e social.

Se a escrita não está, enquanto produto humano, isenta da influência dos contextos histórico, literário, social ou religioso, porque deverá estar isenta da condição sexual de quem a produz? Julgo que devemos pelo menos interrogar-nos sobre a importância de quem escreve ser mulher ou homem; ou por que razão parece ser mais viável ignorar o sexo masculino de quem escreve, o mesmo não sendo tão pacífico em relação ao sexo feminino. Uma possível resposta pode estar precisamente na relação que um e outro sexo mantém com as estruturas de poder (aspecto muito mais presente no século XIX), o sexo feminino surgindo como o lugar da diferença, do deslocamento.

No caso dos homens, e porque o seu sexo lhes permitiu (e continua a permitir), mais do que às mulheres, um acesso, quanto mais não seja simbólico, a essas estruturas, é compreensível que essa condição de "ser" homem esteja inscrita no texto produzido. E, apesar de os poetas raramente serem os detentores do poder na sociedade patriarcal, tem sido sempre considerado menos relevante referir de que sexo é o poeta, quando ele é homem.

No caso das mulheres a questão complica-se. Porque o seu sexo não lhes permitiu (e continua a dificultar) o acesso a certas estruturas de poder, essa condição de "ser" mulher, a transparecer no texto, não pode ser um mero reflexo ou imagem inversa do que se passa no caso masculino: como pode a escrita da mulher inscrever-se no "não poder" ou descrever-se num texto cujas estruturas e ditames, canonicamente,

---

[17] António Damásio, O Erro de Descartes: Emoção, Razão e Cérebro Humano, trad. Dora Vicente e Georgina Segurado (Mem Martins: Publicações Europa América, 1995), p. 16.

não foram definidas pelo sujeito feminino, precisamente porque o seu acesso ao poder, mesmo o da escrita, foi de início quase inexistente?[18]

Assim, se é lícito (e necessário) contextualizar Dickinson enquanto norte-americana, branca, protestante, proveniente de uma classe social abastada, não é menos importante referenciá-la como ser humano do sexo feminino, ainda mais no século passado, quando o acesso ao poder era mais profundamente negado às mulheres.

Adicionalmente, se são complexas as questões da relação entre o sujeito que escreve e o texto e a detecção nesse texto de uma identidade sexual, é também complexa a questão da relação entre o texto e o sujeito que o lê. É que os poemas, a não ser quando deliberadamente camuflam a identidade sexual, têm assinatura, não são produto de um ser (impossívelmente) "neutro". Nesse sentido, estabelecem um contrato com quem, de uma outra forma, os re-produz. Ora desse contrato de leitura entre texto e leitor consta a consciência, neste último, do sexo de quem assinou o texto, sobretudo se quem o fez era mulher. Essa consciência deve-se justamente ao facto de o espaço feminino se fazer sentir pela diferença na gestão desse espaço. O aviso de Emily Dickinson ao seu mentor literário, Thomas Higginson, de que a pessoa que aparecia nos poemas, esse "neutro" "Representative of the Verse" não era ela, mas uma "supposed person" (C. 268), de pouco serviu, a não ser como estratégia intra-literária, precursora,

---

[18] Em Speculum of the Other Woman, trad. Gillian C. Gill (Ithaca: Cornell University Press, 1985), p. 11, Luce Irigaray defende que a noção de "alteridade" aplicada ao sexo feminino deverá substituir a de "similaridade", já que, subordinada ao conceito de "similaridade" a diferença sexual se torna a indiferença, porque o patriarcado é uma ordem simbólica que é sexualmente indiferente, ou seja, que não reconhece a diferença sexual. Assim, a essa alteridade feminina deve ser dada uma representação simbólica e social que não pode ser encontrada por alternativa à do mundo masculino.

Na análise de Irigaray também os homens são, por esta bipolarização de representações existente na cultura em que vivemos, afectados e alienados na sua identidade psíquica; todavia, porque a sua posição simbólica na ordem cultural e na linguagem é a central, cabe-lhes, em última análise, o privilégio de simbolizar o visível e o positivo.

aliás, da atitude modernista de dramatização e desdobramento do sujeito poético. Higginson sempre a leria como mulher, dentro dos moldes esperados do século XIX, a ponto de recomendar, já depois da morte da poeta, que certo poema fosse omitido da edição que ele próprio ajudava então a compor, justificando essa atitude pelo medo de que os futuros outros leitores, na inevitável construção de um outro contrato de leitura, lessem no poema sinais de imoralidade de quem o assinara.[19]

"The structure of biography is biology: even the most wayard of geniuses have to get themselves born and educated, fight with their parents, fall in love and die", escreve Terry Eagleton.[20] Tal como referi no início e como ficará claro ao longo do meu trabalho, não ofereço nenhuma biografia de Dickinson isoladamente do contexto em que essa poesia surge (como diz Jameson, em The Political Unconscious, defender a distinção entre textos culturais, políticos e sociais e outros que o não são só confirma o hiato conceptual entre público e privado, político e poético, alienando-nos do próprio acto do discurso, mutilando a nossa experiência enquanto sujeitos individuais.)[21] Por isso, sempre que possível, fiz Dickinson dialogar com outras vozes, quer de homens, quer de mulheres: algumas distantes no espaço, mas suas conhecidas e dela queridas, como Shakespeare, os Românticos ingleses ou Elizabeth Barrett Browning; outras suas contemporâneas, como Emerson, Thoreau, ou Whitman, este último seu desconhecido,

---

19 Refiro-me ao poema "Wild Nights" (P. 249). Voltarei a esta questão, com referências mais precisas, em IV.1..

20 Terry Eagleton, recensão ao livro de Sean French, Patrick Hamilton: A Life (London: Faber, 1993), London Review of Books, 2, (Dec. 1993), p. 12.

21 Fredric Jameson, The Political Unconscious: Narrative and Socially Symbolic Act (Ithaca: Cornell University Press, 1981), p. 20.

a acreditar nas suas palavras de que nunca o tinha lido, embora tivesse ouvido dizer que o seu livro era "disgraceful"; outras posteriores, mas suas conterrâneas, como Adrienne Rich ou mesmo Sylvia Plath. O peso que ofereço a uma voz distante de Dickinson no tempo e no espaço, a de Florbela Espanca, pode parecer demasiado, mas justifica-se, a meu ver, por possibilidades de comparação entre elas, comparação essa nem sempre marcada pela convergência de sensibilidades; por vezes é a divergência que as aproxima. Ambas me parecem ser poetas de excesso, embora de formas diversas que explicitarei ao longo da minha exposição.[22]

***

Finalmente, uma última nota. Gostaria de terminar este capítulo citando o seguinte passo de uma carta de Fernando Pessoa a João Gaspar Simões:

> A meu ver ... a função do crítico deve concentrar-se em três pontos. (1) estudar o artista exclusivamente como artista, e não fazendo entrar no estudo mais do homem que o que seja rigorosamente preciso para explicar o artista; (2) buscar o que poderemos chamar a explicação central do artista ... ; (3) compreendendo a essencial inexplicabilidade da alma humana, cercar estes estudos e estas buscas de uma leve aura poética de desentendimento. Este terceiro ponto tem talvez qualquer coisa de

---

22 Essa percepção de proximidade surgiu-me, de resto, reforçada quando, recentemente, foi publicado em Portugal um livro de novelas intitulado O Último Amante, da autoria de Teresa Veiga (Lisboa: Edições Cotovia, 1990), onde a narradora é uma dramatização de Florbela Espanca. Num dos dois contos que compõem o livro, o passo de Dickinson ,"Water is taught by thirst", é utilizado no discurso para servir o próprio motivo e estrutura das histórias (p. 19). Refiro-me à primeira "novela" desse livro, "A minha vida com Bela".

> diplomático, mas até com a verdade, meu querido Gaspar Simões, há que haver diplomacia.[23]

A carta de Pessoa é datada de 1931 e o primeiro conselho que nela encontramos explica-se dentro da tendência anti-biografista que informava a estética modernista. Sobre o segundo conselho, Pessoa alonga-se numa catalogação de tipos de personalidade poética (lírica, dramática, épica, etc.), que não nos interessa aqui. É o seu terceiro conselho que aproprio e que me parece útil para todos os que trabalham com esse material sempre fluido que é a escrita poética. No meu caso, inverteram-se os termos de transitividade: não necessitei de cercar a poesia de Dickinson de uma leve aura de desentendimento, já que muitas vezes foi a sua poesia que assim me cercou -- e de forma bem mais que leve: afinal, como diz Hélène Cixous, comprometermo-nos com um texto, implica-nos também no seu "processo de criação".[24]

Tal como Pessoa e o seu poema sobre o fingimento poético, também Dickinson se propôs dizer toda a verdade, mas de forma oblíqua ("Tell all the Truth / But tell it slant" [P. 1129]); assim, as verdades da sua poesia são ditas, fingindo-se verdades que são, de facto, mas nos estão muitas vezes inacessíveis. Foi também Dickinson quem disse:

> Opinion is a flitting thing,
> But Truth, outlasts the Sun -
> If then we cannot own them both -
> Possess the oldest one - (P. 1455)

---

[23] João Gaspar Simões, "Uma Carta de Fernando Pessoa", O Mistério da Poesia: Ensaios de Interpretação da Génese Poética, (Porto: Editorial Inova, 1931, 1971), pp. 25-35, p. 33.

[24] Hélène Cixous, "Conversations", Readings from the Seminar of Hélène Cixous, ed. Susan Sellers (New York: St. Martin's Press, 1988), pp. 141-54, p. 148.

Mas se as verdades da poesia são sempre oblíquas na feitura, são-no muito mais na leitura. Ler e interpretar são, como diz Silvina Rodrigues Lopes, "uma aprendizagem do incerto: não se orientam para uma verdade apofântica, não visam estabelecer juízos exactos, mas tão só proceder a aproximações, encontrar verdades contextuais ou sentidos inerentes à rede de relações de que emergem. A verdade que nos trazem tem a ver com os seus efeitos, a alteração de modos de vida, a perturbação introduzida na estabilidade rotineira do quotidiano. Por ela, é o irreconhecível que envolve o nosso reconhecimento."[25]

---

[25] Silvina Rodrigues Lopes, Aprendizagem do Incerto (Lisboa: Litoral Edições, 1990), p. 7.

II CAPÍTULO - EMILY DICKINSON E A CRÍTICA

Então
chegou um crítico mudo,
e outro cheio de línguas,
e os que chegaram depois
eram cegos ou cheios de olhos
. . .

Pablo Neruda, "Ode à Crítica"

I mean a world which I could inhabit freely

Elizabeth Jennings, "World I Have not Made"

"There is hardly a more erratic publishing record of a major poet in literary history", escreve Richard Sewall em The Life of Emily Dickinson, advertindo na introdução: ". . . even at [this book's] conclusion the reader should be aware of areas still incompletely explored -- more convinced than ever, perhaps, that a 'definitive' biography is an academic illusion."[26] Sewall refere-se aos estudos biográficos sobre Dickinson, mas o mesmo pode ser aplicado às leituras críticas sobre esta poeta.

---

[26] Richard Sewall, The Life of Emily Dickinson (New York: Farrar Straus & Giroux, 1974, 1980), resp. p. 234 e p. 9, n.8.

O volume de bibliografia crítica sobre Dickinson é imenso, estendendo-se por mais de dois mil e seiscentos trabalhos (entre livros, artigos e dissertações de doutoramento). Não seria possível dar conta aqui de todo este material. Não pretendo sequer referir neste capítulo todas as fontes que utilizei -- isso será feito ao longo do trabalho e na bibliografia final que o acompanha. O meu objectivo aqui é centrar-me em algumas obras publicadas nos últimos vinte anos, pertencentes à explosão crítica que se inicia nos anos setenta, e que me foram indispensáveis ao longo da minha investigação, quer pela semelhança de ênfase crítica e metodológica, quer por estimularem, por contraste, leituras novas dos poemas de Dickinson. Antes disso, porém, referirei brevemente outros momentos da crítica.

Existem alguns grandes marcos na crítica dickinsoniana, pautados, por sua vez, por três fases na publicação (e consequente disponibilização) dos poemas de Dickinson. Às duas primeiras fases Richard Sewall, na introdução a uma colectânea de ensaios sobre Dickinson, chama "pre-restoration" e "restoration".[27]

A primeira fase abrange os anos que vão desde 1890 até 1955, compreendendo as edições dos poemas de Dickinson por Mabel Loomis Todd e Thomas Higginson (a primeira datando de 1890) e as edições que subsequentemente são feitas por Mabel Loomis Todd, Millicent Todd Bingham e Martha Dickinson Bianchi.[28] A

---

[27] Richard Sewall, ed., Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays (Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1963), p. 2.

[28] Martha Dickinson Bianchi edita The Single Hound (Boston: Little, Brown, 1914), escreve Life and Letters of Emily Dickinson (Boston: Houghton Mifflin, 1924) e Emily Dickinson Face to Face: Unpublished Letters with Notes and Reminiscences (Boston: Houghton Mifflin, 1932) e edita, em parceria com Alfred Leete Hampson, The Complete Poems of Emily Dickinson (Boston: Little, Brown, 1924), Further Poems of Emily Dickinson (Boston: Little, Brown, 1929) e Unpublished Poems of Emily Dickinson (Boston: Little, Brown, 1935) e Poems by Emily Dickinson (Boston: Little, Brown, 1937. Por

segunda fase, a da "restauração", inicia-se em 1955, altura em que Johnson edita os poemas completos de Dickinson; um trabalho realmente monumental, esta edição crítica constitui a que seria considerada "versão autorizada" dos seus poemas até há sensivelmente vinte anos.[29] Finalmente, em 1981, a publicação da edição fac-similada dos manuscritos de Dickinson, levada a cabo por Franklin,[30] irá permitir o início de uma fase que, penso, está ainda em processo e à qual é alheia a categorização de Sewall: esta nova fase concentra-se na organização dos poemas feita pela própria poeta e no experimentalismo gráfico, quer em termos das palavras quer em termos dos sinais (travessões) que Dickinson utiliza. Mas desta fase falarei mais adiante. Para já, é necessário ter em mente que, até 1955, os críticos não tinham ainda à sua disposição o aparelho editorial que Johnson forneceria.

O primeiro marco da crítica sobre Dickinson abrange, pois, os anos noventa do século passado. Os críticos deste período ocupam-se da poesia de Dickinson tal

---

sua vez, Millicent Todd Bingham escreve Ancestors' Brocades: The Literary Debut of Emily Dickinson (New York: Harper, 1945), Emily Dickinson: A Revelation (New York: Harper, 1954), edita Emily Dickinson's Home: Letters of Edward Dickinson and His Family (Harper: New York, 1955) e edita ainda, de parceria com sua mãe, Bolts of Melody (Harper: New York, 1945). Voltarei a este assunto em IV.1.. Para uma contextualização global, ver Apêndice.

[29] Johnson, The Poems.... Ver n.(*), p. 5. Note-se que, no frontispício dos volumes, pode ler-se: "The Poems of Emily Dickinson including variant readings critically compared with all known manuscripts".

[30] Franklin, The Manuscript Books.... Ver n.(*), p. 5.

como ela se encontrava apresentada por Todd e Higginson e por Todd, Bingham e Bianchi e os seus trabalhos resumem-se a recensões e a pequenos artigos.[31]

A primeira década do século XX desconhece praticamente Dickinson; será com o Modernismo que a re-descoberta de Dickinson se efectuará e os anos vinte e trinta assistirão a um interesse crescente na obra da poeta (sempre lida através das edições produzidas antes da de Johnson); a este segundo período pertencem os trabalhos de Conrad Aiken, Allen Tate ou Yvor Winters.[32] Os traços que estes críticos relevam de Dickinson são caros à estética modernista: Aiken acentua-lhe a ironia, Tate o carácter subversivo e Winters a ambiguidade.

As edições de Thomas Johnson, em 1955 e 1958, dos poemas completos de Dickinson em três volumes e das cartas de Dickinson, também em três volumes,[33] abririam uma nova etapa na crítica dickinsoniana. A edição crítica de Johnson dos poemas de Dickinson apresenta esses poemas de uma forma o mais possível próxima

---

31 Não refiro agora quaisquer exemplos, já que sobre este período falarei com alguma extensão em IV.1.. Adianto só a importância de que se revestiu, para a elaboração desse capítulo, o livro de Willis J. Buckingham, Emily Dickinson's Reception in the 1890's: A Documentary History (Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1989), um trabalho exaustivo de recolha e anotação da crítica sobre Dickinson publicada nesse período. Ver ainda, sobre a recepção de Dickinson, o trabalho de Klaus Lubbers, Emily Dickinson: The Critical Revolution (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1968), ou o artigo de Anna Mary Wells, "Early Criticism of Emily Dickinson", On Dickinson: The Best of American Literature, eds. Edwin H. Cady e Louis J. Budd (Durham: Duke University Press, 1990), pp. 1-17.

32 Conrad Aiken, "Emily Dickinson", Dial LXXVI (April 1924), p. 301-8; Allen Tate, "Emily Dickinson", Collected Essays (Denver: The Swallow Press, 1932), pp. 197-211; Yvor Winters, "Emily Dickinson and the Limits of Judgement", Mule's Course: Seven Studies in Obscurantism (Norfolk, Conn.: New Directions, 1938), pp. 149-65. Todos os artigos foram reeditados por Richard Sewall, em Emily Dickinson: A Collection..., resp. pps. 9-15, 16-27 e 28-41. Allen Tate editaria também em 1924 os Selected Poems of Emily Dickinson (London: Jonathan Cape, 1924), re-apresentando Dickinson ao público inglês; o prefácio a essa edição (praticamente o mesmo texto que saíra no Dial, agora com pequenas revisões) é hoje considerado um ensaio clássico fundamental sobre Dickinson.

33 Johnson, The Letters.... Ver n.(*), p. 5.

do original. Pela primeira vez os poemas de Dickinson são organizados na sua totalidade, acompanhados de variantes, de notas explicativas e de um aparato crítico, com uma coerência e uma fidedignidade que se julgava serem totais.[34] A queixa de Blackmur, em 1937, de que era necessária uma observação cuidada dos manuscritos da poeta e uma edição completa dos seus poemas, havia finalmente tido resposta.[35] A edição de Johnson permitiu trabalhos como o de Charles Anderson, Emily Dickinson's Poetry: Stairway of Surprise, um estudo profundo e inovador da poesia de Dickinson, com análises de texto minuciosas a organizar os poemas tematicamente.[36]

Por sua vez, o livro de Jay Leyda, de 1960, The Years and Hours of Emily Dickinson,[37] um longo documento sobre a vida e o tempo de Dickinson, composto por uma compilação de diferentes textos, que vai desde excertos e notas, passando por cartas e extractos de jornais, permitiria biografias sobre a autora, de índole e capacidade antes impossível. Refiro-me, por exemplo, à biografia mesma de Sewall, The Life of

---

[34] Voltarei a este aspecto, debatendo e contestando esta afirmação, em IV.1.. Para já, e por uma questão de organização, preferi apresentar os problemas desta forma.

[35] Richard P. Blackmur, "Emily Dickinson: Notes on Prejudice and Fact", Southern Review, 3 (Autumn, 1937), pp. 323-347, p. 323. Ver ainda o artigo de Blackmur, de 1956, "Emily Dickinson's Notation", The Kenyon Review, 18 (Spring 1956), 224-237, p. 224: "Some twenty years ago it was necessary to begin an essay on Emily Dickinson with a complaint that the manuscripts and the various copies of manuscripts of this poet had never been adequately edited, and could never be properly read until they were. It seems to me now ... that Mr Johnson has done everything an editor can do ...".

[36] Charles Anderson, Emily Dickinson's Poetry: Stairway of Surprise (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960). O trabalho de Anderson, hoje injustamente pouco referido, é um excelente estudo sobre Emily Dickinson, pioneiro na leitura que faz dos seus poemas.

[37] Jay Leyda, The Years and Hours of Emily Dickinson, 2 vols. (New Haven: Yale University Press, 1960).

Emily Dickinson, citada acima.[38] Os livros de Leyda e Sewall complementam-se, já que o primeiro permite o sustentáculo contextual para o segundo.

Um estudo intensivo de Dickinson tem que considerar um largo *corpus* textual: os três volumes de poemas editados por Johnson e os três volumes de cartas também por ele editados, bem como os dois volumes dos manuscritos da poeta editados por Franklin; as várias edições dos seus poemas e das suas cartas até respectivamente 1955 e 1958 (ainda que depois não se utilizem tais fontes), levadas a cabo por Mabel Loomis Todd e sua filha, Millicent Todd Bingham, e por Martha Dickinson Bianchi (sobrinha de Emily Dickinson).[39] Um estudo intensivo sobre Dickinson passa igualmente pela primeira onda crítica sobre Emily Dickinson -- mais uma vez pré-1955 --, em que se incluem os trabalhos de Aiken, Tate ou Winters; e passa ainda pela constatação da necessidade sentida pela crítica de, a partir de certa altura, considerar a importância da identidade sexual da poeta para o correcto entendimento da sua poesia.

Numa recensão de 1987 de alguns livros sobre Dickinson, o poeta e crítico irlandês Tom Paulin citava o cozinheiro Ambrose Heath, o qual, numa receita de sopa de nabos, afirmava terem os nabos "um sabor inteiramente masculino, apimentado e 'very definite'". E Paulin comentava:

---

[38] Refiro-me ainda a biografias recentes de Dickinson, como os trabalhos de Cynthia Griffin Wolff, Emily Dickinson (New York: Alfred A. Knopf, 1986), ou de Judith Farr, The Passion of Emily Dickinson (Cambridge: Harvard University Press, 1992), este último situando a poeta num contexto de biografia, literatura e arte visual.

[39] Ver n. 28.

> For several centuries, male writers have been saying much the same thing about poems: from Dryden to Hopkins and beyond, adjectives like 'masculine', 'virile', 'manly' were used freely in critical discourse.[40]

A análise de Paulin aplicava-se fundamentalmente à crítica anglo-americana. É curioso, no entanto, notar como, e em relação a Emily Dickinson, um caso nosso, não se enquadrando aparentemente no quadro descrito por Paulin, acaba por cair nos estereótipos que este denuncia. Refiro-me a Jorge de Sena que, na introdução a um trabalho seu de tradução de poemas de Dickinson, escreve, a propósito da necessidade de manter uma conversão dos poemas o mais possível fidedigna:

> Emily Dickinson é por demais um grande poeta para necessitar dos nossos embelezamentos, dos nossos correctivos, das elucidações da nossa inteligência. Deixemos tudo isso à crítica norte-americana, tricotando desesperadamente a sua inane sabedoria retórica de poetas menos viris do que femininamente o foi a solitária de Amherst.[41]

É louvável o esforço de Sena, que escrevia isto em 1962, em resgatar a fama de Emily Dickinson, posicionando-a, e à sua poesia, num panteão de qualidade. Note-se, contudo, como esse panteão é o masculino e como essa qualidade é, em última análise, pelo masculino medida. É interessante verificar que, mais de vinte anos antes,

---

[40] Tom Paulin, "Out of the Closet", London Review of Books, 29 (October, 1987), p. 22.

[41] Jorge de Sena, 80 Poemas de Emily Dickinson (Tradução e Apresentação) (Lisboa: Edições 70, 1978), p. 35. Sublinhados meus.

um outro crítico, esse norte-americano, trabalhando com o escasso e disperso material poético e epistolar ao seu dispor (estava-se ainda na fase pré-1955), publicava uma biografia crítica sobre Dickinson, contextualizando-a e à sua poesia, por meio do estudo das suas raízes geográficas, culturais, familiares e literárias. Refiro-me a George Whicher e ao seu livro, de 1938, This Was a Poet...,[42] cujo título, de resto pedido emprestado a um conhecido poema de Dickinson, pretendia recuperar Dickinson para o panteão pretensamente neutro (de facto masculino) da arte da escrita, dignificando-a como poeta -- só. Para tal, era necessário a Whicher, obviamente, apagar-lhe os traços "femininos" de mulher-poeta e emparelhá-la com o melhor da tradição literária masculina.[43]

As revisões críticas que relevam de Dickinson a condição de mulher-poeta, revalorizando essa condição (e dignificando-a justamente como tal) e inserindo a poeta numa tradição feminina, surgirão só nos anos setenta, uma década depois da emergência da luta pela emancipação da mulher, aliada, por sua vez, no caso americano, à luta pelos direitos cívicos. Começariam então a aparecer os "estudos feministas" nas universidades norte-americanas, a princípio com um carácter marginal, depois, a pouco e pouco, incorporando-se na academia, muito embora contestando-a e ao sistema. A

---

42 George Whicher, This Was a Poet: A Critical Biography of Emily Dickinson (New York: Scribner's, 1938).

43 Bastará citar o final do livro de Whicher, This Was a Poet..., p. 308, onde Dickinson surge colocada entre dois clássicos grandes da literatura, um americano, o outro grego, Mark Twain e Sófocles: "Mark Twain may be credited with inventing the master-symbol of nineteenth-century America in the image of a small boat floating down the Mississippi on a raft, uncertain of his destination, but confident of meeting any emergency with pluck and ingenuity. Emily Dickinson without leaving her sheltered garden had drifted on a vaster stream than Huckleberry Finn ever knew, and her watchword was like his: 'Trust in the Unexpected.' Valor in the dark she acknowledged as her Maker's code. Sophocles long ago, facing the perplexities of the human lot, had found no better solution."

crítica feminista viria a oferecer perspectivas inovadoras sobre Dickinson e a sua poesia.

Passo então agora a deter-me sobre algumas obras que a crítica dickinsoniana principalmente produziu nos últimos vinte anos, mostrando como esse material foi por mim utilizado para a redacção deste trabalho.

Começo por referir o livro de David Porter, Dickinson: The Modern Idiom, que me foi útil não tanto por o seguir ou citar extensivamente, mas pelas ideias fornecidas sobre a linguagem de Dickinson, que Porter considera precursora da estética modernista. Nesse livro Porter escreve, falando da linguagem de Dickinson:

> Dissenting, disjunctive, it is language, one begins to sense, covering hysteria. With its outlandish character, cramped syntax, semantic grandiosities, and lexical violations, it is a language ready to collapse into chaos. Trembling with nervousness and need, it performs manically on the brink of the final modernity, silence.[44]

Embora Porter se possa "exceder" ele próprio (veja-se a linguagem por ele utilizada neste passo) na sua leitura da poeta americana, o seu trabalho foi muito importante para o meu estudo do excesso em Dickinson. Noções por ele utilizadas como a "violação linguística", a "extremidade do discurso fragmentado", o "poder da

---

[44] David Porter, Dickinson: The Modern Idiom (Cambridge: Harvard University Press, 1981), p. 79.

linguagem sustendo a própria linguagem",[45] assim como a atenção que ele dispensa aos manuscritos, revelaram-se fundamentais para este trabalho. Esse radicalismo da poesia de Dickinson, que faz com que cada poema seja uma "alegoria de exclusão"[46] auxiliou-me ainda a precisar o meu próprio conceito de "excesso de ausência."

Também o livro de Cristanne Miller Emily Dickinson: A Poet's Grammar, onde se defende que a linguagem de Dickinson, desviando-se consistentemente das construções normais, permite construir uma "gramática" própria, foi para mim particularmente importante, visto a análise de Miller da poesia de Dickinson insistir na noção de transgressão.[47] Miller detecta vários momentos de ruptura nas formas linguísticas e poéticas (sintaxe, gramática, tipografia) utilizadas por Dickinson, lendo essas rupturas como maneiras de a mulher-poeta questionar e criticar os saberes normativos, tradicionalmente masculinos.

Na mesma linha, refiro o artigo de Susan Howe, publicado em 1991.[48] Um estudo provocador, o ensaio de Howe desafia as próprias estruturas de que parte a crítica dickinsoniana: os seus poemas, tal como eles são acessíveis à maior parte dos críticos. Howe defende que Dickinson se insere na tradição medieval de manuscrito e que é aí que deve ser estudada. Acusando primeiro Johnson, por ter regularizado os poemas subtraindo-lhes todo um texto paralelo de escritas e leituras alternativas, e depois Franklin, por os ter regularizado também (embora publicando os manuscritos),

---

[45] Porter, Dickinson: The Modern Idiom, resp. pp.s 160, 81 e 254.

[46] Porter, Dickinson: The Modern Idiom, p. 173.

[47] Cristanne Miller, Emily Dickinson: A Poet's Grammar (Cambridge: Harvard University Press, 1987).

[48] Susan Howe, "These Flames and Generosities of the Heart: Emily Dickinson and the Illogic of Sumptuary Values", Sulphur, no. 78 (Spring 1991), pp. 135-155.

ao oferecer-lhes o formato de livro, o que Susan Howe propõe, embora aliciante, não parece ser exequível: um trabalho de pesquisa baseado nos manuscritos tal como eles se encontram na Amherst College Library e na Houghton Library of Harvard University -- em versos de envelopes, em contas de mercearia ou em folhas de carta. O ensaio de Howe tem, todavia, a vantagem de apontar, de forma sistemática, o tratamento sempre masculino de uma poeta, a alienação a que os seus poemas foram (e continuam a ser) sujeitos, devido a uma apropriação inicial, agora impossível de desfazer.

Era essa também a tese que informara My Emily Dickinson, um livro escrito por Howe em 1985.[49] Trata-se de uma análise radicalmente diferente daquelas a que a crítica dickinsoniana nos habituara, já que Howe não só reformula a linguagem crítica, impregnando-a de uma linguagem que lhe é aparentemente alheia -- a poética --, mas oferece ainda, dentro de uma perspectiva feminina, novas maneiras de ler Dickinson. Fazendo-a dialogar com outras vozes, Howe faz Dickinson e a sua poesia atravessar tempos e espaços, não esquecendo nunca a sua condição de mulher-poeta da Nova Inglaterra. Os artigos e o livro de Howe foram cruciais para o entendimento das cartas de Dickinson enquanto forma de poesia.

Quero referir ainda o livro de Rob Wilson The American Sublime, para um estudo do sublime americano, e, para um estudo específico do sublime em Dickinson, o livro de Gary Lee Stonum The Dickinson Sublime, assim como a colectânea de ensaios, editada por Mary Arensberg, The American Sublime; deste último destaco especialmente o artigo de Helen Regueiro Elam "Dickinson and the Haunting of the

---

[49] Susan Howe, My Emily Dickinson (Berkeley: North Atlantic Books, 1985).

Self".[50] Todos estes trabalhos foram por mim utilizados para precisar o conceito de sublime e as formas que ele assume na poesia de Dickinson. Desejo também referir o livro de Michael Allen Emily Dickinson as a Provincial Poet, que me forneceu, na discussão das nocões de "provincial" e "cosmopolitan", o ponto de partida para as questões da mobilidade e da imobilidade aplicadas a Emily Dickinson.[51] Porque o trabalho de Allen se centra na construção de ligações entre a poética de Dickinson e a tradição literária inglesa, a começar com Shakespeare e a terminar com Elizabeth Barrett Browning, o que me interessou no seu estudo foi também a implícita ideia de transgressão na não inserção de Dickinson nas correntes literárias então prevalecentes nos Estados Unidos.

Esse aspecto seria complementado por dois estudos críticos feministas: o livro de Vivian Pollak Dickinson and the Anxiety of Gender e o livro de Joanne Feit Diehl Dickinson and the Romantic Imagination, que reformulam a teoria bloomiana da influência poética e da ansiedade no caso das mulheres poetas, questões que haviam já sido aprofundadas por Sandra Gilbert e Susan Gubar, no livro que iria influenciar toda uma geração de críticas feministas -- The Mad Woman in the Attic.[52]

---

[50] Rob Wilson, The American Sublime: The Genealogy of a Genre (Madison: The University of Wisconsin Press, 1991); Gary Lee Stonum, The Dickinson Sublime (Madison: The University of Wisconsin Press, 1990); Mary Arensberg, ed., The American Sublime (Albany: SUNY Press, 1986); Helen Regueiro Elam, "Dickinson and the Haunting of the Self", The American Sublime, ed. Mary Arensberg, pp. 83-99.

[51] Michael Allen, Emily Dickinson as an American Provincial Poet (Sussex: British Association for America Studies, 1985).

[52] Vivian Pollak, Dickinson: The Anxiety of Gender (Ithaca: Cornell University Press, 1984); Joanne Feit Diehl, Dickinson and the Romantic Imagination (Princeton: Princeton University Press, 1981); Sandra Gilbert e Susan Gubar, The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Imagination (New Haven: Yale University Press, 1979). Cf. Harold Bloom, The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry (London: Oxford University Press, 1973). Note-se que o trabalho de

Também "Vesuvius at Home", um artigo de Adrienne Rich, publicado há praticamente vinte anos, constitui uma proposta pioneira na leitura da poesia de Dickinson (e da poesia de mulheres) ao articular, servindo-se dos instrumentos teóricos da psicanálise e do feminismo, o tema da violência com o da criatividade.[53]

Esse artigo de Rich e o livro de Joanne Dobson Dickinson and the Strategies of Reticence [54] foram-me importantes para as questões da ausência e do desvio. Também relevante para essas questões e para a ideia da fragmentação do eu em Dickinson foi o livro de Camille Paglia Sexual Personae.[55]

Altamente polémica, Paglia propõe, no seu livro, uma teoria da influência que aufere ao masculino (não aos homens) a exclusividade da criatividade. Atacada pelas feministas (Paglia define-se na introdução como uma feminista anti-feminista), elogiada pelo controverso Harold Bloom, Paglia defende que não há mulheres génios pela simples razão de que as mulheres, sendo biologicamente superiores (paradigma da geração e da criação), não necessitam de se rebelar e de procurar na arte formas

---

Diehl, embora houvesse sido publicado no início dos anos oitenta, foi escrito nos anos setenta, sob forma de dissertação de doutoramento (Joanne Feit, "'Another Way to See': Dickinson and her English Romantic Precursors", 1974, Yale). É importante ter esse factor em consideração: não só Diehl é, juntamente com Gilbert e Gubar, das primeiras investigadoras a abordar Emily Dickinson do ponto de vista feminista, mas ainda os instrumentos teóricos feministas evoluiriam espantosamente nos dez anos seguintes. Para uma excelente discussão dessa evolução no trabalho de Diehl, ver Margaret Homans, "Joanne Feit Diehl: Dickinson and the Romantic Imagination", Studies in Romanticism, 22, Fall 1983, 445-451.

53 Adrienne Rich, "Vesuvius at Home: The Poetry of Emily Dickinson", Parnassus: Poetry in Review, 5 (Fall/Winter, 1976), pp. 49-74, reed. Adrienne Rich, On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose 1966-1978 (New York: W. W. Norton, 1979), pp. 157-84. As citações subsequentes são feitas a a partir da última referência.

54 Joanne Dobson, Dickinson and the Strategies of Reticence: The Woman Writer in Nineteenth Century America (Bloomington: Indiana University Press, 1989).

55 Camille Paglia, Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson (New York: Vintage Books, 1990).

substitutas de criação. O homem, pelo contrário, graças à ansiedade provocada pela figura materna, precisa de encontrar substitutos geradores, de suplantar a mãe; daí a efeminação, para Paglia, nos homens artistas. As mulheres artistas que conseguem atingir o estatuto de génio são muitas vezes masculinizadas e, na arte, necessitam de criar máscaras sexuais, utilizando personae masculinas. Fortemente dominada, como a autora reconhece, pela teoria freudiana, a tese de Paglia constitui, a meu ver, um elemento perigoso na luta, nos nossos dias cada vez mais ameaçada -- basta pensarmos em acontecimentos como o caso Hill vs Thomas --, pela igualdade na diferença que as feministas têm vindo a travar.[56] O perigo é tanto maior quanto é brilhante a exposição de Paglia e fluida e aliciante a sua retórica. A pedra de toque do feminismo, baseada no factor da desigualdade cultural e não biológica, é por ela refutada: Paglia defende, pelo contrário, que é graças à cultura e à sociedade que as mulheres se afirmam e valorizam, esquecendo que essas mesmas afirmação e valorização são, pela influência da cultura e da sociedade, muito mais difíceis e árduas para as mulheres do que para os homens.[57] Todavia, o último capítulo do seu livro ("Amherst's Madame de Sade:

---

[56] Um outro caso, acontecido ao mesmo tempo, foi o célebre julgamento de William Kennedy Smith. Quando o júri decidiu ilibá-lo da acusação de violação, o New York Times referia assim, no seu número do dia seguinte (12 de Dezembro de 1991) à decisão, o testemunho de Smith:

> "Very much in contrast was Mr. Smith's immaculately airtight version of events which he gave for the first time on Tuesday. He depicted the woman as sexually aggressive, hysterical and, ultimately, unreliable. Both he and his lawyer acknowledged that Mr. Smith had intercourse with the woman, and that he treated her caddishly, and callously afterwards."

De notar a gradação no discurso de Smith: da zona de comportamento sexual, passando à zona de comportamento psicológico e desse à do comportamento ético. Toda a linha de defesa levada a cabo por Smith e pelo seu advogado foram cruciais para o resultado do julgamento.

[57] Depois do livro de Paglia têm surgido nos Estados Unidos livros escritos por mulheres que, proclamando-se "feministas anti-feministas", defendem a inutilidade da existência da crítica e de movimentos feministas, considerando-os até um perigo para a causa das mulheres. Paradigmático deste estado de coisas é o livro de Christina Hoff Sommers Who Stole Feminism: How Women Have Betrayed

Emily Dickinson") foi para mim um relevante, não tanto pela leitura centrada no tratamento da sexualidade em Dickinson, aí vista como um "Sade feminino", mas pela leitura dos seus poemas como forma de ruptura sexual e de excesso.

Da mais recente crítica sobre Dickinson gostaria de salientar o livro de Mary Loeffelholz Dickinson and the Boundaries of Feminist Theory, o livro de Margaret Dickie Lyric Contingencies: Emily Dickinson and Wallace Stevens, o livro de Robert M. Greenberg Splintered Worlds e o livro de R. Bruce Ward The Gift of Screws.[58] O primeiro problematiza a poesia de Dickinson fazendo entrecruzar psicanálise, estruturalismo e feminismo. Subsidiário, na crítica dickinsoniana, dos trabalhos de Margaret Homans e Diehl,[59] o trabalho de Loeffelhoz estuda a figuração do masculino na poesia de Dickinson (os seus vários "pais" -- Emerson; o pai biológico; Deus; Higginson), e a noção lacaniana de "differance" aplicada à poética de Dickinson. Por

---

Women (New York: Simon and Schuster, 1994), onde sistematicamente se demole o trabalho feito por grupos feministas a nível institucional, e de que cito os seguintes passos: "Since women today can no longer be regarded as the victims of an undemocratic indoctrination, we must regard their preferences as 'authentic'. Any other attitude toward American women is unacceptably pattronizing and profoundly illiberal."; "Credos and intellectual fashions come and go but feminism itself -- the pure and wholesome article first displayed at Seneca Falls in 1848 -- is as American as apple pie, and it will stay." (pp. 260 e 275).

Estribadas no conservadorismo (ideológico e político -- e Sommers constitui um excelente exemplo) e numa feroz posição individualista, estas tomadas de posição têm vindo a receber uma crescente atenção por parte dos meios de comunicação americanos, podendo vir a influenciar futuras atitudes institucionais (como a passagem no Congresso do "Gender Equity in Education Act"). Ver a este propósito a resposta ao livro de Sommers na revista da American Association of University Women Outlook, vol. 89, no. 2 (Summer 1995), pp. 8-12 e 26-7.

[58] Mary Loeffelholz, Dickinson and the Boundaries of Feminist Theory (Urbana: University of Illinois Press, 1991); Margaret Dickie, Lyric Contingencies: Emily Dickinson and Wallace Stevens (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991); Robert M. Greenberg, Splintered Worlds: Fragmentation and the Idea of Diversity in the Work of Emerson, Melville, Whitman, and Dickinson (Boston: Northeastern University Press, 1993) e R. Bruce Ward, The Gift of Screws: The Poetic Strategies of Emily Dickinson (Troy, New York: The Whitston Publishing Company, 1994), p. 8.

[59] Margaret Homans, Women Writers and Poetic Identity: Dorothy Wordsworth, Emily Bronte, and Emily Dickinson (Princeton: Princeton University Press, 1980); Diehl, Dickinson and the Romantic Imagination.

sua vez, Lyric Contingencies explora as formas como a poesia de Dickinson e Stevens se afastam das estéticas do seu tempo, subvertendo-as. Concentrando-se no enunciador do poema, na linguagem do poema e no auditório imaginado pelos poetas, Dickie debate a centralidade das questões da diferença sexual no género lírico, demonstrando como elas assumem em Dickinson e Stevens formas próprias e originais, que se estribam no contingente (no caso de Dickinson a brevidade do verso ou a utilização de uma linguagem metonímica). Também em Splintered Worlds Greenberg não se centra somente em Dickinson; partindo da ideia de fragmentação na América de meados do século XIX (o mundo dividido das cidades, a proliferação de seitas religiosas, os conflitos filosóficos entre Empirismo e Romantismo, que caracterizam este período), Greenberg estuda Emerson, Melville, Whitman e Dickinson. O capítulo dedicado a Dickinson releva da sua poesia o carácter atomista, de individualismo isolado, sem o momento inicial de celebração da multiplicidade que caracteriza a poesia de Whitman. Finalmente, em The Gift of Screws, Ward acentua o carácter paradoxal e contraditório da poesia de Dickinson, lendo as suas estratégias poéticas (incluindo a ambivalência e a ambiguidade) como formas positivas de unificação.

Surgiram, também recentemente, alguns estudos que relevam qualidades ditas de excesso na poesia de Dickinson. Refiro Rowing in Eden,[60] de Smith, um estudo dos fascículos de Dickinson onde a autora se debruça sobre a organização textual e a sua relação com a sexualidade; inserido na crítica textual, o livro de Smith comporta um capítulo directamente relacionado com a questão dos hiatos e da ausência. Refiro ainda

---

[60] Smith, Rowing in Eden.... O capítulo a que me refiro é "To Fill a Gap: Erasures, Disguises, Definitions", pp. 11-49.

Choosing not Choosing, de Sharon Cameron, também um estudo dos fascículos, onde a autora explora a "não escolha" de Dickinson como uma questão textual, formal e filosófica: Dickinson não só não escolheu como os seus poemas deveriam ser lidos (se isoladamente, se em sequência), como também não escolheu entre as variantes; finalmente, o resultado dessa não escolha representaria uma radical indiferença à diferença. Nesta linha, o livro de Cameron compreende um ponto intitulado "Excess", onde a autora defende que ao excesso de sentidos nas variantes se soma o excesso de formas de leitura dessas variantes.[61] Refiro por fim o livro de Suzanne Juhasz, Cristanne Miller e Martha Nell Smith, Comic Power in Emily Dickinson, onde, num capítulo intitulado "The Humor of Excess", Cristanne Miller explora, nalguns poemas de Dickinson, os momentos de ruptura e subversão conducentes à desmesura do cómico ou do humorístico;[62] Embora os utilize ao longo da minha dissertação, nenhum destes estudos constitui um trabalho exaustivo sobre o excesso e todos eles tratam aspectos (como a questão textual, a sexualidade, ou o humor) que eu não privilegio aqui.[63]

Finalmente, duas últimas observações. A primeira: nesta resenha bibliográfica decerto omiti críticos que, a outros leitores, poderão parecer importantes, quando não fundamentais. Fi-lo, todavia, consciente da tarefa sempre ingrata que é a selecção e

---

61 Sharon Cameron, Choosing not Choosing: Dickinson's Fascicles (Chicago: The University of Chicago Press, 1992; refiro-me ao ponto "Excess", pp. 30-46.

62 Suzanne Juhasz, Cristanne Miller e Martha Nell Smith, Comic Power in Emily Dickinson (Austin: University of Texas Press, 1993). Refiro-me ao capítulo "The Humor of Excess", pp. 103-36, da responsabilidade de Miller.

63 Embora o meu trabalho contemple os manuscritos e as variantes de Dickinson, a preocupação com eles não é, todavia, exclusiva, como acontece no trabalho de Cameron, Choosing not Choosing...

convicta de que muitos deles só não estão presentes porque a sua abordagem de Dickinson não é com a minha consonante (ou dissonante, mas adequada).

A segunda observação, esta relativamente à bibliografia adicional (aquela que não se debruça sobre Emily Dickinson): nem sempre me servi das obras críticas no original, tendo-o feito por vezes em traduções variadas. A disparidade na utilização de edições em línguas diferentes daquelas em que as obras foram escritas no original deve-se a motivações circunstanciais e a oportunidades geográficas -- o facto de eu não ter encontrado esses livros na edição original ou de os ter consultado na sua maior parte nos Estados Unidos, onde me servi das traduções inglesas.

SEGUNDA PARTE

UMA POÉTICA DE EXCESSO

UMA POÉTICA DE EXCESSO

Esta parte compreende três capítulos. No primeiro (Considerações sobre o excesso. Para uma definição possível do termo) reflectirei sobre conceitos de excesso e problemáticas a eles inerentes: as dificuldades de estabelecer a sua definição e as suas utilizações neste trabalho. No segundo (Arquitecturas de excesso: as poesias *de* Dickinson) discutirei Emily Dickinson à luz do que chamo "arquitecturas de excesso": levantando as questões da autoria e da autoridade, abordo as discrepâncias entre a poesia de Dickinson, tal como ela surge nos manuscritos, e as poesias de Dickinson que surgem como resultado das diferentes publicações e edições, detendo-me também sobre a primeira recepção crítica dos seus textos; ainda neste capítulo, abordarei alguns aspectos centrais da poesia de Dickinson, que me parecem tocar os conceitos de excesso tratados no capítulo anterior. No terceiro capítulo (Uma semiótica de excesso: a "outra poesia" de Dickinson) tratarei o que considero ser uma outra poesia de Dickinson: as cartas e aspectos da vida da poeta. Destes últimos, isolei a reclusão e o uso do branco, dois sinais exteriores da sua postura perante o mundo, também marcas da sua poética, que constituem o que aqui será considerado como uma "semiótica de excesso".

Partindo da reflexão sobre o excesso em geral, esta parte pretende, pois, discutir o excesso na poesia de Dickinson, bem como alguns aspectos importantes da sua biografia, relevantes para essa mesma reflexão.

***

A primeira questão que se levanta é, obviamente, procurar entender a noção de "excesso". Estou ciente de que essa tarefa pode ser em muitos casos subjectiva, especialmente quando tem a ver com outros conceitos também subjectivos, porque aplicados a áreas onde não há normas de medição. Mais fácil é dizer o que, em meu entender, o excesso não é: o limite, a justa medida, o equilíbrio; o rigor, a parcimónia; o normal, o aceitável.

No nosso século, sobretudo nas suas últimas décadas, marcadas pela expansão e indefinição de limites, em que as próprias fronteiras de análise literária e divisão de géneros se encontram cada vez mais esbatidas, é difícil estabelecer o que é equilíbrio, o que é aceitável, relativamente ao que, já por si, foge ao normativo -- a escrita poética. Assim, impôs-se uma necessidade: estudar Dickinson no seu tempo e estabelecer, para o seu caso, limites, para o conceito de limite, e normas, para o conceito de norma. Atenta, pois, ao tempo da escrita de Dickinson, tentei entender o que, na poeta e na mulher, o não satisfazia: as suas atitudes idiossincrásicas e, decorrendo destas, o facto de, até mesmo depois da sua morte, alguns dos representantes críticos dos anos noventa do século passado exigirem que os seus versos fossem "regularizados".

Dickinson subverte pluralmente o que é pluralmente codificado: o texto literário, subordinado não só às normas do sistema semiótico da língua natural, mas ainda às normas do sistema semiótico que rege a cultura da colectividade.[64] Assim,

---

[64] Cf. Vítor Manuel de Aguiar e Silva, Teoria da Literatura, 6ª ed., (Coimbra: Livraria Almedina, 1984), p. 96.

considero o excesso na obra de Dickinson de ordem sobretudo epistemológica: feito de rupturas com o conhecimento poético e o desempenho linguístico do seu tempo e gerando novos conhecimentos. Porque essas fracturas na língua são sentidas também e ainda no nosso tempo, tento ainda entender as razões pelas quais os seus poemas ainda hoje perturbam, nas pluralidades e dificuldades de leitura, a ponto de ser possível falar-se em agramaticalidade relativamente à sua poesia, bem como na criação, pela poeta, de uma gramática própria.[65]

Essas rupturas encontramo-las igualmente na sua vida. A reclusão de Dickinson e o seu uso do branco, parecendo ser aspectos periféricos não só no impacto social, mas também para a compreensão dos seus textos, vêm de dentro de um sistema de valores burgueses do século XIX que assim encorajavam a imagem feminina: confinada ao espaço doméstico -- e pura. Utilizados por Dickinson em excesso, porque transportados para lá do convencionalmente feminino, eles subvertem esse sistema, contaminando a sua poesia, para a qual são, todavia, mas por isso mesmo, constituintes simbólicos centrais.

No caso de Dickinson, o excesso revela-se, assim, no cruzamento entre o nível textual e o nível extra-textual. Ao primeiro deveriam pertencer os poemas, e ao segundo a sua vida e a história da publicação dos poemas. Contudo, esses níveis são permeáveis: se a sua poesia é também a história da publicação, aspectos da sua vida apresentam-se como textos; as cartas que deixa, a sua mais importante ligação ao mundo, são também expressão poética, de tal forma que é difícil decidir se as devemos considerar textos poéticos. Poesia, cartas, vida, publicação -- são marcadas por aquela

---

[65] Cf. Miller, Emily Dickinson: A Poet's Grammar, p. 1: "The language of Dickinson's poetry is elliptically compressive, disjunctive, at times ungrammatical . . .".

que considerarei uma palavra-chave para entender a poesia e a poética de Dickinson: a ambiguidade. No campo sintáctico-formal, essa mesma ambiguidade assume a forma do que chamarei anfibologia.

I am not a painter, I am a poet.
Why? I think I would rather be
a painter, but I am not. Well,

for instance, Mike Goldberg
is starting a painting. I drop in.
"Sit down and have a drink" he
says. I drink; we drink. I look
up. "You have SARDINES in it."
"Oh." I go and the days go by
and I drop in again. The painting
is going on, and I go, and the days
go by. I drop in. The painting is
finished. "Where's SARDINES?"
All that's left is just
letters, "It was too much," Mike says.

But me? One day I am thinking of
a color: orange. I write a line
about orange. Pretty soon it is a
whole page of words, not lines.
Then another page. There should be
so much more, not of orange, of
words, of how terrible orange is
and life. Days go by. It is even in
prose, I am a real poet: My poem
is finished and I haven't mentioned
orange yet. It's twelve poems, I call
it ORANGES. And one day in a gallery
I see Mike's painting, called SARDINES.

Frank O'Hara, "Why I am not a painter"

III CAPÍTULO - CONSIDERAÇÕES SOBRE O EXCESSO. PARA UMA DEFINIÇÃO POSSÍVEL DO TERMO

The road of excess leads to the palace of wisdom

William Blake, "The Marriage of Heaven and Hell"

A transgressão: é esse o meu limite

Yvette K. Centeno, Sinais

Em The Aesthetic Dimension, um estudo crítico das concepções marxistas de cariz historicista e determinante sobre a estética, escreve Marcuse:

> ... by virtue of its aesthetic form, art is largely autonomous vis à vis the given social relations. In its autonomy art both protests these relations and at the same time transcends them. Thereby art subverts the dominant consciousness, the ordinary experience.[66]

---

[66] Herbert Marcuse, The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics (Boston: Bacon Press, 1978), p. ix.

Nesse mesmo trabalho, Marcuse acrescenta: "...throughout the long history of art, and in spite of changes in taste, there is a standard which remains constant. This standard not only allows us to distinguish between 'high' and 'trivial' literature, opera and operetta, comedy and slapstick, but also between good and bad art within these genres."[67] O gosto estético de que fala Marcuse são as convenções das épocas, mutáveis, sujeitas à evolução e a modificações. Por outro lado, o que oferece à componente estética uma constância e permite encontrar certos padrões de distinção entre géneros e valoração é a subversão de dentro dos sistemas linguísticos e literários, subversão essa que é conhecedora das regras que regem ambos os sistemas e que por isso está apta a transgredi-las. Por um idêntico processo, é possível, ainda hoje, referirmos a estética Barroca ou a obra de Sade (ou, como tentarei demonstrar, a poesia e poética de Dickinson) e falarmos aí do excesso como uma constante. Como e porquê é o que tentarei demonstrar em seguida.

O termo "excesso" ocorre várias vezes no discurso crítico, sem que seja definido: fala-se de excesso relativamente à estética Barroca, àss manifestações do carnavalesco na literatura, ou à poesia medieval, tal como há textos que a crítica canonicamente designa como de excesso (por exemplo, os de Sade ou Bataille, onde vigora a componente erótica e de perversão). No seu registo de crítica literária o excesso não surge, todavia, definido, mas aliado a outros aspectos: assim, quando se fala da sua presença no medieval, pode falar-se de "desmesura"; quando se fala da sua presença no Barroco, pode referir-se o rebuscamento do cultismo e o sobrecarregar do conteúdo do conceptismo, ou ainda o Maneirismo ou o Gongorismo, no que estes têm

---

[67] Herbert Marcuse, The Aesthetic Dimension.., p. x.

de grotesco; quando se pensa na estética romântica, pode referir-se a busca do ilimitado e a exaltação do eu; quando se fala do Modernismo, pode referir-se o descentramento do eu e a multiplicação das vozes -- tomando todos esses aspectos como momentos de excesso.

No entanto, o excesso é uma categoria não incluída em dicionários de literatura. Qual é então o seu estatuto? É certo que ele pode indicar o efeito no leitor, mas é também tomado como inerente ao texto. O seu valor encontra-se presente em dicionários filológicos, mas normalmente com dimensão adjectiva, não substantiva. No discurso crítico o excesso parece depender, tal como outros termos (como "originalidade", por exemplo), de outros factores que lhe são associados. De qualquer forma, ele indica sempre fractura, ruptura: da língua, dos sentidos, do sistema, em suma, de normas.

As entradas lexicais para "excesso" são diversas. O termo surge no dicionário 1) como sinónimo para a distorção do proporcionado, do equilibrado; 2) como sinónimo para o estado de ultrapassar ou ir além do limite, da medida do suficiente; 3) significando esbanjamento, intemperança e imoderada indulgência; 4) comportando ainda o sentido de excedente ou supérfluo -- tudo o que sobra depois de todo o necessário ter sido usado ou gasto.

Nesta primeira abordagem relativa ao uso corrente de excesso um factor comum parece emergir: exceptuando o primeiro termo de definição, que pressupõe o excesso como desvio imediato ao que é rígido, isto é, desvio do centro ou da norma, enquanto pontos de equilíbrio, o excesso pertence a espaços que já não têm a ver directamente com os centros, mas com os limites ou margens. Mesmo quando o excesso

é definido como desequilíbrio, a sua demarcação é difícil, já que o ponto de equilíbrio nem sempre é estático, mas fluido.

Para se entender a noção de excesso é necessário reflectir primeiro sobre a própria noção de "norma", já que é dela, e do seu estabelecimento e compreensão, que se tem de partir para se chegar à noção mesma de limite. É que "norma" engloba dois sentidos: o prescritivo e o descritivo, ou, se quisermos, o de "normativo" e o de "normal". O sentido descritivo, em que "norma" significa o que é "médio", limita-se a descrever situações ("é assim") e não estabelece, como o prescriptivo, juízos valorativos ou regras ("deve/devia ser assim"). A esse sentido de norma, visto ele constituir conjuntos de verificações e constatações, é, como já disse, fácil de aplicar, no seu desvio, o conceito de excesso. O mesmo não se passa com o segundo sentido, posto que ele introduz um outro tipo de qualificação, agora subjectivo: o "normativo", o que estabelece regras.

Muitas vezes, os dois sentidos de "norma" são interdependentes: o que é estabelecido socialmente acaba por se tornar, sob risco de punição, o procedimento mais comum, portanto verificável e passível de ser descrito; e o processo tem repercussões mútuas: porque se apoia no descrito como maioritário, o procedimento enraíza-se e torna-se o normativo. Como diz Perelman, "o *locus* da quantidade justifica a passagem do normal, que exprime uma frequência, o aspecto quantitativo das coisas, à norma que determina que esta frequência é favorável e que se deve agir em conformidade com ela."[68]

---

[68] Chaim Perelman, The New Rhetoric: A Treatise on Argumentation, trad. John Wilkinson e Purcell Weaver (Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1971), p. 88. Citado por Boaventura de Sousa Santos, Introdução a uma Ciência Pós-Moderna (Porto: Edições Afrontamento, 1989), p. 117.

Há, todavia e por vezes, momentos em que os dois sentidos de "norma" não se justapõem, nem, com eles, o seu desvio. Por exemplo, a escala de Q.I., que tem por valor médio 100, pressupõe uma zona de variação considerada normal (geralmente entre 85 e 115 na mesma escala). Todavia, na maior parte dos casos, a comunidade escolar não aceita (punindo mesmo) um Q.I igual ou inferior a 100, já que ele significa, ainda que seja a norma, menor rapidez de aprendizagem do que é desejado. Igualmente o estado de doença, fugindo ao "normal" e sendo, nesse sentido, sinónimo de desequilíbrio, não comporta, à partida, valorações morais ou sociais; mas há doenças estigmatizadas (como a gota ou a cirrose) que, porque pensadas como resultado de excessos, podem ser punidas moral e socialmente. De qualquer forma, só o são enquanto circunscritas a minorias. Nos nossos dias, a situação dos contagiados pela SIDA é exemplo disso: inicialmente alvo de acusação por ser considerada sobretudo resultado de desvio sexual (enquanto circunscrita à população homossexual), a doença tem-se vindo a tornar assunto de preocupação e de sensibilização pública, não só com o crescente número de toxicómanos e hemofílicos infectados, mas ainda com a sua disseminação cada vez mais alarmante à população heterossexual "normal". Todavia, no último caso, porque também encarada, pelas normas religiosas e morais, como resultado de promiscuidade, a doença não perdeu ainda o seu carácter de a-normalidade. Comportando valorações de ordem ética e moral, a norma é, nestes casos, definida pelo estabelecido pela sociedade ou pelo grupo -- o indivíduo surge como o factor de ruptura possível. É que essas normas, no sentido de evitar ameaças de ruptura à preservação de determinado *status quo*, estabelecem pontos de equilíbrio e depois limites que orientam as leis da homogeneidade.

As regras do jogo social mudam com os tempos e com elas mudam também os sujeitos de poder e as ideologias que lhes subjazem. Aí, o excesso não é uma categoria fixa, mas variável: um modo de ver, de acordo com códigos estabelecidos pela ideologia. Se, por ideologia, se entender, com Sacvan Bercovitch, "o terreno e a tessitura do consenso", estamos então perante uma série de normas emanadas ou de um grupo (que, podendo ser pequeno, deve ser coeso) ou, no sentido mais largo, de uma cultura. Nestes casos, ideologia é, ainda segundo Bercovitch, "the system of interlinked ideas, symbols, and beliefs by which a culture -- any culture -- seeks to justify and perpetuate itself".[69]

Não sendo, todavia, estática, a cultura evolui dialecticamente: pelo conflito entre sinais de consentimento (consenso) e de resistência ou desaprovação ("dis-senso").[70] Justificada por ritos de assentimento cultural, a hegemonia social alimenta-se do "dis-senso" de forma a justificar a sua própria coesão. Quando o assimila, recuperando-o para si e transformando-o em mais um ponto de consenso, novos focos de resistência são criados. Estes focos são as franjas, as margens, muitas vezes metamorfoseadas depois em centros.

No campo cultural a oposição entre norma e desvio varia, pois, consoante os tempos e as necessidades sociais. No seu estudo sobre a política e a poética da transgressão, Peter Stallybrass e Allon White defendem uma tese não muito distante da

---

[69] Sacvan Bercovitch, "The Problem of Ideology in American Literary History", Critical Inquiry, 12 (Summer 1986), pp. 631-53, p. 635. O texto de Berkovitch trabalha a questão da ideologia na cultura americana e a ele voltarei ao longo do meu trabalho, especialmente no VI Capítulo. Da sua tese interessam-me agora os conceitos de ideologia, consenso e "dis-senso" e sua aplicação à problemática do excesso.

[70] O termo inglês é "dissent", mas a tradução portuguesa, "dissidência", não me parece fornecer o mesmo sentido. Assim, por analogia com o termo português "consenso" e por influência do termo inglês, adaptei e adoptei a palavra "dis-senso".

de Bercovitch: a de que os opostos "high"/"low" (conceitos aplicados à cultura, ao corpo humano e político, à ordem social) nunca são inteiramente separáveis.[71] O trabalho de Stallybrass e White ocupa-se sobretudo do carnavalesco como manifestação da transgressão, mas parece-me poder ser aplicado ao estudo do excesso, no sentido em que envia para as questões do normativo (a "high culture", por exemplo) e do marginal (por exemplo, a "lumpen culture"). Segundo eles, a repugnância e o fascínio são os pólos gémeos que orientam o processo político que visa eliminar o "low" mas que todavia traduzem o desejo por ele, por esse Outro. Um padrão emerge: o topo tenta rejeitar a base, acabando por descobrir que é dela dependente, que simbolicamente a inclui como constituinte erótico das suas próprias fantasias. "It is for this reason", continuam os autores, "that what is *socially* peripheral is so frequently *symbolically* central."[72]

***

Nem tudo o que se afasta da norma é excesso, não obstante o excesso abranjer sempre a diferença. É excesso o que ultrapassa a norma em demasia (ou seja, o que

---

71 Peter Stallybrass e Allon White, The Politics and Poetics of Transgression (London: Methuen, 1986).

72 Stallybrass e White, The Politics and Poetics..., p. 5. A expressão é de Barbara B. Babcock, ed. The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society (Ithaca: Cornell University Press, 1978), p. 32. Georges Bataille havia chegado a idêntica conclusão ao tentar explicar a génese da luta de classes através dos princípios do dispêndio e da perda: segundo ele, quando a perda final do oprimido se torna realidade o prazer do opressor é esvaziado e neutralizado. Escreve Bataille em "The Notion of Expenditure", Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939, ed. Allan Stoekl, trad. Allan Stoekl, Carl Lovitt e Donald M. Leslie, Jr. (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989), pp. 116-129, pp. 125-6: "*The end of the worker's activity is to live, but the bosses' activity is to produce in order to condemn the working producers to a hideous degradation* -- for there is no disjunction possible between, on the one hand, the characterization the bosses seek through their modes of expenditure, which tend to elevate them high above human baseness, and on the other hand this baseness itself, of which this characterization is a function."

distorce o que é já desequilibrado). Neste segundo sentido o excesso tanto pode equivaler a supérfluo (a esbanjamento), como, opostamente, se pode revestir de sinal negativo e equivaler a escassez (a falha), embora escassez e supérfluo sejam termos que, comummente, se costumam considerar opostos.[73] Nas definições de excesso enquanto "supérfluo" ou "esbanjamento", ou ainda enquanto o que está "para lá do limite" (o desmedido), não é já somente a norma que está em questão. Não sendo só o que da norma se afasta, o excesso é, nesses casos, ainda o que a ultrapassa de forma ilimitada. É esse ilimitado, esse lugar de ruptura-para-lá-da-ruptura que é difícil isolar e definir.

Apresentando-se mais exequível em áreas que utilizam como instrumento de trabalho a estatística, onde é possível verificar valores-padrão e, a partir destes, estabelecer espectros razoáveis de variação, a tarefa de definir "supérfluo" continua a ser relativa e volátil nos campos que dizem respeito às ciências humanas e que geralmente o fazem equivaler a "esbanjamento": o dispêndio não produtivo.

É certo que a cultura hegemónica autoriza, em certa medida, manifestações destes sinais de excesso, necessitando deles para se validar e afirmar, desde o bobo medieval, "all-licensed", até ao espaço que o Igreja concede a manifestações contrárias

---

[73] Há momentos em que estes sentidos aparentemente opostos de excesso (o supérfluo e a escassez) podem estar ironicamente ligados: nos nossos dias, pense-se no contraste entre a situação de morte pela fome nos países africanos, onde, não pelas normas biológicas mas pelos limites das normas de consumo, supérfluo pode ser um copo de leite a acompanhar uma imprescindível refeição e sociedades de consumo como os Estados Unidos, onde se privilegia a escassez de gordura na alimentação, considerando-se o excessivo consumo de gordura uma das principais causas de morte precoce. As mortes pelo excesso de não ter (a demasia na escassez) ou de ter demais (a demasia que implica o supérfluo) aproximam-se assim, ironicamente.

às suas próprias normas.[74] A essas formas de excesso podemos aplicar o que Bataille chama "o princípio da perda". Nelas inclui Bataille as jóias, os cultos sacrificiais (começando pelo sentido da crucifixão de Cristo), os jogos, até a guerra.[75] Todavia, considerados perda no sentido de dispêndio não produtivo, esses sinais de excesso são válidos, do ponto de vista simbólico e pela sua função catártica. Desempenhados socialmente, contidos dentro de determinados limites, eles são muitas vezes definidos como manifestações culturais e não como excessos. É a fuga a esses limites ou o descentramento destes (como a destruição da vida humana, aceite em situação de guerra, mas considerada crime no âmbito civil); é ainda a desmesura ou a ostentação em demasia e deslocada (como as jóias usadas de forma abusiva -- quer fora de contextos aceitáveis, quer em profusão) que são considerados transgressores e excessivos. Nesse sentido, o excesso inscreve-se no próprio espaço consagrado à perda: transgride não só o necessário mas também o útil, sendo desprovido de carácter funcional; ele próprio surgindo como pretexto de si mesmo.

Excluamos, pois, as ciências ditas exactas. Nas suas manifestações políticas e sociais, terrenos que, embora mais objectivamente verificáveis que um texto literário, são, como vimos, também sujeitos a alterações normativas, o excesso é uma categoria volátil. Isso é mais agravado na literatura (ocidental, no nosso caso) a partir do que nela marcou uma ruptura nunca antes experimentada -- o Romantismo. Antes do

---

[74] É assim que, falando do Carnaval, diz Eugenio D'Ors, no seu estudo clássico sobre o Barroco: "La loi du travail atteint la plénitude de sa valeur quand s'établit, à côté d'elle et dans de trés étroites limites, une saison d'oisiveté. L'órdre, quand on donne la part du feu au désordre marginal". O Carnaval é, desta forma, o espaço simbólico, de quando em quando recriado, do Paraíso perdido, imiscuindo-se no esforço constante para atingir o Jerusalém celeste. Eugenio D'Ors, Du Baroque, versão francesa de Agathe Rouart-Valéry (Paris: Galimard, 1935, 1968), p. 21.

[75] Cf. Bataille, "The Notion of Expenditure", Visions of Excess..., p. 118.

Romantismo pode falar-se, todavia, de um tipo de excesso diferente que informara um momento anterior de excesso na literatura; esse momento é a estética Barroca.

Considerado por uns como o estilo particular de uma época situada entre o Renascimento e o Rococó (o seu modo já degenerado), perspectivado por outros como uma constante histórica que permeia os diferentes períodos da história literária (como um "fenómeno essencialmente meta-histórico"),[76] o Barroco constitui sempre uma forma de excesso relativamente aos ideiais de equilíbrio e de sobriedade que imperavam no Renascimento.[77] De tal forma que, no modo que precede o Barroco (o Maneirismo) é possível falar de um Anti-Renascimento. Nesse modo pré-barroco, que se caracteriza pelo "empolamento e distorção das formas renascentistas agonizantes",[78] seres e coisas deixam de ser vistos segundo uma perspectiva una, coerente e digna, tal como acontecera na arte clássica do Renascimento. Esta constatação da precaridade e da insegurança do ser será vislumbrada por Shakespeare numa das suas tragédias mais tardias (King Lear) e expressa pela voz de uma das suas personagens, Gloucester: "These late eclipses in the sun and moon portend no good to us. Though the wisdom of nature can reason it thus and thus, yet nature finds itself scourged by the sequent

---

[76] A expressão é de Aguiar e Silva, Teoria de Literatura..., p. 451. Acrescente-se que o crítico português defende essa primeira linha. A defesa da constante meta-histórica do Barroco encontra eco por exemplo em D'Ors, Du Baroque, trabalho que já aqui referi e a que voltarei daqui a pouco.

[77] Na introdução à Antologia da poesia do período barroco (Lisboa: Moraes Editores, 1982), p. 8, Natália Correia escreve, referindo-se a estas duas vertentes: "Num e noutro caso a relação do Barroco e do Renascimento estará sempre em causa, pois mesmo que se adopte a tese da continuidade, é inevitável considerar-se o cansaço das formas vinculadas ao equilíbrio renascentista como determinante da antítese barroca, da mesma forma que o realismo gera, por exaustão, a atitude romântica e vice-versa."

[78] Natália Correia, Antologia da poesia do período barroco..., p. 9.

effects. Love cools, friendship falls off, brothers divide. In cities, mutinies; in countries, discord; in palaces, treason: and the bond cracked 'twixt son and father";[79] e será a constatação definitiva dessa incoerência que levará Donne a escrever, alguns anos mais tarde, em "The First Anniversary", "'Tis all in pieces, all coherence gone / All just supply, and all Relation: Prince, Subject, Father, Sonne, are things forgot".[80]

Podendo dividir-se, como diz José Antonio Maravall, entre duas grandes linhas, uma "retórica, rica em ornamentação, emocional e extravagante ... e outra mais intelectual, mais culta, embora talvez não menos convoluta",[81] o Barroco sofre da demasia que é o ser humano reconhecer-se agora já não como centro, mas como descentrado das coisas -- bem como descentrado em relação a um universo que deixara igualmente de estar coerentemente situado.

Graças às revoluções científicas já iniciadas no século XVI, que desestabilizariam o lugar central que Aristóteles e Ptolomeu haviam atribuído à Terra e ao ser humano; graças à demolição da ideia de um cosmo regido pela ordem e pela imutabilidade, herança da velha cosmogonia medieval; graças às modificações político-económicas, preparadas por uma situação de pré-capitalismo, vindas já também do século XVI; graças às convulsões religiosas preconizadas pelos movimentos de Reforma

---

79 William Shakespeare, King Lear (Cambridge: Cambridge University Press, 1960), I, ii; 107-113.

80 John Donne, The Complete English Poems, ed. A. J. Smith (Harmmondsworth: penguin Books, 1971), p. 276.

81 José Antonio Maravall, La Cultura del Barroco: Análisis de una Estructura Histórica (Barcelona: Editorial Ariel, 1975), p. 38. Tradução minha.

e Contra-Reforma[82] -- não podendo expandir-se a não ser para dentro de si próprio, num movimento suicida de implosão, a ênfase do Barroco é no movimento ambíguo de desejo e de reconhecimento da impossibilidade, não na crença da beleza regular renascentista.

> El hombre [barroco] es un ser agonico, en lucha dentro de sí, como nos revelan tantos soliloquios de tragedias de Shakespeare, de Racine, de Calderón. En la mentalidad formada por el protestantismo se da, no menos que en los católicos que siguen la doctrina del decreto tridentino 'de justificatione', la presencia de ese elemento agónico en la vida interna del hombre",

escreve Maravall, citando, em seguida, Quevedo: "La vida del hombre es guerra consigo mismo."[83] Se o Renascimento havia harmonizado formas e seres, se o Romantismo irá avolumar a importância do sujeito, o Barroco descentra sobretudo os objectos e o olhar, encontrando-se o seu excesso aliado ao insaciável. A linguagem que o serve, podendo ser vazia de tão ludicamente sobrecarregada e luxuriante de tão cultivada e engenhosa, traduz de facto a inquietação e a dualidade. Por isso o espaço do Barroco é simultaneamente, como diz Severo Sarduy, "o da superabundância e do

---

[82] Remeto, mais uma vez, para Maravall, La Cultura del Barroco..., esp. para o capítulo 1, "La conciencia coetánea de crisis y las tensiones sociales del siglo XVII", pp. 54-125.

[83] Maravall, La Cultura del Barroco..., p. 328. Note-se que Emily Dickinson tem um poema que versa uma problemática idêntica: "The Soul unto itself / Is an imperial friend - / Or the most agonizing Spy - / An Enemy - could send - " (P. 683). Voltarei a este poema em IV.3.. Convém notar que o poema de Dickinson tem ainda raízes na atitude puritana de ambivalência relativamente ao "eu". "I sing my self; my *Civil Warrs* within", escrevia George Goodwin no início do século XVII na Inglaterra puritana, George Goodwin, Automachia, trad. Joshua Sylvester (London: 1607), s/p.. Citado por Sacvan Bercovitch, The Puritan Origins of the American Self (New Haven: Yale University Press, 1975), p. 18.

desperdício", continuando: "A linguagem barroca compraz-se no suplemento, na desmesura e na perda parcial do objecto, ou melhor: na busca, frustrada por definição, do *objecto parcial*." [84]

Essa "busca frustrada" de que fala Sarduy revela, afinal, o movimento de ambiguidade que caracteriza o Barroco e que havia sido já problematizado por D'Ors:

> Partout où nous trouvons réunies dans un seul geste plusiers intentions contradicatoires, le résultat stylistique appartient à la catégorie du Baroque. L'esprit baroque . . . *ne sait pas ce qu'il veut*. Il veut, en même temps, le pour et le contre. Il veut . . . graviter et s'enfuir. . . . Il bafoue les exigences du principe de contradiction.[85]

Não admira que essa busca de espiritualidade atravessada pela consciência da mísera condição existencial possa provocar a produção desmesurada, a re-produção contínua. Mas esta é uma re-produção de ordem diversa daquela que informará o Romantismo: o que se encontra no Barroco é, por vezes, a reprodução do supérfluo, tocando o grotesco. Retomo Sarduy: "A constatação do fracasso não acarreta a modificação do projecto: mas, pelo contrário, a repetição do suplemento."[86] Daí que, perante algumas obras barrocas, a exlamação "Tanto trabalho!" encerre um adjectivo velado "Tanto trabalho perdido!" e a sensação deixada seja a de perda, de "esforços

---

[84] Severo Sarduy, Barroco, trad. Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos (Lisboa: Vega Universidade, 1989), p. 94.

[85] D'Ors, Du Baroque, p. 29.

[86] Sarduy, Barroco, p. 94. Sublinhado meu.

privados de funcionalidade".[87] Porém, passível de ser o espaço do supérfluo, o espaço do Barroco é capaz também de ser, outras vezes, o espaço da grandiosidade, podendo o entendimento da literatura barroca procurar-se, como diz Natália Correia,

> . . . [n]a culminância de um regresso à profundidade da existência que, na sua expressão mais clássica, introduz, na história das formas, a energia vivencial do homem metafísico, contraposto ao homem apegado à claridade racional e terrena do Renascimento. Uma abertura aos temas grandiosos que se traduz na magnificência das formas, um estilo que reflecte a cobiça espiritual do divino e se esgota na impossibilidade de distinguir entre o sonho e a realidade, tais são os traços [do Barroco].[88]

Nessa "multivalência significativa" por detrás da qual está "a visão do real como conflito",[89] no paradoxo e ambiguidade que o anima, encontra-se a génese do Barroco, necessariamente diversa da convicção no sem-limite das capacidades do eu, que irá caracterizar o Romantismo.

Na viragem do século XVIII para o século XIX, com a Revolução Industrial iniciada e a produção de massa a começar, modificam-se as normas para o conceito de arte e de artista: a instituição do mercado literário, marcado pela publicação comercial, onde o artista é o produtor especializado e a arte um bem de consumo, estabelece novas

---

87 Sarduy, Barroco, p. 95.

88 Natália Correia, Antologia da poesia do período barroco, p. 14.

89 As expressões são de Aguiar e Silva, Teoria da Literatura..., p. 497.

relações daquele com a sociedade.[90] O mote vinha já do século anterior, expresso por exemplo por Edward Young e as suas Conjectures on Original Composition, de 1759, onde se contrastava o padrão mimético aristotélico com o conceito da Originalidade, por sua vez entroncando em Longinus e na sua teoria do sublime;[91] contudo, será preciso o desenvolvimento, no virar do século, de um novo público leitor, crítico longínquo e desgarrado do autor, para que surja a ideia de arte como "realidade superior".

A cultura impressa havia vindo a instituir uma nova etapa, marcando o movimento de tensão que irá agora formar a atitude do artista. Oferecendo-lhe um público remoto, disseminado, totalmente diverso do patrono e dos círculos fechados e de auditório restrito e imediato (o público leitor circunscrito que dominara ainda o artista barroco), a cultura impressa oferece também ao artista, devido às características deste novo público, liberdade de escrita, uma capacidade de expressão antes impossível. Mas coloca igualmente a escrita do artista na categoria de bem de consumo, transformando, assim, a sua produção em re-produção. A cultura impressa liberta o

---

90 Obviamente que outros factores se relevam: a importância, no pensamento romântico, dos ideais da Revolução Francesa para a crença na restauração da unidade do ser, só possível de efectuar através da poesia; a reacção à estética neo-clássica de Alexander Pope e Samuel Johnson; a importância fecunda dos ensaios de Rousseau e da teorização dos Schlegel... Todavia, não me proponho fazer aqui um estudo sobre o Romantismo, mas somente isolar dele esse carácter fundamental de ruptura e de criação de uma nova estética e também, como veremos, de como ele constitui igualmente um momento de transgressão na literatura ocidental.

91 Cf. Edward Young, Conjectures on Original Composition, ed. Edith Morley (Manchester, 1918), p. 7: "An Original may be said to be of a *vegetable* nature; it rises spontaneously from the vital root of genius; it *grows*, it is not *made*; *Imitations* are often a kind of *manufacture*, wrought up by those *mechanics*, *art* and *labour*, out of the pre-existent materials of their own. ... Modern writers have a *choice* to make: they may soar in the regions of *liberty*, or move in the soft fetters of easy *imitation*."

artista, ao mesmo tempo que massifica a sua arte, ameaçando a sua autenticidade de coisa única e ameaçando, por isso, o conceito de "original".[92]

Não é por acaso que se fala agora de um novo sentido para "artista". O decoro neo-clássico, devedor da Arte Poética de Horatio, que marcava não só o material poético e a recepção estética mas também as fronteiras de géneros, é substituído pela fluidez dos limites (pense-se no prefácio ao Cromwell, de Victor Hugo), sendo a poesia agora encarada, na clássica definição wordsworthiana, como "the spontaneous overflow of powerful feelings".[93] E, muito embora Wordsworth, na sua não menos célebre definição do material poético como o que chega da "emotion recollected in tranquility",[94] defenda igualmente uma certa contenção de emoções, essa ideia de dilúvio na expressão é caracteristicamente romântica e alia-se ao excesso.

Graças à industrialização e, dois séculos antes, ao crescimento da burguesia, a arte é agora consumida por uma classe média cada vez mais forte. Da esfera da arte como realidade superior o artista excluirá o público, exaltando o Povo. "I have not the slightest feel of humility towards the Public", dirá Keats; "Towards the Public, the Writer hopes that he feels as much deference as it is entitled to; but to the People, philosophically characterized, and to the embodied spirit of their knowledge . . . his

---

92 Cf. Walter Benjamin, "The work of art in the age of mechanical reproduction", Illuminations, ed. Hannah Arendt, trad. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1969, 1976), pp. 217-252, p. 220: "The whole sphere of authenticity is outside technical -- and, of course, not only technical -- reproducibility."

93 William Wordsworth, "Preface to the Lyrical Ballads", William Wordsworth e Samuel Taylor Coleridge, Lyrical Ballads (London: Oxford University Press, 1953), p. 228. Sublinhado meu.

94 Wordsworth, "Preface...", p. 246.

devout respect, his reverence is due", havia escrito Wordsworth.[95] É desse movimento de tensão que nascerá um novo tipo de arte, com ênfase na originalidade, tentando libertar-se justamente do que, num primeiro momento, a libertara -- a industrialização e, com ela, a cultura impressa e o mercado. O resultado será a busca do sem limites, a concentração na força infinita do eu como maneira transcendente de atingir as coisas e os outros seres humanos, abstractamente caracterizados como Povo. Necessariamente, isso criará também uma atitude aristocrática de distanciamento, desembocando na evasão e na fuga ao real.

A crença nos ideais da Revolução Francesa, que haviam inspirado Wordsworth a defender, no seu prefácio às Lyrical Ballads, que o poeta é "um homem escrevendo para os outros homens", só indiciando uma certa superioridade no facto de definir também o poeta como aquele que possui "mais sensibilidade, mais entusiasmo e ternura, mais conhecimento da natureza humana do que o homem comum", irá transformar-se no elitismo da cultura que ele próprio, mais tarde, defenderá[96] e que levará ao diletantismo de Byron. O Romântico exaure-se nessa tentativa prometeica de, ao mesmo tempo, abarcar o "eu" e intervir socialmente. Será a partir do Romantismo

---

[95] G. M. Matthews, ed. Keats: The Critical Heritage (London: Routledge & Kegan Paul, 1971), p. 77.

[96] Wordsworth, "Preface...", p. 237. Tradução minha. Restará, por parte de Wordsworth, um humanismo liberal, que nascera, de resto, da ideologia capitalista reafirmada com a Revolução Industrial. A este propósito, e dentro da ideia de que o Romantismo se mostrou incapaz de responder aos desafios ideológicos por si mesmo criados, ver a crítica marxista, exemplificada em Catherine Belsey, Critical Practice (London: Methuen, 1980), pp. 122-3: "The Romantic rejection of the 'real conditions' is based on a belief in the autonomy of the subject. The 'man possessed of more than usual organic sensibility' greets in solitude the experiences he himself generates. But the escape, the transcendence, is rapidly seen to double back on itself: the higher knowledge proves to be a dream or a reversion to the very reality whose antithesis it was to represent. In the absence of an adequate theory of the subject as the individual in society, a meeting-place of the network of linguistic relationships which articulate experience, the Romantics were unable to account for this doubling back, experiencing it only as loss or betrayal of the vision."

que se pode falar da libertação das formas e da ênfase posta nas capacidades imaginativas e, portanto, na ênfase desmedida nas capacidades e na autonomia do eu.[97]

O século XX irá, por outro lado, assistir a um outro tipo de excesso, o do Modernismo, marcado, entre outros aspectos, justamente pelo descentramento do eu lírico e pela sua substituição por uma multiplicidade de vozes. Embora esse seja posterior a Dickinson (e o excesso que configura o século XIX americano seja sobretudo de índole romântica), elementos como o descentramento lírico, o recurso a máscaras, a dramatização des-dramatizada, ou seja desviada do confessionalismo e da subjectividade lírica, bem como certos processos sintáctico-formais são também característicos da poesia de Dickinson, contribuindo para o seu carácter eminentemente experimental.[98]

É no espaço do individual e da criação artística que se encontra o tipo de excesso que aqui me interessa. E se a arte é um fenómeno eminentemente individual enquanto criação subjectiva de uma única pessoa, ainda mais o é em certas das suas

---

[97] O Romantismo interessou-me aqui pela influência na estética americana do século XIX e pelo tipo de excesso que instituiu. Embora o meu trabalho não dedique uma parte substancial às influências do Barroco ou do Romantismo na poesia de Dickinson, muito embora me pareça que, para entender Emerson e o Transcendentalismo, ou a teoria do sublime, seja importante este balizamento, ao longo da minha exposição farei referências aos Românticos ingleses, interessando-me também certos aspectos da estética Barroca que podem ser aplicados à poética dickinsoniana, em particular a ambiguidade. De resto, tal como há autores que lêem a poesia de Dickinson dentro da tradição romântica (como Diehl, Dickinson and the Romantic Imagination), há igualmente estudos de índole comparatista que aproximam a poesia de Dickinson da dos poetas metafísicos ingleses (por exemplo, Judith Banzer, "'Compound Manner': Emily Dickinson and the Metaphysical Poets', American Literature, vol xxxii, no. 4 (January 1961), pp. 417-33).

[98] Prefiro falar em experimentalismo poético próximo da estética modernista, em vez de ler a poesia de Dickinson como precursora do Modernismo, como o têm feito certos autores. Cf. Porter, Dickinson: The Modern Idiom ou Kenneth Stocks, Emily Dickinson and the Modern Consciousness (Hampshire: Macmillan Press, 1986).

formas, como a literatura e, nela, a poesia,[99] muito embora tenha sempre como ponto de partida elementos comuns e culturais. Cito novamente Marcuse:

> [i]n its very elements (word, color, tone) art depends on the transmitted cultural material; art shares it with the existing society. And no matter how much art overturns the ordinary meanings of words and images, the transfiguration is still that of a given material.[100]

Esta revisão das estruturas dominantes só pode ser efectuada em relação a dados materiais concretos. Essa afirmação de Marcuse pode ser relacionada com a afirmação seguinte de Borís Uspenskii:

> Quer a arte quer a linguagem são caracterizadas em cada momento dado pela sua tendência para se ajustarem a uma norma determinada, juntamente com as variações da mesma norma; quando estas variações se tornam frequentes dão lugar por si mesmas a uma norma. . . . Os desvios parciais da norma já estabelecida, dado que são dificilmente previsíveis, trazem uma informação estética e constituem a arte. Portanto, o signo estético é-o somente em referência a uma norma dada, i. e.,

---

[99] É importante, de resto, que, na sua análise ("The Notion of Expenditure"), Bataille reserve às manifestações artísticas um outro espaço de dispêndio não produtivo. Nele, a poesia tem lugar privilegiado: sendo "creation by means of loss", ela é sinónimo de "expenditure" (p. 120). O termo, consistentemente utilizado na tradução inglesa, é reservado por Bataille justamente às que são comummente consideradas formas improdutivas de consumo, aliadas a esse princípio de perda (p. 118).

[100] Marcuse, The Aesthetic Dimension..., p. 41.

> representa uma relação com um significado, não com o facto denotado (o símbolo na arte, como signo de um signo de um signo. . .).[101]

Essa disseminação geradora que caracteriza a arte permite-lhe, num contínuo refazer de normas, criar desvios às novas normas. É nesse espaço rarefeito de sobreposição e desvio à norma dada que se afirma a arte, autonomizando-se. Por seu turno, na arte, a transgressão não implica só um desvio às normas: mais do que isso, a sua relação estabelece-se sobretudo com o limite. A transgressão é, como diz Michel Foucault,

> . . . an action which involves the limit, that narrow zone of a line where it displays the flash of its passage, but perhaps also its entire trajectory, even ts origin; it is likely that transgression has its entire space in the line it crosses."[102]

Para Foucault, a relação entre transgressão e limite não se opera simplesmente por um sistema dialéctico de oposições; muito mais complexa, essa relação é feita de negações e afirmações espiraladas e contínuas: a transgressão nega o limite, ao mesmo tempo que necessita dele para se afirmar. Por sua vez, a transgressão permite ao limite abrir-se ao ilimitado, ao seu iminente desaparecimento

---

[101] Borís A. Uspenskii, "Sobre a Semiótica da Arte" (1962), Iúri Lótman, Borís Uspenskii, V. Ivanóv, Ensaios de Semiótica Soviética, trad. Victória Navas e Salvato Teles de Menezes (Lisboa: Livros Horizonte, 1981), pp. 31-5, p. 33.

[102] Michel Foucault, "Preface to Transgression", Language, Counter-Memory, Practice: Selected essays and Interviews, ed. Donald F. Bouchard, trad. Donald F. Bouchard e Sherry Simon (Ithaca: Cornell University Press, 1977), pp. 29-52, pp. 33-4.

como limite.[103] Contestando a relação dialéctica entre transgressão e limite, Foucault retira à transgressão na linguagem a carga de pura proibição que surgiria por oposição à carga de pura obediência à norma. Porque o limite se encontra além da norma, num espaço onde a questão da infracção deixa de contar, transgressão e limite não são pares dicotómicos, mas momentos tangentes.

É ou não a poesia sempre transgressão? Se sim, é ou não sempre excesso? Falando da poesia que serve os interesses do Estado, Alberto Pimenta sugere que a sua linguagem "não é transgressão, mas somente sublimação das sublimações da língua".[104] O que aí se encontraria não seriam momentos de desvio, mas versões mais apuradas das realidades, o trabalho feito sempre no mesmo nível ou campo em que se move a linguagem informada pelas estruturas de poder. Mas não é toda a poesia (mesmo a poesia de que falam Uspenskii, Bataille, Marcuse ou Foucault) informada, de uma ou de outra forma, pelas estruturas de poder, com elas mantendo relações ou de conjunção, ou de reacção?[105] É à poesia realizada na margem que Bataille oferece

---

103 Cf. Foucault, "Preface to Transgression", p. 34: ". . . the limit opens violently onto the limitless, finds itself suddenly carried away by the content it had rejected and fulfilled by this alien plenitude which invades it to the core of its being. Transgression carries the limit right to the limit of its being . . .".

104 Alberto Pimenta, O Silêncio dos Poetas (Lisboa: A Regra do Jogo, 1978), p. 79.

105 Pensemos num caso português. Auxiliando embora a ideologia do estado salazarista, com as implicações de patriotismo e orgulho nacional, ao texto Mensagem, de Pessoa, subjaz uma tensão que nos leva a considerá-lo poesia. Concomitantemente, se entendermos que a poesia de Shakespeare não se limita aos sonetos, mas se estende às suas peças, pode perguntar-se onde ela cabe, na abordagem de Pimenta. Sabemos todos da propaganda Tudor que Shakespeare anuncia. Richmond (Henry VII, o primeiro de Lancaster) salva o país, em Richard III; Lear ensina, a um nível transparente, os perigos que advêm da divisão do reino e do poder; Macbeth aponta os ingleses como salvadores de uma Escócia destroçada. Se Shakespeare representou perante as cortes de Isabel I e de Jaime I, Gil Vicente escreveu o Monólogo do Vaqueiro para celebrar o nascimento do Rei D. Manuel I. Ressalvando-se os extremos dos exemplos, a aproximação entre Pessoa, Shakespeare ou Gil Vicente está no ambíguo, na pluralidade de sentidos e intenções, no recurso a essa zona cinzenta e translúcida que faz a

um lugar privilegiado na análise que faz das formas de dispêndio não produtivo e, portanto, não directamente sujeitas às relações sociais institucionalizadas; mas com elas mantendo, implicita e necessariamente, relações. Dizia Claude Lévi-Strauss que o poeta era como um engenheiro tentando formar átomos mais pesados a partir de átomos mais leves.[106] Cito respectivamente Mikhail Bahktin, sobre a palavra, e Julia Kristeva, sobre a palavra poética:

> Each word contains voices that are sometimes infinitely distant, unnamed, . . . and voices resounding nearby and simultaneously. [107]

> The poetic word, polyvalent and multidetermined, adheres to a logic exceeding that of codified discourse and fully comes into being only in the margins of recognised culture.[108]

Nesse sentido duplo de perda real máxima e de sobrecarga simbólica, não é a poesia sempre excesso, e não será, assim, falacioso e tautológico falar de excesso na poesia de Dickinson?

---

ambiguidade da poesia, essa capacidade de transgredir pela palavra os próprios símbolos do poder, os quais passam quer por uma gramática própria instituída, quer por estruturas semânticas aceites, quer por realidades sociais. Não falo ainda de excesso, mas de momentos de transgressão.

[106] Claude Lévi-Strauss, Conversations with Lévi-Strauss, ed. G. Charbonnier, trad. John e Doreen Weightman, (London, 1969), p. 111, citado por Geoffrey Hill, The Lords of Limit: Essays on Literature and Ideas (London: Andre Deutsch, 1984), p. 15.

[107] Mikhail Bakhtin, Speech, Genres & Other Late Essays, trad. Vern W. McGee; eds. Caryl Emerson e Michael Holquist (Austin: University of Texas Press, 1986), p. 124.

[108] Julia Kristeva, Desire in Language, trad. Thomas Gora, Alice Jardine, Leon S. Roudiez; ed. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1980), p. 65.

Para responder a essas questões, há que relembrar os diversos sentidos que o excesso comporta na literatura e no campo dos comportamentos sociais. Se, neste último, o excesso equivalia à transgressão, o mesmo não se passa relativamente à literatura ou à arte em geral, onde a transgressão é, sobretudo depois do Romantismo, o estado "normal". Retorno a Pimenta:

> O grau exacto de negação e/ou destruição da ontologia e da praxiologia dos símbolos totalitários é portanto o que indica a medida da esteticidade de uma obra de arte. Isto quer dizer que a poesia se tornou fundamentalmente «le langage même des transgressions du langage» . . .: só depois de o produtor ter decidido utilizar o seu conhecimento estético não tanto tendo sobretudo em vista a realização do público no acto de apreensão da obra, mas tendo sobretudo em vista a sua própria realização no acto de produção.[109]

"Le langage même des transgressions du langage" -- a expressão é de Roland Barthes[110] e assenta na premissa de que a linguagem poética é sempre transgressão; tal como, de resto, é por vezes transgressão a própria linguagem com que diariamente comunicamos -- armadilhando-nos e seduzindo-nos mutuamente, julgando nela caber a dissimulação e o fingimento e acabando, como diz Borges num dos seus contos, por incorrer em tautologias.[111] Mas é da linguagem poética que aqui tratamos. Sendo a

---

109 Pimenta, O Silêncio dos Poetas, p. 88.

110 Roland Barthes, L'Arbre du Crime, Tel Quel 28 (Paris, 1967), p. 35.

111 Jorge Luis Borges, "A Biblioteca de Babel", Ficções, trad. Carlos Nejas (Lisboa: Livros do Brasil, 1969), p. 92. Cf. Allen S. Weiss, The Aesthetics of Excess (Albany: State University of New York Press, 1989), p. ix.: ". . .the linguistic system far surpasses the limits of our expression:

transgressão o seu estado normal, como é então possível falar em poesia de "excesso", e assim criar, no seu próprio seio, uma outra categoria, a do excesso no/do excesso?

Sugere Barthes, no seu estudo Sade, Fourier et Loyola, que o excesso não é somente transgressivo, mas também construtor.[112] Não só o excesso se afirma contra as normas linguísticas, mas implica também uma nova linguagem. Assegurando ao escritor o domínio total dos signos das figuras que utiliza, o excesso permite-lhe decompô-los num conjunto que constitui uma outra linguagem, uma linguagem nova e independente daquela que o escritor recolheu e utilizou, possibilitando-lhe, assim, criar uma linguagem diferente; daquela que ele não só transgrediu, mas também recriou com vista a criar uma outra linguagem, que pode ou não conter perversão, mas que é sempre uma sub-versão (uma versão outra) linguística e poética.

É necessário, pois, encontrar uma outra categoria para com ela definir o excesso. Essa outra categoria, diferente da transgressão e tronco do excesso, é a subversão; também sobre-versão, ou seja, uma versão escrita em topo da primeira, agora já rasgada, em topo da primeira de que se partiu inicialmente, transgredindo. O limite de que falava Foucault, tangente à transgressão, situa-se muito além do normativo, mas, justamente porque sinónimo de possibilidade de abertura ao ilimitado, não é ainda o sem limites. É nesse espaço do ilimitado, do que ultrapassa o marginal, que se move o excesso.

---

language is the space of excess of our speech. Our discourse is always threatened by the universalizing properties of language, our words always escape us, our meanings are constantly subverted ... ."

[112] Roland Barthes, Sade, Fourier et Loyola (Paris: Éditions du Seuil, 1971).

Há, pois, três momentos cruciais de tensão normas/limites. O primeiro: a norma comporta sempre possíveis desvios que, tanto na linguagem como na arte, é necessário exercitar, com vista à não estiolação, à inovação. O segundo: as margens (ou limites) possíveis criadas pela norma são, a certo momento, transgredidas e a frequência dessa transgressão (os desvios frequentes de que falava Uspenskii) acaba por criar a nova convenção artística -- no nosso caso, literária. Essa convenção é exercitada pelo artista em dado tempo, sendo por ele mais ou menos respeitada e sujeita a maiores ou menores desvios. O terceiro: quando o desvio é ultrapassado em demasia, equivalendo ao sem limite, ao que se move já não na margem da cultura reconhecida, mas para lá dela, então pode falar-se em excesso.

O excesso encontra-se, assim, fora do cânone artístico e é caracterizado pelo absolutamente único, sincronicamente sempre identificado com a excepção, sendo, por vezes, também diacronicamente com ela identificado. Por isso o excesso é construtor e já não só transgressivo: porque cria um código próprio dificilmente descodificável, muitas vezes ininteligível, resistindo continuamente à normalização. Blake foi um poeta de excesso no seu tempo pela absoluta singularidade de recursos técnico-formais, temáticos e artísticos. Ou foram de excesso movimentos como o Expressionismo, embora se houvessem, em tempos posteriores, transformado em sinónimo "só" de transgressão. Mas continuam a ser de excesso as manifestações que (tal como os escritos de Sade ou aspectos da escrita de Dickinson) fogem às pequenas pontes de significado estético criadas pelas normas literárias, inscritas, por pouco que seja, no social. Falando da escrita feminina, escreve Mary Jacobus:

> The transgression of literary boundaries -- moments when structures are shaken, when language refuses to lie down meekly, or the marginal is brought into sudden focus, or intelligibility itself refused -- reveal not only the conditions of possibility within which women's writing exists, but what it would be like to revolutionize them.[113]

Jacobus refere-se à transgressão das fronteiras literárias, com isso implicando que também a literatura tem fronteiras, limites para as suas próprias normas. Não interessa neste momento a minha adopção ou não da caracterização das possibilidades da escrita feminina feita por Jacobus, mas fazer notar que transgressão deve ser aqui tomada como aquilo que entendo por subversão: nem sempre a poesia (sendo embora transgressão) efectua esses momentos de rompimento do inteligível, ou traz para centro do seu discurso o marginal. Quando o faz, quando é transgressão da transgressão, pode aplicar-se-lhe o estatuto de excesso. Ao dizer (e cito a epígrafe a este capítulo) "A transgressão: é esse o meu limite", Yvette K. Centeno problematiza poeticamente essa tangência entre limite e transgressão de que falava Foucault, rasgando possibilidades para o que é convencionalmente definido pela ausência de limites.[114] Convencionando os seus próprios limites, fazendo-os equivaler a transgressão, o verso de Centeno

---

[113] Mary Jacobus, Reading Woman: Essays in Feminist Criticism (New York: Columbia University Press, 1986), p. 34.

[114] Yvette K. Centeno, Sinais (Porto: Oiro do Dia, 1977).

permite-se trabalhar no limite, na margem. Cria, afinal, a sua própria norma, legítima não porque pautada pela quantidade (ou maioria), mas pela qualidade do único.[115]

Não admira que a esta poesia (tal como à poesia de Dickinson) se possa aplicar o conceito de ambiguidade; este é-lhe central, visto recorrer ao paradoxo que é o silêncio como forma de linguagem, servindo-lhe a afirmação de Jean-Paul Sartre ". . . se taire ce n'est pas être muet, c'est refuser de parler, donc parler encore."[116]

***

Recapitulo: para o meu trabalho isolei duas abordagens do excesso -- a que se liga ao esbanjamento (equacionado, como se disse já, com o supérfluo) e a que se liga à ideia de limite. Aqui interessa-me, como penso ter já deixado claro, não só o que ultrapassa o limite, mas também o próprio trabalho feito na margem. Utilizo ainda uma noção que é contrária ao que normal e comummente é tido por excesso, tentando ver como o excesso funciona, partindo muitas vezes do que não é entendido como tal. Essa noção é o excesso da ausência.

---

115 Cf. Boaventura de Sousa Santos, Introdução a uma Ciência Pós-Moderna, p. 117. Na sequência da citação de Perelman a propósito do topos da quantidade como o argumento até hoje mais dominante, Sousa Santos defende que "é possível prever que a pouco e pouco [o topos da quantidade] decairá do seu estatuto de premissa de argumentação para se tornar um argumento entre outros, ao lado, nomeadamente do topos de qualidade." Segundo Sousa Santos, quando se opera do ponto de vista da qualidade, não é já justificável criar uma norma a partir do normal; o que de facto acontece é que "[o] topos de qualidade afirma a superioridade do que vale em si e, no limite, a superioridade do único. Em oposição ao topos da quantidade, argumenta que a redução a quantidades torna as pessoas e as coisas fungíveis e nessa medida desqualifica-as. O que é normal é vulgar, ordinário.

116 Jean-Paul Sartre, Qu'est-ce que la littérature (Paris: Gallimard, 1947), p. 19.

"All meaning is a ceaseless play of difference, . . . absence as much as presence is the foundation of meaning", escreve Toril Moi.[117] Dissecar o outono como se disseca um corpo humano, com artérias e veias, as suas cores comparadas a glóbulos transformados pelo vento numa chuva de sangue que salpica a paisagem (P. 656) ou falar de um dente mordendo a paz (P. 459) para expressar a teoria dos contrários -- bastariam estas presenças na poesia de Dickinson para transformar a sua escrita numa experiência de limites. Onde, para se chegar ao cerne da poesia, se tem de empurrar os limites até ao seu momento mais extremo -- uma tarefa de destilação, como diz Dickinson num outro poema; uma tarefa que, tal como no poema de Frank O'Hara,[118] epígrafe a este capítulo, depurando constantemente, lidando em excesso com o mesmo material, obtém um resultado de excesso pela ausência. A qual necessitou de uma presença excessiva. E se é excesso em Emily Dickinson o sobrecarregar extremo de certos textos pela presença aberta das variantes, que expandem escrita e leitura, é também excesso em Dickinson a compressão levada ao extremo que noutros textos se detecta. Sobre Dickinson escreve Geoffrey Hartman:

> Whereas, with many poets, criticism has to confront their overt, figurative excess, with such purifiers of language as Emily Dickinson criticism has to confront an

---

[117] Toril Moi, Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory (London: Methuen, 1985), p. 9. Sublinhado meu.

[118] Frank O'Hara, "Why I am not a painter", The Selected Poems of Frank O'Hara, ed. Donald Allen (New York: Vintage Books, 1974), p. 112.

> elliptical and chaste mode of expression. The danger is not fatty degeneration but lean degeneration: a powerful, appealing anorexia.[119]

Esta anorexia poética de que fala Hartman é entendida no meu trabalho como um sinal também de excesso. Lugar relacionado com o que considero o "excesso da ausência", com ele abordo não só a tessitura formal da poesia de Dickinson (contenção do excesso e excesso de contenção), como ainda poemas que se relacionam com o estado de depauperação física e emocional extrema, onde a ausência é falta e falha em excesso.[120] Por isso tento dar conta de que forma o limite e a parcimónia contribuem, na poesia de Dickinson, para o excesso. Por isso dou tanta importância ao que Dickinson escolhe (definindo-a como o seu ofício) para metáfora simultaneamente evocadora de limites e também de uma distorção que parte do utópico: a "circunferência". Porque introdutório, é este o lugar para sobre ela tecer algumas considerações.

Propondo um estado de perfeição e de harmonia, a utopia acaba por ser momento excessivo, na subversão implícita de uma realidade que é feita de imperfeições e de falhas. A configuração geométrica ideal da utopia é o círculo (com todas as inferências platónicas da proposta mitológica de uma Atlântida, ou, no caso inglês, de uma outra ilha, semelhante à própria Inglaterra). E se pensarmos na

---

[119] Geoffrey Hartman, Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today (New Haven: Yale University Press, 1980), p. 130.

[120] Em Emily Dickinson: When a Writer is a Daughter (Bloomington: Indiana University Press, 1982) Barbara Antonina Mossberg explora os poemas de Dickinson que tratam os motivos da fome ou da sede, relacionando-os com a importância da figura materna, e lendo-os como manifestações de carência emocional; a fome e a sede psicológicas surgem, assim, como fontes de criação em Dickinson.

importância que a utopia tem enquanto componente essencial do pensamento puritano, mais acentuadamente do que animava aqueles que, em 1630, desembarcaram em Massachusetts Bay, mais facilmente compreenderemos algumas das razões culturais que levam Dickinson a aproveitar esse lugar da geometria como ponto de partida para sentidos metafóricos. Digo ponto de partida, já que não é exactamente o círculo, mas a circunferência, conceito mais diluído ainda, porque figura sem área, feita só de perímetro, que Dickinson escolhe para falar da sua poesia.

Recorde-se Stallybrass e White, já aqui citados: "What is *socially* peripheral is so frequently *symbolically* central . . .".[121] Esta intersecção entre periferia e centro é importante para o entendimento do excesso em Dickinson. Dizer "My Business is Circumference", aproveitando o transcendentalismo de Emerson mas subvertendo-o para anunciar que se trabalha na periferia, está na mesma linha de sinais simbólicos que o vestir branco ou o recusar-se a participar na vida social denunciam. A circunferência condensa ainda, simbolicamente, a poética de Dickinson: criando aquilo a que Leyda chama um "centro omisso",[122] destrói-se a linearidade de leitura, substituindo-a por múltiplas opções que centrifugam o movimento de ler. Como escreve Ward,

> Circumference does not suggest a circle or an enclosure but an outward extension and motion. For Emily Dickinson it is both an aesthetic principle and an experience of the inner life. Circumference promotes the sense of the unfinished and the limitless, and seeds the mind with extended and suggested meaning.[123]

---

121 Stallybrass e White, The Politics and Poetics..., p. 5.

122 Leyda, The Years and Hours..., p. 123. A expressão de Leyda é "omitted center".

123 Ward, The Gift of Screws..., p. 8.

A ruptura encontra-se precisamente na utilização de uma voz que fala a partir de ângulos diversos, que, como diz Dickie, "habita várias frequências, que não tem centro, mas antes muitas circunferências."[124]

Mas, se Dickinson utiliza, como definição simbólica da sua poesia, a figura da circunferência, ela privilegia ainda, do ponto de vista estilístico, a elipse. Retirando do modo barroco (que é afinal a deslocação do circular equilíbrio e optimismo renascentistas) o simbolismo da elipse, Dickinson elege esta como figura estilística privilegiada; subverte, assim, duplamente, a ideia de círculo, quer substituindo-a pela distorção do centro, no abaixamento e descentramento presentes na geometria da elipse, quer pelo que é omisso de centro. Em ambos os casos Dickinson trabalha o paradoxo que é definir o excesso pela presença mesma do limite. Como dizem Stallybrass e White, o perímetro define um domínio simbólico poderoso, não apesar de significar marginalização, mas porque significa marginalização.[125] Viciosamente fechado, o trajecto contido na circunferência é também infinito de possibilidades. Permitindo isolar do mundo exterior, a linha que compõe a circunferência é também a que com esse mundo efectua a tangência, única multiplicidade de pontos por onde é possível o acesso. Recorde-se Foucault e o que ele escreve sobre a linguagem da transgressão:

> Essentially the product of fissures, abrupt descents, and broken contours, this misshapen and craglike language describes a circle; it refers to itself and is folded back on a questioning of its limits -- as if it were nothing more than a

---

124 Dickie, Lyric Contingencies....., p. 27. Tradução minha.

125 Stallybrass e White, The Politics and Poetics..., pp. 23-4.

> small night lamp that flashes with a strange light, signalling the void from it arises and to which it addresses everything it illuminates and touches.[126]

Com "circunferência" não pretendia Dickinson definir a movimentação da escrita num espaço fechado e contido, mas trabalhar (oficiar) na margem (ou nas margens), na linha sugestiva da experiência-extrema, na linha em que, de forma paradoxal, limite e acesso se entrecruzam sinonimicamente. Numa linha de geométrica parcimónia e excessivos sentidos, onde os limites, sendo transportados para a sua fronteira mais longínqua e incomportável, se transformam em excesso.

---

[126] Foucault, "Preface to Transgression", p. 44.

IV CAPÍTULO - ARQUITECTURAS DE EXCESSO: AS POESIAS *DE* EMILY DICKINSON

Uma tarefa se impõe: explicar que o subtítulo deste capítulo "As poesias de Emily Dickinson" contém sentidos múltiplos e envia para as questões (já referidas no capítulo anterior) da ambiguidade e da anfibologia. A preposição sugere aqui a ambiguidade entre produto e produtor (neste caso, produtora) e prende-se à distinção feita entre autoria e autoridade. Sendo embora os poemas "assinados" por ela, é Dickinson "autora", no mesmo sentido, das diversas poesias publicadas em seu nome e da poesia dos manuscritos? Ela própria diria a Higginson "When I state myself, as the Representative of the Verse - it does not mean - me - but a supposed person." (C. 268), deixando em aberto a ambiguidade da autoria. Por outro lado, que "autoridade" possuíam os seus editores para modificar e apresentar como sendo de Dickinson as diferentes versões dos poemas? Num artigo já aqui referido, falando da questão da organização dos manuscritos por Dickinson, Howe escreve:

> During her lifetime, this writer refused to collaborate with the institutions of publishing. When she created herself author, editor, and publisher, she situated her production in a field of free transgressive pre-discovery.[127]

---

[127] Susan Howe, "These Flames...", p. 148.

Mas não foi Dickinson, ao deixar os manuscritos sem publicação e em forma aberta, também ambígua?[128] Evitando a publicação, Dickinson permite aos editores essa autoridade, questionando a si própria a autoridade de autora; porém, ao mesmo tempo, justamente por deixar os manuscritos em forma aberta, Dickinson retira aos editores essa autoridade.

Agravando esta questão e a ela ligada, há ainda outra: a própria matéria de que é feita a poesia de Dickinson. Pensamos geralmente o poema como um todo autónomo, cuja estrutura circunda o que lhe é interno, sendo simultaneamente circundado pela sua própria estrutura. São essas características que conferem especificidade ao poema e o tornam único. Em Summa Lyrica, falando da ideia de delimitação com que o nosso conceito de lírica opera, Allen Grossman escreve:

> The frame of the poem (its prosody or closure) is coterminous with the whole poem, and must be conceived as bounding the poem both circumferentially (the outer junction with *all* being) and internally (the inner juncture, produced syllable by syllable, with its *own* being). The minimal function of closure is to fence the poem from all other statements, and most strenuously from alternative statements of the same kind.[129]

---

[128] Quando falo em "forma aberta", refiro-me às variantes dos poemas, assunto que tratarei daqui a pouco.

[129] Allen Grossman, "Summa Lyrica", The Sighted Singer (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992), pp. 205-374. Citado por Cameron, Choosing, not Choosing..., p. 5. "Dickinson's fascicles", comenta Cameron, "trouble the idea of limit or frame on which, as Grossman reminds us, our suppositions of lyric fundamentally depend."

Mas Dickinson deixa os seus poemas só organizados por grupos e comportando variantes. No seu caso, os pressupostos de que fala Grossman são abalados e desafiados, não só pela presença de manuscritos e variantes nos seus poemas em manuscrito, mas ainda pelo próprio facto de ter havido necessidade de fechamento (delimitação) na organização e depois publicação dos seus poemas pelos editores.

Qual é, então, a poesia de Dickinson? O conjunto arranjado tipograficamente, certo em alinhamento? Ou o verso da conta da mercearia sujeito a preenchimentos verbais -- e a silêncios, a traços à margens, a espaços incertos? O que é o poema feito? Há poema feito? Podem considerar-se também poemas os rascunhos, as primeiras versões, os apagamentos a que a poeta sujeitou o que escreveu? Faz parte dos poemas a palavra ainda visível por baixo do risco, considerada, em dado momento, como inútil, mas antes valorizada? E a palavra em alternativa? E a palavra à margem, que não foi apagada, mas que não figura na última versão? Fazem deles parte a marca à margem, a interrogação, a interrupção, o próprio traço-risco, que não tem forçosamente que estar por entre as palavras, mas pode estar só na margem do papel -- sinónimo de deleção, mas às vezes também de angústia, ou só de momento lúdico, forma silenciosa de expressão? O que é que constitui o poema e o que é que está fora dele?

Comecemos por pensar na importância de que se revestiu a publicação, há pouco mais de dez anos, da edição fac-similada dos manuscritos de Dickinson.[130] Quando se estuda um poeta vivo, estuda-se geralmente a sua poesia publicada; só depois de morto, se estuda a "outra". Se é relevante, para o estudo crítico de qualquer poeta, o trabalho sobre os manuscritos (quando estes lhe sobrevivem), essa importância

---

130 Franklin, ed. The Manuscript Books....

é diferente relativamente à poesia de Dickinson. A poesia de Dickinson é, de facto, a outra, a dos manuscritos. Mas é também, pelo processo de legitimação que é o texto publicado, aquela que temos acessível, desde as edições de Thomas Johnson.

Essa pluralidade textual oferece aos textos de Dickinson uma contemporaneidade que não se encontra em outros autores do século XIX, e a aproxima de outros nossos contemporâneos, como Pessoa que "deixou em aberto . . . uma pluralidade de soluções, todas possíveis, e portanto todas presentes."[131] Recorde-se Paul Valéry:

> *Il n'y a pas de vrai sens d'un texte.* Pas d'autorité de l'auteur. Quoi qu'il ait *voulu dire*, il a écrit ce qu'il a écrit. Une fois publié, un texte est comme un apareil dont chacun peut se servir à sa guise et selon ses moyens: il n'est pas sûr que le constructeur en use mieux qu'un autre. Du reste, s'il sait bien ce qu'il voulait faire, cette connaissance trouble toujours en lui la perception de ce qu'il a fait.[132]

O que Valéry diz, afinal, é que os sentidos do texto dependem sempre do leitor, que, não havendo sentido unívoco num texto, a intenção do autor não corresponde nunca ao produto que é o texto. Não esqueçamos, de resto, que o próprio Valéry assumiria, noutro lado, como tomada de posição extrema, a defesa do anonimato da publicação dos textos, assim como diria que um poema não se acaba, antes se

---

131 Giuseppe Tavani, "O Problema da Fixação do Texto na Obra de Fernando Pessoa", Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa. Um Século de Pessoa (Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1990), pp. 70-1, p. 71.

132 Paul Valéry, "Au Sujet du Cimitière Marin", Oeuvres, 2 vols, édition établie et annottée par Jean Hytier, 2 vols. (Paris: Gallimard, vol. I, 1957, vol. II, 1960), vol. I, pp. 1496-1507, p. 1507.

abandona.[133] Retirando a autoridade ao autor, prenunciando Barthes, que o dirá morto, Valéry aproxima-se, como Robert Scholes justamente observa, da opinião de Frank Kermode: "World and book, it may be, are hopelessly plural, endlessly disappointing . . .."[134]

Mas o excerto de Valéry não centra a questão no autor somente: chama sobretudo a atenção para o papel do leitor. Escrevendo sobre o texto publicado, a posição de Valéry debate a sua recepção. É como se Valéry estivesse a escrever para Emily Dickinson e para aqueles que depois a leram.[135] O poema passa sempre por diversos momentos de escrita e revisão, e o poeta, quando destina finalmente o texto, deve obrigar-se à tarefa angustiante que é escolher a palavra melhor -- sendo esta escolha, na opinião de Valéry, sempre arbitrária, porque partindo do que o poeta convenciona. O ideal seria, diz Genette lendo Valéry, poder apresentar ". . . une

---

133 Cf. Valéry, "Propos sur la Poésie", Varietés, Oeuvres, vol. I, p. 1375: "Ayant tenté de définir le domaine de la poésie, je devrais à présent m'essayer à envisager l'opération même du poète, les problèmes de la composition et de la facture. Mais ce serait entrer dans une voie bien épineuse. On y trouve des tourments infinies, des disputes qui ne peuvent avoir de fin, des épreuves, des énigmes, des soucis, et même des désespoirs qui font le métier de poète un des plus uncertains et des plus fatigants qui soient. . . . Malherbe . . . disait qu'après avoir achevé un bon sonnet, l'auteur a droit de prendre dix ans de repos. Encore admettait-il par là que ces mots: *un sonnet achevé* signifient quelque chose. . . . Quant à moi, je ne les entend guère . . . Je les traduis par *sonnet abandonné*."

134 Frank Kermode, The Genesis of Secrecy (Cambridge: Harvard University Press, 1979), p. 145. Robert Scholes, Protocols of Reading (New Haven: Yale University Press, 1989), pp. 54-55.

135 Cf. o artigo de Glauco Gambon, "Violence and Abstraction in Emily Dickinson", The Sewanee Review, vol. LXVIII, no. 3 (Summer, 1960), pp. 450-464, onde são abordadas as possibilidades de relação entre a escrita de Dickinson e a dos Simbolistas. ". . . Emily Dickinson's accomplishment", escreve Cambon, "should not be viewed only in the reasonable light of history, against the background of her immediate predecessors, but also as a bold forward thrust into the no-man's land of 'absolute' poetry -- an experiment parallel to Mallarmé's, and anticipatory of Valéry and Rilke.", p. 450. Sobre esse carácter antecipatório ou premonitor da poesia de Dickinson falarei mais tarde.

diversité de possibles parmi lesquels il ne se soucie plus de choisir."[136] Do ponto de vista do leitor, contudo, Dickinson não escolhe nem a vida nem as palavras "melhores". Senão, não teria havido razão para a regularizar e aos seus poemas; e, todavia, é essa regularização que paradoxalmente enriquece, expandindo-a, a dinâmica da leitura.[137]

Uma opção: manter a certeza de que o texto que se quer ler e estudar é esse mesmo -- o que está na folha numerada (o poema numerado por outros, no caso de Dickinson), essa versão única, os espaços certos, os travessões de tamanho igual. O lugar do supérfluo e do suplemento, ou alternativo, evitado. Ausente o trajecto de escrita, ausentes as hesitações, as angústias dadas pelo risco que nem se adivinha porque não figura lá; ausentes as alternativas, os traços em caligrafias diferentes, as interrogações de quem escreveu. Teremos então textos inteiros, certos, únicos.

A outra opção: se assentarmos que, porque existem variantes e manuscritos, o poema genuíno não é o poema do livro, o que foi arranjado para a leitura, o da certeza da página arrumada a que se seguem outras, o acto de folhear também uma certeza; se assentarmos agora que os poemas de Emily Dickinson ou de Fernando Pessoa não são os que figuram nos livros da Belknap Press ou da Ática, deveremos rever toda a anterior postura crítica e concordar com Cameron, que defende uma leitura da poesia de Dickinson baseada na integridade dos fascículos, tal como a autora os organizou, ou com Howe, que ainda mais radicalmente propõe que os trabalhos de pesquisa sobre Dickinson se devem basear nos próprios manuscritos, tal como eles se

---

136 Gérard Genette, "La litérature comme telle", Figures I (Paris: Éditions du Seuil), pp. 253-65, p. 256.

137 Cf. Martha Smith, Rowing in Eden..., p. 8: "Adding a brush stroke or chiseling a shard, one irrevocably damages the artwork. In disfiguring poems or letters, editors reproduce their own versions as mediations for readers. But unlike the permanent damage to an artwork, such mediations are part of a reading dynamic."

encontram na Houghton Library da Universidade de Harvard e na Amherst College Library, já que aspectos como a caligrafia de Dickinson, a distribuição das palavras ou a escolha do papel afectam, segundo Howe, os sentidos dos poemas.[138]

O que aqui proponho é um compromisso: dar conta desta segunda possível opção, embora ela não constitua o ponto de partida fulcral para este trabalho. Não vou trabalhar consistentemente com os manuscritos ou com as variantes. Essa seria uma tarefa pouco viável num *corpus* de quase mil textos regulares, multiplicados por outros tantos textos e rascunhos, versões e quase mil cartas; e com dificuldades acrescidas, dada a quantidade de bibliografia crítica. Isso seria ainda desvirtuar a própria proposta de tese aqui deixada: a da (também) legitimidade das versões que são os textos de Dickinson publicados.[139] Adicionalmente, os tipos de excesso de que tratará a minha dissertação são de natureza interna, trabalham sobretudo questões semânticas, e são detectáveis nos seus poemas, mesmo como eles surgem na versão mais "normalizada" de Thomas Johnson.[140] Recorrerei, pois, às variantes e aos manuscritos só quando os entender como cruciais para uma abordagem diferente de um ou outro poema. Quero, todavia, deixar dito do excesso que constituiu a forma de produção de Dickinson

---

138 Howe, "These Flames...", p. 152.

139 Note-se que se continuam a produzir estudos críticos sobre Dickinson que não lidam sequer com os seus manuscritos, partindo antes da edição crítica de Johnson. Cf. os estudos recentes de Ward, The Gift of Screws... ou Greenberg, Splintered Worlds....

140 Refiro-me à edição de Dickinson por Johnson mais conhecida do público -- Thomas Johnson, ed., The Complete Poems of Emily Dickinson (Boston: Little, Brown e London: Faber and Faber, 1970), uma edição num só volume da poesia de Dickinson -- não à edição crítica em três volumes. Falarei à frente mais pormenorizadamente nesta edição.

(englobando variantes e manuscritos), tal como das sucessivas reconduções a normas e bom senso que constituiu a sua publicação e primeira recepção.

***

É impossível ignorar a tendência da crítica genética e textual e da crítica das variantes, bem como o recente material crítico sobre Dickinson que justamente se move nessa área.[141] Que os seus primeiros editores tenham sentido essa necessidade de fixação dos textos de formas mais ou menos desviadas dos próprios textos originais é prova de que a escrita de Dickinson era em si mesma um desvio incomportável na época, subvertendo os então prevalecentes gostos e padrões poéticos; que ainda hoje a polémica seja levantada em relação à edição crítica de Thomas Johnson, incomparavelmente mais fidedigna que as anteriores, é prova de que, embora agora a um outro nível, a forma de escrita de Dickinson continua a revelar fracturas e desvios.[142] É importante estar consciente e reconhecer, tal como o diz Smith, "how

---

141 Ver sobretudo Choosing not Choosing..., de Cameron e Rowing in Eden..., de Smith.

142 A questão da não fixação dos poemas de Dickinson tem vindo a suscitar interessantes resultados, como o que se pode ver num dos números recentes do boletim periódico Emily Dickinson International Society, vol. 6, no. 1 (May/June 1994), p. 5, onde é apresentado o seguinte poema do recentemente falecido poeta americano Thomas John Carlisle:

CAPTIVATED

How ample is the space she gives
to speculation's play.
Her words attack our gravity,
lead *artfully astray
until we stumble on the path
and tumble in the gin

methods of reproduction unavoidably promote certain interpretations, not because editors or textual reproducers are conspiratorial but because any translation of a text into mass reproducibility is a product shaped by editorial opinion."[143]

A definição convencional de "poeta" pressupõe um *corpus* de poemas publicados, em versão final. Mas Dickinson praticamente não publica em vida. E se a sua poesia postumamente publicada comporta diferentes versões, o mesmo se passa com a que é por ela deixada em manuscritos e ainda assim se encontra. Analogamente ao que se passa com as variantes, também com os manuscritos se nota o anacronismo (desvio temporal) da poética de Dickinson: constitui um caso curioso na época moderna que a poesia de Dickinson seja ainda hoje matéria de estudo textológico, que o estudo aturado dos seus manuscritos continue a levantar controvérsia.

Nos manuscritos que Dickinson deixou, muitos dos poemas não apresentam, como disse, uma versão única.[144] Surgem por vezes alternativas de palavras em torno de ideias, como se a poeta não tivesse sido capaz de se decidir (ou não tivesse querido decidir-se) sobre qual o vocábulo a utilizar; surgem também, embora mais raramente,

---

and +tangled in her wit and craft
we're ready to begin.

*cunningly
+captive to / captured by

De notar que o poema surge inserido num conjunto de cinco poemas, sob o título genérico "The Playfulness of Emily Dickinson", e que os outros poemas comportam também ora variantes de palavras ora variantes de linhas, utilizando a técnica que Dickinson explorou nos manuscritos.

143 Smith, Rowing in Eden..., p. 126.

144 Cf. Giulia Lanciani, que, no seu trabalho "As variantes e a sua «mise en page» na edição crítico-genética de Pessoa", Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa, p. 51, defende que as variantes são "sintomas das relações conflituosas do autor com a sua obra". Voltarei a esta questão mais adiante, quando abordar a relação de conflito que Dickinson revela relativamente à publicação.

alternativas de poemas; surgem ainda marcas de pontuação e acentuação (nas quais estão incluídos os seus famosos travessões, a que voltarei mais tarde), umas omissas do texto impresso, outras impossíveis de nele serem reproduzidas, porque não fazendo parte das possibilidades deixadas numa transposição tipográfica; todas essas versões constituem, afinal, diferentes versões sobre a mesma arquitectura, ou arquitecturas diferentes sobre arquitecturas também diversas.

Este capítulo abre-se, assim, a outras formas de excesso, externas à versão de Johnson: o abuso das sucessivas publicações a que foi sujeita a poesia de Dickinson após a sua morte (em si mesmo um tipo de excesso revertido, já que, reconduzindo embora à norma, constitui um processo de subversão em relação às próprias subversões de Dickinson), o excesso nos manuscritos, que mesmo assim Johnson não respeitou totalmente e o excesso que informa a própria arquitectura dos textos de Dickinson. Pretendo, com este capítulo, estabelecer pontes para o seguinte, onde tratarei o excesso em alguns aspectos da vida de Dickinson e nas suas cartas. Em suma, defendo neste capítulo que, na obra de Dickinson, coexistem, na subversão, diversas versões: as sub-versões de que falei algumas páginas atrás, ao abordar o excesso; as sobre-versões da publicação e as subversões intrínsecas aos seus textos, tal como ela os deixa ao mundo.

Voy a empezar en español y en la cocina. Two uses of the verb *separar*. El primer sentido. Voy a separar la yema de la clara, separar un huevo. I will *separate* the white from the yolk. I will *separate* an egg. I crack the egg and I now slide the white onto one half of the shell and I place the egg white in a bowl. I repeat the operation till I have separated all of the egg white from the yolk. Si la operación no ha sido exitosa, entonces queda un poquito de yema en la clara. If the operation has not been successful, a bit of the yolk stains the white. I wish I could begin again with another egg, but that is a waste, as I was taught. So I must try to lift all the yolk from the white with a spoon, a process that is tedious and hardly ever entirely successful. The intention is to separate, first cleanly and then, in case of failure, a bit messily, the white from the yolk, to split the egg into two parts as cleanly as one can. This is an exercise in purity.

Maria Lugones, "Purity, Impurity, and Separation"

I am going to make bread to-morrow. So you may imagine me with my sleeves rolled up, mixing flour, milk, saleratus, etc., with a deal of grace. I advise you if you don't know how to make the staff of life to learn with dispatch. I think I could keep house very comfortably if I knew how to cook.

Emily Dickinson, 1845 (C. 8)

Something broken Something

Adrienne Rich, "Nightbreak"

1. "If Fame belonged to me": as poesias de Emily Dickinson

> . . . até parece que os críticos e linguistas que até hoje têm reflectido sobre a poesia do seu tempo partem do princípio de que o *normal* seria ela não existir, dado que todos a consideram como um afastamento de qualquer tipo de norma, seja ela linguística ou de comunicação.
>
> Alberto Pimenta, Obra Quase Incompleta

> Those who read the 'Revelations'
> Must not criticize
> Those who read the same Edition
> With beclouded Eyes!
>
> Emily Dickinson, P. 168

Após a morte de Emily Dickinson, a 15 de Maio de 1886, sua irmã Lavinia encontra fechados numa caixa quase mil poemas. Alguns estavam em forma aparentemente definitiva, com algumas sugestões de alteração, outros no que normalmente se considera fase de rascunho, com diferentes variantes propostas pela poeta. Escreve Franklin: "The manuscripts Lavinia Dickinson found included forty bound fascicles and enough unbound fascicle sheets for several others -- plus the worksheets, intermediate drafts, and miscellaneous fair copies Mabel Todd called

'scraps'".[145] Uma parte dos textos encontrava-se, assim, organizada em grupos, cada um com mais ou menos vinte poemas, as folhas do papel dobradas (quatro ou cinco), perfuradas dos lados e depois atadas com um fio. Existem quarenta grupos assim dispostos, bem como mais quinze grupos não atados, mas cuidadosamente copiados como se estivessem destinados a ser incluídos em grupos; há ainda muitos mais poemas, dispersos. À totalidade dos grupos de poemas de que teve conhecimento Mabel Loomis Todd chamou "volumes" (precisamente porque a sua aparência era a de um volume ou pequeno livro) e aos dispersos chamou "scraps"; Johnson, cuja edição utilizaria poemas que haviam sido organizados por Todd, chamou "packets" aos volumes; aos quarenta grupos Franklin chamou "fascicles", termo que utilizou para os distinguir dos "sets", os outros grupos, não cosidos.[146] A maior parte dos textos não continha datas. Esses dois grupos (fascículos e "sets") constituem aquilo a que se costuma chamar os manuscritos de Emily Dickinson.

---

145 Franklin, ed., The Manuscript Books..., p. x.

146 Cf. Mabel Loomis Todd, citada por Bingham, Ancestors'Brocades..., p. 9: "[Lavinia] showed me the manuscripts and there were over sixty little 'volumes', each composed of four or five sheets of note paper tied together with twine. In this box she discovered eight or nine hundred poems tied up this way." Ver ainda as introduções de Johnson a The Poems... e de Franklin a The Manuscript Books....

A edição fac-similada dos manuscritos compreende só os quarenta fascículos e os quinze "sets", não os outros manuscritos soltos, nem os poemas que foram enviados em cartas a amigos: é que a intenção do editor (Franklin) foi a de apresentar unicamente os manuscritos que Dickinson havia incluído ou copiado, como se para inclusão, nos seus "livros" -- daí o título da edição de Franklin ser The Manuscript *Books*... (Ver Franklin, The Manuscript Books..., p. xi).

É assim que a edição de Thomas Johnson é composta por um número muito maior de poemas que aquele que figura nos edição fac-similada dos manuscritos, mais precisamente mil setecentos e setenta e cinco, incluindo quer os poemas soltos quer os poemas que se encontravam na posse de amigos (como Susan Gilbert), quer ainda aqueles que haviam sido enviados em cartas e de que não foram encontradas cópias em manuscrito. (Neste trabalho, sempre que me referir a um poema que não faça parte dos manuscritos organizados por Johnson e sobre ele fizer observações relativamente a datas, é na edição crítica de Johnson que confio.)

Surpresa e fascinada com o que encontrara, Lavinia Dickinson entregou os poemas, primeiro a Susan Gilbert Dickinson, em 1886 e depois, em 1888, a Mabel Loomis Todd, com a finalidade de serem copiados e preparados para publicação.[147] Não seria Susan Gilbert Dickinson quem efectuaria esse trabalho, embora fosse ela a mais logicamente preparada para tal: ligava-a a Emily não só laços de família (era sua cunhada), mas ainda uma profunda amizade, traduzida, em vida de Dickinson, pela confiança que esta depositava no seu julgamento crítico.[148] Mabel Loomis Todd nunca chegara a conhecer Dickinson pessoalmente, embora o houvesse tentado repetidamente;

---

147 Lavinia Dickinson não entregaria, todavia, todos os manuscritos a Mabel Tood, por razões que a seguir refiro.

148 A relação entre Susan Gilbert e Emily Dickinson foi provavelmente, julga-se hoje, de natureza sentimental, sobretudo da parte de Dickinson; não se sabe se se concretizou alguma vez fisicamente. A este propósito, ver Paula Bennett, Emily Dickinson: Woman Poet ou Smith, Rowing in Eden..., ou Farr, The Passion of Emily Dickinson; ver ainda Rebecca Patterson, The Riddle of Emily Dickinson (Boston: Houghton Mifflin, 1951), onde Patterson explora a tese de uma relação amorosa entre Dickinson e uma outra amiga, Kate Anton Scott. Há, todavia, que ter em consideração, ao pensarmos no carácter da relação entre Gilbert e Dickinson, a natureza das relações entre mulheres no século passado, cujos códigos de conduta social permitiam e encorajavam intimidade e estados de paixão e enamoramento, hoje vedados. Ver, a este propósito, o livro de Lilian Faderman Beyond the Love of Men: Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present (New York: William Morrow, 1981), ou os artigos de Faderman e Carroll Smith-Rosenberg, respectivamente "Emily Dickinson's Letters to Sue Gilbert", Massachusetts Review, 28 (Summer 1977), pp. 197-225 e "The Female World of Love and Ritual: Relations between Women in Nineteenth-Century America", Signs, 1 (Autumn, 1975), pp. 1-29. Convém não esquecer, de resto, que Dickinson manteve ligações sentimentais com homens como o Juiz Ottis Lord ou o Reverendo William Wadsworth e que o mais provável é que estas se tivessem mantido no campo platónico. É, de qualquer forma, interessante verificar a tentativa da crítica, até aos anos setenta, de preservação da imagem de Dickinson. Pense-se como Rebbeca Patterson ditou o seu próprio ostracismo no mundo académico e no mercado universitário com o livro The Riddle of Emily Dickinson. As recensões de Thomas Johnson, Richard Chase ou George Whicher, todos eles figuras importantes na crítica dickinsoniana dos anos cinquenta, contam-se entre aqueles que demoliram o trabalho de Patterson. Ver Thomas Johnson, "Kate Scott and Emily Dickinson", New York Times Book Review (November 4, 1951), pp. 3 e 34, Richard Chase, "Seeking a Poet's Inspiration", Saturday Review, 34 (December 1, 1951), p. 26 e George Whicher, "Riddle or Reconstruction", New York Herald Tribune Book Review, November 4, 1951, p. 21. Cf., por exemplo, o comentário de Whicher, na sua recensão ao livro The Riddle..., p. 21, onde ele refere os esforços de Patterson como absurdos, "except to like-minded investigators."

todavia, seria ela quem se encarregaria de levar a cabo os primeiros passos da tarefa de edição e publicação dos poemas.[149]

A relação amorosa entre Mabel Todd e Austin Dickinson (irmão de Emily Dickinson e marido de Susan Gilbert) é um factor determinante neste caso, afectando grandemente a vinda a público da obra dickinsoniana, e encontra-se já tratado nos livros de Polly Longworth e John Evangelist Walsh.[150] Refiro aqui somente os pontos que me parecem importantes para entender o facto de a primeira edição dos poemas de Emily Dickinson, publicada em 1890, constituir um verdadeiro "excesso textual" (e não só) aos manuscritos deixados pela poeta.

Esta questão, que remonta ao que Sewall refere como "a guerra entre as duas casas", assim ironicamente chamada entre a crítica dickinsoniana, e que constitui o diferendo entre a família Dickinson e a família Todd (depois respectivamente Bianchi e Bingham, os apelidos dos maridos das filhas de Susan Gilbert e de Mabel Todd) teria como consequência a edição e publicação dispersa dos poemas de Dickinson até à edição crítica de Johnson, devido ao facto de o material textual ficar, após a morte de

---

149 Segundo Johnson, baseado sobretudo em Ancestors' Brocades..., trabalho, recorde-se, da autoria da filha de Mabel Todd, refere ter sido a lentidão de resposta por parte de Susan Gilbert que teria levado Lavinia Dickinson a recorrer finalmente a Mabel Todd (Johson, ed. The Poems..., p. xl). Falando dos preconceitos que informam a crítica dickinsoniana em relação ao papel de Gilbert e Todd na vida de Dickinson, Smith escreve, em Rowing in Eden..., p. 101: ". . . Jay Leyda's 'The People around Emily Dickinson,' which serves as preface to The Years and Hours of Emily Dickinson, groups Susan, her intimate friend and sister of nearly four decades, with 'The Gilbert Family', but devotes a separate section to Loomis Todd, whose acquaintance with the poet was secondhand . . .".

150 Polly Longworth, Austin and Mabel: The Amherst Affair and Love Letters of Austin Dickinson and Mabel Loomis Todd (New York: Farrar, Straus & Giroux, 1984); John Evangelist Walsh, This Brief Tragedy: Unravelling the Todd-Dickinson Affair (New York: Grove Weidenfeld, 1991).

Lavinia Dickinson, dividido entre as duas famílias.[151] Esta questão será ainda retomada pela crítica do nosso século, e divide seriamente a crítica de ênfase biografista entre os defensores de Susan Gilbert (e atacantes de Mabel Loomis Todd) e os seus adversários.[152]

Por um lado, Sewall, Leyda ou, mais recentemente, Polly Longworth salientam o papel de Mabel Todd, minimizando o de Susan Gilbert; por outro lado, a crítica mais recente, de que faz parte Smith ou Walsh, faz notar a leitura errónea do papel de Susan Gilbert. Para Sewall, que conheceu Mabel Todd, Emily Dickinson desempenha o papel de vítima nas mãos de uma calculista Susan Gilbert; Mabel Todd, pelo contrário, tem estatuto de quase heroína, redentora da relação já deteriorada entre Austin e Susan. A mesma visão permeia a introdução e notas de Polly Longworth, discípula de Sewall, na sua edição das cartas entre Austin Dickinson e Mabel Loomis Todd, trabalho acima citado; aí, são exaltadas as falhas de Susan, diminuídas as de Austin e de Mabel, sendo a própria Dickinson tida como protectora do romance entre o irmão e Mabel.

---

151 O diferendo entre Lavinia Dickinson e Mabel Loomis Todd, que se deveu à questão relacionada com a posse de um terreno, faria com que Lavinia Dickinson só entregasse a Mabel Todd 879 poemas. O resto ficaria na posse da família. Após a morte de Lavinia Dickinson, Todd ficaria, por sua vez, em poder de manuscritos que não lhe havia devolvido e que passariam para sua filha, Milicent Todd Bingham. Para mais informação sobre o assunto ver o capítulo "War Between the Houses", Richard Sewall, The Life of Emily Dickinson, pp. 161-235, esp. pp. 215-228, e as introduções de Johnson, ed., The Poems... e de Franklin, ed.., The Manuscript Books....

152 Essa cisão, que influenciou profundamente a publicação da obra de Dickinson e a consequente biografia crítica, continua a influenciar a leitura de qualquer investigador da poeta americana nos anos noventa. Em larga medida, devo ao Professor Doutor George Monteiro a chamada de atenção para este aspecto. Até às minhas conversas com o Professor Monteiro, na Universidade de Brown, havia-me servido principalmente do livro de Sewall, que me tinha parecido uma excelente e isenta biografia crítica sobre a poeta. Embora o continuasse a considerar a mais influente biografia sobre Dickinson, não foi sem algum cepticismo que passei a reler ou consultar capítulos como "Susan and Emily" ou "Austin Dickinson and Mabel Loomis Todd".

Por outro lado, o livro de Walsh constitui o reverso dessa abordagem, antídoto crítico contra os seguidores de Sewall. Walsh, não obstante leituras forçadas que sustenta sobre Dickinson (o seu possível suicídio, por exemplo),[153] faz exactamente o que se propõe no título: "desembaraçar" o novelo do romance, por si já suficientemente complexo, entre Mabel e Austin. Geralmente aceite como principal responsável pela divulgação e publicação inicial de Dickinson, Mabel Todd surge-nos, neste estudo, lenta em discernir o valor real da poeta: se Polly Longworth nos deixara uma imagem de Mabel preenchendo os dias com a revisão e leitura dos poemas de Dickinson, Walsh oferece-nos a imagem de uma Mabel egocêntrica, ultra-ocupada e dedicando aos poemas de Dickinson uma atenção lateral e fragmentada [154] -- até, obviamente, à recepção entusiástica da primeira edição dos poemas.

De qualquer forma, essa edição é levada a cabo por Mabel Loomis Todd, em parceria com Thomas Higginson, o correspondente mais famoso de Emily Dickinson, o qual só aceitou colaborar após saber que o trabalho moroso e minucioso de leitura e transposição dos manuscritos seria feito por Todd. Embora longa, justifica-se a citação do testemunho de Todd sobre a primeira fase da organização dos textos, em 1889:

---

153 A crítica pouco ortodoxa de Walsh fora já notada no seu livro The Hidden Life of Emily Dickinson (New York: Simon and Schuster, 1971), onde, em forma narrativa, o autor se debruça sobre a relação entre Dickinson e o Juiz Ottis Lord.

154 Após a morte de Dickinson, Lavinia Dickinson entrega a Mabel Todd grande parte dos poemas da irmã que tinha em seu poder. "After that", escreve Walsh, "during the next seven months, Mabel spent parts of only six days working on Emily's verse, a total of perhaps ten hours sandwiched into her very busy personal schedule.", This Brief Tragedy..., p. 108.

> Col. Higginson called upon me and looked [the poems] over with me. He did not think a volume advisable -- they were too crude in form, he said, and the public would not accept even fine ideas in such rough and mystical dress -- so hard to elucidate. But I read him nearly a dozen of my favorites, and he was greatly astonished -- said he had no idea there were so many in passably conventional form, and said if I would classify them all into A B and C he would look them over later in the winter. So I did that very carefully, and sent them to him.[155]

Com o intuito de preparar o público para a recepção de uma poeta desconhecida, Thomas Higginson havia publicado, no Christian Union de Setembro desse ano, um artigo que incorporava catorze poemas de Dickinson. Conhecedor dos gostos literários, Higginson havia ainda alterado bastante os textos. As respostas críticas confirmariam que a edição dos poemas deveria igualmente sofrer alterações. Supõe-se que Higginson terá aconselhado pessoalmente Mabel Todd a modificar, por exemplo, os seguintes versos, que ele considerava inaceitáveis, tanto do ponto de vista semântico como do ponto de vista gramatical:

> The grass so little has to do
> I wish I were a Hay. (P. 333)

Embora Todd se tivesse mostrado favorável a manter os versos tal como eles se encontravam escritos pela mão de Dickinson, Higginson ter-lhe-ia dito: "It cannot go in so, everybody would say that *hay* is a collective noun requiring the definite

---

155 Sublinhados meus. Mabel Todd, Diaries and Journals, 1881-1895, Mabel Loomis Todd Collection, Sterling Library, Yale, pp. 75-76. Citado por Walsh, This Brief Tragedy..., pp. 123-124.

article. Nobody can call it *a* hay!".[156] O resultado foi a substituição do artigo indefinido pelo definido, o que necessariamente, no mínimo, regulariza a sintaxe.

Voltemos a Mabel Todd. O seu trabalho nesta fase fora sobretudo o de copiar os poemas.[157] No final desse ano (1889), Todd enviaria a Higginson uma selecção de seiscentos e trinta e quatro poemas, classificados por temas: Vida, Amor, Natureza, Tempo e Eternidade. Após uma breve revisão feita por Higginson, Lavinia Dickinson enviaria duzentos poemas à casa editora Roberts Brothers de Boston, dirigida então por Thomas Niles, e cujo crítico literário, o romancista Arlo Bates, embora aprovando metade, aconselharia uma nova revisão na sintaxe, dicção e prosódia, baseando-se no que considerou "crueza técnica".[158] Desta vez, o trabalho de Todd seria mais profundo: impondo aos poemas um tom mais convencional, de forma a responder às exigências de gosto literário, Todd alterá-los-ia substancialmente. Em primeiro lugar,

---

156 Citado por Bingham, Ancestor's Brocades..., p. 58.

157 Embora mais tarde, respondendo perante o tribunal a propósito de uma acção movida por Lavinia Dickinson (ver Walsh, This Brief Tragedy..., pp. 131-62), Todd afirmasse: "To copy them [the poems] was not all I did. It was not substantially all. We did not always use the first word". Todd-Dickinson lawsuit: Supreme Judicial Court, Hampshire Co., September Law Sitting, 1898. Lavinia N. Dickinson v. Mabel Loomis Todd, et al., Defendant's Appeal (No. 4). Same, Plaintiff's Brief, and Defendant's Brief, Mabel Loomis Todd Collection, Sterling Library Yale, pp. 30-31. Citado por Walsh, This Brief Tragedy..., p. 144-5.

158 Citado por Walsh, This Brief Tragedy..., p. 125. Note-se a semelhança entre a expressão de Bates "technical crudity" e a expressão de Higginson, citado acima por Todd, "crude in form". Veja-se o que escreve Barthes, sobre a "crueza da linguagem" de Sade: "Par la crudité du langage s'établit un discours *hors-sens*, déjouant toute «interprétation» et même tout symbolisme, un territoire hors douane, extérieur à l'échange et à la pénalité, sorte de langage adamique, entêtée à ne pas signifier: c'est, si l'on veut, *la langue sans supplément* (utopie majeure de la poésie).", Sade, Fourier, Loyola,... , p. 138.

Embora a expressão "crueza da linguagem" se reporte, no texto de Barthes à "palavra sexual", interessa-me a possibilidade de ligação, na teorização de Barthes, entre o não-espaço em que ele a fixa (o território fora da fronteira, fora de um certo circuito de destinação) e a consequente opacidade de que ela se reveste na comunicação e na interpretação. Aplicada a Dickinson, essa crueza funcionaria como impedimento de comunicação entre a poeta e o seu auditório. Debruçar-me-ei sobre a relação que Dickinson estabelece com o auditório em V.1..

os poemas surgem organizados por temas e contêm títulos (omissos em Dickinson); em segundo lugar, são suprimidos todos os traços considerados inaceitáveis em poesia, como os travessões (também característicos de Dickinson) e as maiúsculas; em terceiro lugar, é regularizada a sintaxe; em quarto lugar, escolhem-se sempre as variantes mais inócuas, as consideradas mais próprias para a poesia de uma mulher solteira; finalmente, por vezes, o próprio corpo textual do poema é alterado.

Através de um processo abusivo, suprime-se o que se considera desproporcionado, a-normal, excessivo, restituindo-se o poema a um estado "mais normal". As mudanças feitas por Todd no poema "I had a daily bliss" são típicas. Vejamos o poema na edição de Johnson:

I had a daily Bliss
I half indiferently viewed
Till sudden it began to stir -
It grew as I pursued

Till when around a Height
It wasted from my sight -
Increased beyond my utmost scope
I learned to estimate. (P. 1057)

Na edição de Todd e Higginson, a segunda estância surgiria da seguinte forma:

Till when, around a crag,
It wasted from my sight
Enlarged beyond my utmost scope
I learned its sweetest right.

Note-se onde incidiram as mudanças. Primeiro, substituiu-se "Height" por "crag". Não pertencendo ao mesmo grupo semântico, "Height" e "crag" implicam em

ambas as versões "altitude", porque se ligam à expansão de visão. Todavia, a primeira palavra, sendo um substantivo abstracto, é muito mais abrangente, ao passo que a segunda, sendo um substantivo comum, comporta somente um sentido. A modificação de "Height" para "crag" precisa o impreciso, limita o campo de leitura; a expressão "a crag" tem, além disso, mais rigor sintáctico que a expressão "a Height". Substituiu-se também o verbo "increase" pelo verbo "enlarge": é que este último adequa-se mais directamente -- porque não pressupõe qualquer ambiguidade -- ao poder de visão que o verso anterior pretende comunicar. Adicionalmente, a modificação do verbo "estimate" para o conjunto adjectivo/substantivo "sweetest right" preenche duas funções: a inserção de "sweetest", sendo necessária para o equilíbrio da métrica, deve-se, ainda, do ponto de vista vocabular, a convenções poéticas que assim referenciavam a típica linguagem feminina victoriana; por outro lado, a substituição de "estimate" por "sweetest right" representa uma tentativa de regularização sintáctico-semântica -- "estimate" é um verbo transitivo, e, assim sendo, o seu funcionamento surgia, na versão de Dickinson, desviado e gramaticalmente incorrecto.

Esses desvios e incorrecções são, contudo, importantes, constituindo o seu apagamento, para além de abuso textual, total alteração de sentido, já que o motivo do poema é a transformção da percepção, a transmutação, através da perda, da percepção da visão quotidiana na quase experiência mística da Visão. O que oferece ao poema o sentido agudo de perda são precisamente as qualidades abstractas e impalpáveis que caracterizam essa benção que se tinha e não se apreciou; torná-las concretas é desvirtuar a qualidade da ausência, reforçada pela suspensão na utilização de um transitivo sem

predicado.[159] As modificações feitas por Higginson e Todd constituem, pois, uma tentativa de regularização e normalização do desviado em Dickinson, muito embora, mesmo com essas modificações, os poemas não deixassem de se constituir desviados do canónico.

Juntamente com a casa editora, Roberts Brothers, Higginson preparou cuidadosamente a saída dessa primeira edição, com um espírito de mercado em todos os sentidos avesso a Dickinson: não só fazendo preceder a edição de um artigo e poemas, como já referi, mas ainda programando-a para a época natalícia.[160] Nesse artigo, Higginson avisava "When a thought takes one's breath away, who cares to count the syllables?". E adiantava, sobre o não convencionalismo da autora e dos poemas, de maneira a realçar neles um certo tom profissional: "Wayward and unconventional in the last degree; defiant of form, measure, rhyme, and even grammar; she yet had an exacting standard of her own, and would wait many days for a word that satisfied."[161]

Surge assim, a 12 de Novembro de 1890, o primeiro volume de poemas de Emily Dickinson, em edição paga por Lavinia, comportando um total de cento e quinze poemas, e ostentando na capa uma gravura da autoria de Mabel Loomis Todd e os nomes de ambos os editores ("Edited by two of her friends Mabel Loomis Todd and

---

159 Cf. o que diz Farr, The Passion of Emily Dickinson, p. 373, n. 10, a propósito das alterações a esta estância: "[Mabel Todd] substituted for the final estimate the word right to rhyme with sight in the preceding quatrain. This required the recasting of the whole stanza and the sacrifice of its mournful message of unfulfillment, together with the double meaning of the last line."

160 Para mais informações sobre este assunto, ver Willis J. Buckinhgam, Emily Dickinson's Reception..., esp. pp. xi-xxiii.

161 Thomas Wentworth Higginson, "An Open Portfolio", Christian Union 42 (September 25, 1890), 392-3, in Willis Buckingham, Emily Dickinson's Reception..., p. 8.

T. W. Higginson"). Esse volume continha ainda um prefácio de Higginson, onde este, embora reconhecesse ter oferecido títulos aos poemas, não obstante os originais não comportarem títulos, afirmava: "They [the poems] are here published as they were written, with very few and superficial changes."

A recepção crítica desse primeiro volume é (também) marcada pela ambiguidade. Incapazes de catalogar a poesia de Dickinson, a maior parte dos críticos faz notar a sua originalidade, apontando, contudo, as "faltas técnicas" (e recordemos que os poemas haviam já passado por várias fases de regularização). Refiro somente três exemplos.

No Boston Sunday Herald, escrevia Louise Moulton:

> Scornful disregard of poetic technique could hardly go farther -- and yet there is about the book a fascination, a power, a vision that enthralls you, and draws you back to it again and again.[162]

Em Critic, Alexander Young comentava:

> [The poems] are compact with thought and imagination and have a quaint directness that is emphasized by the neglect of the attractions of form which some of them betray. But the rough diamonds in the collection have a value beyond that of many polished gems of poetry.[163]

---

[162] Louise Chandler Moulton, "A Very Remarkable Book", Boston Sunday Herald (November 23, 1890), p. 24. Citado por Buckingham, Emily Dickinson's Reception..., p. 9.

[163] Alexander Young, "Boston Letter", Critic, n.s. 14 (October 11, 1890), pp. 183-4. Citado por Buckingham, Emily Dickinson's Reception..., p. 29.

E Arlo Bates, que havia revisto os poemas para a edição, escrevia no Boston Sunday Courier :

> The author was as unlearned in the technical side of art as if she had written when the forms of verse had not yet been invented. . . . There is evidence that Miss Dickinson was not without some vague feeling for metre and rhyme, yet she was apparently entirely conscious that her own lines often had neither and constantly violated the canons of both. . . . There is hardly a line of her work, however, which fails to throw out some gleam of genuine original power, of imagination, and of real emotional thought. There is a real poetic motive here. . . . The book gives us keen delight, but it is delight mingled with regret equally keen for what it fails to be. [164]

---

[164] Arlo Bates, "Books and Authors, Boston Sunday Courier 96 (November 23, 1890, p. 2. Citado por Buckingham, Emily Dickinson's Reception..., pp. 33-4.

A recepção crítica de Dickinson sofreria alternados momentos de atenção extrema e negligência durante a última década do século XIX. Desse facto dá Buckingham conta no seu livro, tendo recolhido quinhentas e noventa e uma recensões críticas sobre os poemas e as cartas de Dickinson. Só durante os anos de 1890 e 1891 foram publicadas trezentas e vinte e três recensões e notas; a partir de 1892, começa a notar-se um decréscimo de interesse na produção dickinsoniana, o qual só viria a aumentar significativamente em 1894 (data em que vêm a público as cartas de Dickinson, publicadas por Mabel Todd). Nesse ano (1894) são publicadas oitenta e sete notas e recensões, ao passo que no ano anterior (1893) só haviam surgido oito. Os dois anos seguintes (1895 e 1896) veriam um total de noventa e quatro recensões críticas; a partir daí, e até ao século XX, os números são significativos: onze recensões em 1897, cinco em 1898 e nove em 1899.

É ainda de notar como os críticos britânicos são consistentemente destrutivos. Cf., por exemplo, a crítica de Andrew Lang, "The Newest Poet", Daily News [London] (January 2, 1981), p. 5 (citado por Willis Buckingham, pp. 80-83), paradigmática da atitude dos críticos ingleses. A propósito do poema "New feet within my garden go" (P.99), onde Dickinson usa a metáfora do pássaro como trovador, Lang comenta: "What in the world has a trobadour to do in New England? And why did he climb a tree? Or was he a bird? And how can solitude be betrayed by a trobadour, somewhere near Boston, in the foliage of an elm?". E, mais à frente, Lang conclui: "The unlucky lady who produced these lines only once printed a poem while she was alive. . . . She did well, and far from regretting her resolution every person of sense will admire it." (p. 82).

Veja-se ainda como a crítica de autoria feminina é mais positiva do que a feita por homens e como a nova geração de críticos parece menos preocupada com a questão da técnica do que a geração anterior. Para mais informações sobre este assunto, assim como para um estudo da recepção crítica de Dickinson durante essa década, ver a introdução de Buckingham, no livro citado acima.

Essa primeira série de poemas viu seis edições num espaço de seis meses, tendo atingido, no final de 1892, um total de onze edições. Em Abril de 1891, quando a segunda série dos poemas se encontrava em fase de preparação por Todd e Higginson, este escreveria a Todd: "Let us alter as little as possible, now that the public ear is opened."[165]

À semelhança do que havia feito com a primeira série de poemas, Thomas Higginson faria anteceder esta de um artigo de índole biografista, onde se ofereciam exemplos de algumas cartas de Dickinson a ele dirigidas. Nesse artigo, Higginson retomava a ideia de fractura na poesia de Dickinson, e escrevia, referindo-se aos poemas incluídos na primeira carta que a poeta lhe enviara:

> The impression of a wholly new and original poetic genius was as distinct on my mind at the first reading of these four poems as it is now, after thirty years of further knowledge; and with it came the problem never yet solved, what place ought to be assigned in literature to what is so remarkable, yet so elusive of criticism. The bee himself did not evade the school boy more than she evaded me; and even at this day I still stand somewhat bewildered, like the boy.[166]

O passo acima citado levanta de imediato uma questão: se Higginson reconhecera de imediato o valor e o génio da poeta, porquê a demora de trinta anos?

---

165 Citado por Bingham, Ancestors' Brocades..., p. 127.

166 Thomas Wentworth Higginson, "Emily Dickinson's Letters", Atlantic Monthly 68 (October 1891), pp. 444-56, in Willis Buckingham, Emily Dickinson's Reception..., p. 184. A propósito da ideia de fractura na poesia de Dickinson, cf. ainda Higginson, em Buckingham, p. 191: "She almost always grasped whatever she sought, but with some fracture of grammar and dictionary on the way."

A possível resposta está na perplexidade perante o que se reconhece como novo, uma atitude constante manifestada por Higginson. Fazendo realçar a originalidade e o radicalismo da poesia de Dickinson, pela questionação mesma de um posicionamento definido dos seus textos na literatura vigente, Higginson confirmava o que o crítico Arthur Chamberlain, numa recensão a esta segunda série, diria: "...Miss Dickinson was evidently born to be the despair of reviewers."[167]

Nesta segunda série de poemas (comportando mais cento e sessenta e seis poemas), publicada em Novembro de 1891, as correcções foram menores, afectando sobretudo a rima; desta vez, convenientemente, o nome de Higginson surge em primeiro lugar. As correcções são, nesta edição, menores (afinal, estava mais aberto o ouvido dos leitores) e não se centram tanto na regularização vocabular quanto na regularização do verso e de sinais, tais como a pontuação ou os travessões. Vejamos, em paralelo, o poema "Wild Nights", tal como ele surge, primeiro na edição de 1891 (à esquerda) e, a seguir, na edição de Thomas Johnson (à direita):

Wild nights! Wild nights!
Were I with thee,
Wild nights should be
Our luxury!

Futile the winds
To a heart in port, -
Done with the compass,
Done with the chart.

Rowing in Eden!
Ah, the sea!
Might I but moor
To-night in thee!

Wild Nights - Wild Nights!
Were I with thee
Wild Nights should be
Our luxury!

Futile - the Winds -
To a Heart in port -
Done with the Compass -
Done with the Chart!

Rowing in Eden -
Ah, the Sea!
Could I but moor - Tonight -
In Thee! (P. 249)

---

[167] Arthur Chamberlain, "The Poems of Emily Dickinson", Commonwealth 31 (December 26, 1891), p. 7. Citado por Buckingham, Emily Dickinson's Reception..., p. 279.

Há várias observações a fazer se compararamos os dois textos. Porém, antes de entrar nessa comparação, desejo chamar a atenção para o facto de nem o poema de Todd e Higginson nem o poema da edição crítica de Johnson respeitarem a translineação do manuscrito no que diz respeito à última estrofe, que ali surge com cinco versos e não quatro:[168]

> Could I but moor -
> Tonight -
> In Thee! (M.B., 222)

O destaque do advérbio de tempo não só situa temporalmente a escrita, como ainda especifica temporalmente o desejo, acentuando o tom erótico do poema. Essa inserção de mais uma linha quebra a regularidade da estrutura, não só em relação ao número de versos, mas também em relação à métrica, re-concertando a sua fluência musical; ao mesmo tempo, enriquece o poema, do ponto de vista semântico. Em nenhuma das duas edições surge essa linha isolada.

Mas a edição de 1891 apresenta desvios aos manuscritos infinitamente mais substanciais do que a edição de Johnson. Aquando da preparação para a edição de 1891, Higginson escreve a Todd sobre a inclusão deste poema:

> One poem only I dread a little to print - that wonderful 'Wild Nights,' - lest the malignant read into it more than that virgin recluse ever dreamed of putting there.

---

[168] É interessante que, em nota, Johnson escreva, referindo-se à edição de 1891: "The last word of line 11 is arranged as the first word of line 12" (The Poems..., vol. 1, p. 180). Todavia, Johnson não faz referência nem às mudanças nas maiúsculas e na pontuação nem ao facto de, no manuscrito, a palavra "Tonight" constituir um verso por si só.

> Has Miss Lavinia any shrinking about it? You will understand & pardon my solicitude. Yet what a loss to omit it! Indeed it is not to be omited.[169]

De facto, o poema não é omitido, mas é regularizado: desde a supressão dos travessões e ocasional substituição por uma pontuação regular, passando pela regularização da estrutura rítmica -- note-se como são distribuídos os dois últimos versos, de forma a respeitarem a constante de duas sílabas -- até à passagem de maiúsculas para minúsculas. Neste último caso, Todd e Higginson apagam do poema todas as maiúsculas, exceptuando "Eden", muito embora a poeta não o houvesse tratado de maneira diferente de qualquer outro substantivo.

Em 1896, Mabel Tood, agora a única responsável, devido à idade avançada de Higginson, edita uma terceira série de poemas, acrescentando duzentos e setenta aos já publicados nas séries anteriores, perfazendo assim as edições da sua responsabilidade um total de quinhentos e cinquenta e um poemas. Nessa terceira série, Mabel Todd utiliza os mesmos padrões editoriais que havia seguido com Higginson. Como diz Johnson: "Her transcripts survive for all the poems in the Third Series, and they are uniformly accurate. But she had been so long schooled in the Higginson methodology that in print she felt impelled to alter somewhat freely."[170]

O património poético e epistolar de Dickinson acaba dividido entre Mabel Loomis Todd (e, posteriormente sua filha, Millicent Todd Bingham) e Susan Gilbert Dickinson (e, posteriormente sua filha, Martha Dickinson Bianchi). A partir da morte

---

169 Citado por Bingham, Ancestors' Brocades..., p. 127.

170 Johnson, ed., The Poems..., vol. I, p. xlvii.

de Susan Dickinson, em 1913 (e após a publicação e edição, também ela incompleta e truncada, de subsequentes poemas e cartas de Dickinson por Mabel Todd), as respectivas filhas de Susan Dickinson e de Mabel Todd encarregam-se de publicar e alternar edições de poemas, cartas e memórias relativas a Dickinson, lutando pelo lugar de destaque na história da poeta.[171] Muito embora Bolts of Melody, a última edição dos poemas de Dickinson pertencente à fase de "pré-restauração",[172] houvesse constituído, como diz Johnson, "uma nova era na fidelidade textual" ("mais de dois terços dos seiscentos poemas que compõem o livro derivam de hológrafos que haviam permanecido na posse de Mabel Todd e o resto de transcrições feitas por Todd"),[173] seria só em 1955 que os poemas de Emily Dickinson seriam editados por Johnson de uma forma profissional, com variantes, sem títulos, com parte da pontuação característica de Dickinson e com uma tentativa de aproximação cronológica séria.[174]

É importante distinguir aqui as diferentes edições levadas a cabo por Thomas Johnson: é da sua responsabilidade a edição crítica (em três volumes) dos poemas de Dickinson e é também da sua responsabilidade a edição dos poemas em um só volume.[175] Num e noutro caso, os poemas surgem com a numeração que ainda hoje

---

171 Remeto para a Introdução, n. 28, e para o Apêndice.

172 Cf. Introdução, pp. 30-1.

173 Johnson, ed., The Poems..., p. xlviii.

174 Recorde-se que a edição de Johnson seria contestada, posteriormente, por Franklin, The Manuscript Books...., e pela crítica subsequente.

175 Thomas Johnson, ed., The Complete Poems.... Nessa edição de um só volume, há raras excepções em que Johnson oferece mais do que uma versão do mesmo poema (ou poemas diferentes, conforme a perspectiva que tomarmos). Ver, por exemplo, os poemas 1366A, 1366B e 1366C, ou o poema 494, que aparece referido na versão 1 e 2. Note-se ainda que, na edição da Little, Brown, pode ler-se, na

lhes conhecemos e a datação, excepto quando os poemas tinham sido enviados em cartas, e mesmo aí havendo só a certeza de que eles não haviam sido escritos após a data das cartas, baseava-se na única aproximação possível: a caligrafia.[176] A edição em um só volume destinava-se ao grande público, apresentando na generalidade uma versão única e Johnson -- embora tivesse tido aí o cuidado de incluir as datas (seguindo a mesma metodologia) -- evidencia alguma arbitrariedade na própria apresentação dos poemas. Nessa edição, porque ela tem em vista um determinado tipo de leitor, e porque se trata de uma edição mais curta, Johnson forçosamente escolhe o poema a que dera a primazia na edição das variantes; opta, assim, por uma de entre as diferentes variantes. O resultado são textos parecendo versões finais, diferentes dos outros ou por marcas de pontuação ou pela omissão de alternativas de palavras; ao fazer a inevitável selecção, recria ele próprio textos que, sendo embora de Dickinson (Johnson não modifica, tal como fizera Todd, quaisquer palavras), não são a reprodução nem total nem fiel dos seus poemas.

A importância dessas edições não pode, todavia, ser menosprezada: Johnson não só regularizou para o grande público, como também compilou a poesia dispersa de Dickinson, pondo-a, assim, à disposição da crítica, que durante vários anos dela se serviu, sem contestação, como a única versão "autorizada" da poesia de Dickinson.[177] Johnson abriu o caminho para Franklin de uma forma incomparavelmente mais

---

badana: "Mr. Johnson has, of course, presented the poems in their original texts. Where alternate readings were suggested, he has chosen only those which the poet evidently preferred." (Sublinhado meu).

176 A este propósito, veja-se Johnson, The Poems..., vol. I, pp. xlix-lix.

177 É, de resto, de realçar que, mesmo a linha crítica mais radical que contesta Johnson (como Howe, Smith ou Cameron) utiliza a sua numeração dos poemas de Dickinson como ponto de referência.

adequada do que Mabel Loomis Todd, Thomas Higginson e Martha Dickinson Bianchi o haviam feito para ele. Fê-lo, contudo, de forma arbitrária e muitas vezes inconsistente, que se revela a diversos níveis: a sequência que Johnson oferece aos poemas, o facto de, ao oferecer a cada um uma existência autónoma, os implicar como poemas independentes; ou ainda dizer propor-se privilegiar os poemas enviados em cartas em relação aos poemas dos fascículos (oferecendo para isso razões subjectivas),[178] quando nem sempre essa regra é seguida. Escreve Johnson:

> When there is a choice among texts for principal representation, the earliest fair copy is selected. *Such a rule has exceptions.* Within a given year the arrangement is in the following order:
>
> (a) fair copies of recipients
>
> (b) other fair copies
>
> (c) semi-final drafts -- but where the packet priority can be reasonably determined, the order of both (b) and (c) is subdivided in conformity with such priority
>
> (d) worksheet drafts.[179]

Como faz notar Jo-Anne Cappeluti:

---

[178] Como quando Johnson diz que o facto de Dickinson enviar os poemas a amigos "indicat[es] the assurance she felt about its quality" (The Poems..., vol. I, p. xxxvii).

[179] Johnson, ed., The Poems ..., vol. I, p. lxi. Sublinhado meu.

> The ratios do not tell us anything about how or why Johnson chose his rule . . . or about his mysterious exceptions. If we look back at the entire first two hundred poems, we see that of 144 cases in which there is no choice among manuscripts for principal representation, 135 are packet copies; seven are letters; one . . . is a transcript made by Mrs. Todd; one . . . is a published version (for which no autograph copy exists). It seems that the norm, at least for the first two hundred poems, is packet copy, but what, specifically, that norm has to do with Johnson's exceptions is unclear. Moreover, what it has to do with Johnson's editorial policy, which favors letter over packet copies, is even more unclear."[180]

Muito antes deste artigo, seria o livro de Porter que primeiro chamaria a atenção para a distorção que constituiu a edição crítica de Johnson, na ênfase formal em textos definitivos.[181] Seguindo-se a Porter, Howe iria acusar Johnson: ". . . by choosing a sovereign system for her line endings -- *his* preappointed Plan, [he]

---

[180] Jo-Anne Cappeluti, "Fading Ratios: Johnson's Variorum Edition of Emily Dickinson's Poetry", The Emily Dickinson Journal, vol. I, no. 2 (1992), pp. 100-120, p. 112. O artigo de Cappeluti debruça-se sobre as arbitrariedades e as inconsistências da edição de Johnson, analisando as razões que ele oferece baseadas na estatística.

[181] Porter, Dickinson: The Modern Idiom, p. 36: "Each of her attempts was an original birth. In among the variants, we trace the moment when figures crucial to individual poems are created from phenomenological experience. They are high-risk performance in defiance of the drag of familiar language patterns." Bennett atribui a Porter a primazia de ter alertado a crítica para a forma como a publicação de Johnson distorceu a nossa percepção da poesia de Dickinson, Emily Dickinson: Woman Poet,p. 192, n. 16. Veja-se ainda o artigo, anterior ao de Porter, de George Monteiro, "In Question: The Status of Emily Dickinson's 1878 'Worksheet' for 'Two Butterflies Went Out at Noon'", Essays on Literature, vol. 6, no. 2 (Fall, 1979), pp. 219-225, onde Monteiro defende não só que o poema "Two Butterflies...", cuja primeira versão é incluída por Johnson no grupo de 1862 e apresentada como "worksheet", deve ser lida, de facto, como um poema "acabado", paralelo à segunda versão e incluído no grupo de poemas de 1878.

established the constraints [of] a strained positivity."[182] E Bennett afirmaria: "The only edition of Dickinson's poetry which will accurately represent what she wrote *the way she wrote* it will be one that duplicates all the idiosyncracies of her manuscripts."[183] Mais recentemente, Sharon Cameron faria notar o desrespeito de Johnson pela ordem que Dickinson havia oferecido às sequências dos seus poemas:

> In the Johnson edition the unit of sense is the individual poem; beyond that, it is whatever arbitrary place the reader decides to close the book. In fact, although Johnson arranges the poems chronologically, that arrangement of poems gives the reader the impression of no arrangement at all, because in a year like 1862 there are over three hundred poems. In the facsimile, these poems do not follow on the page as they do in the Johnson variorum.[184]

Noutro ensaio, "These Flames and Generosities of the Heart", Howe tinha detectado uma problemática idêntica relativamente às questões da organização dos poemas e da apresentação gráfica dos mesmos: "Codes are confounded and converted", escrevia Howe. "'Authoritative readings' confuse her nonconformity."[185] Retomo a questão da ambiguidade, desta vez na própria crítica de Howe: confundir o não-conformismo de Dickinson é equivocá-lo, subvertê-lo. Recorde-se que o ensaio de

---

182 Susan Howe, "Some Notes on Visual Intentionality in Emily Dickinson, HOW(ever), vol. III, no. 4 (n. d.), p. 11. Ver também Howe, "These Flames...", p. 137.

183 Bennett, Emily Dickinson: Woman Poet, p. 193.

184 Cameron, Choosing not Choosing..., p. 15.

185 Howe, "These Flames...", p. 141.

Howe sustenta que Dickinson se insere na tradição de manuscrito e que é aí que deve ser trabalhada; sobretudo, o ensaio de Howe remete para a questão não só dos manuscritos truncados, mas também para a questão do que os manuscritos significam enquanto tal: as marcas que neles existem e a sua significação, os espaços em branco que eles contêm e que são, no seu entender, cruciais enquanto produções visuais. "In the precinct of Poetry, a word, the space around a word, each letter, every mark, silence or sound, volatizes an inner law of form -- moves on a rigorous line", diz Howe.[186]

O valor dado por Howe às idiossincrasias de Dickinson, o trazer para o seu discurso o termo "excesso" ao falar das variantes da poeta, são aspectos impossíveis de ignorar numa dissertação sobre o excesso. Howe atribui aos sinais gráficos que Dickinson utiliza e estão presentes nos manuscritos, mas ausentes nas edições de Johnson (exceptuando os travessões, mesmo esses regularizados no tamanho), um valor poético original e idiossincrásico. Veja-se, todavia, antes de Howe, o trabalho (que passaria quase despercebido) de Edith Stamm, onde se fizera notar que as marcas utilizadas por Dickinson se baseavam em livros da época sobre retórica.[187]

Isso não invalida a tese aqui proposta de que Dickinson destrói a linearidade de leitura ao utilizar esses sinais; de facto, reforça-a, já que, sendo marcas retóricas de elocução, eles se destinam à leitura oral, sendo assim passíveis de modificar poemas. Além disso, como a própria Stamm reconhece, eles não explicam a razão por que Dickinson parece considerar supérfluos a vírgula, o ponto e vírgula e os dois pontos.

---

186 Howe, "These Flames...", p. 147.

187 "Emily Dickinson: Poetry and Punctuation", Saturday Review (March 30, 1963) pp. 26-7; 74. Os livros referidos por Stamm são Fifth Reader, de McGuffey (1853), Principles of Elocution, de M. Bell (1878) e Rhetorical Reader, de Noah Porter (1837).

A ambiguidade introduzida por Dickinson através do uso de sinais desse tipo e dos silêncios, espaços em branco e elipses, todos eles características do seu estilo, provam essa multiplicidade de opções, de que falei no primeiro momento deste capítulo, e que conduz à centrifugação da leitura. Os ensaios de Stamm e Howe complementam-se, mais do que se contestam, constituindo uma revisão das regras editoriais de Johnson, que cito novamente:

> Within lines she uses dashes with no grammatical function whatsoever. They frequently become visual representation of a musical beat. Quite properly such 'punctuation' can be omited in later editions, and the spelling and capitalization regularized, as surely she would have expected had her poems been published in her lifetime. Here however the literal rendering is demanded.[188]

Nesta proposta de regularização, Johnson ignora o que a crítica vê hoje como sinais característicos do experimentalismo da poesia de Dickinson. Todavia, como fiz já notar anteriormente, o que Susan Howe propõe não é aqui exequível: esse trabalho de pesquisa baseado nos manuscritos tal como eles se encontram em Harvard -- em contas de mercearia, em envelopes, em folhas de carta. Seria bom podermos pôr em prática o radicalismo de Howe, na proposta de que Dickinson deve ser estudada sob a forma de manuscrito. Para já, bastará que a ele aqui adiramos, pelo menos em teoria, dando-nos conta do "excesso" (no sentido da sub-versão, ou sobre-versão, que eu lhe atribuí no início deste capítulo) que constituiu a história da "regularização" dos seus

---

[188] Johnson, ed. The Poems..., vol. I, p. xiii. Sublinhado meu.

poemas, bem como do excessivo experimentalismo da poesia de Dickinson, a que Diehl chamaria "quality of radical experimentation".[189]

Essa experimentação radical encontramo-la também no uso de travessões, aspecto a que cada vez mais a crítica vem dando atenção. Compare-se o que Johnson diz acima com o que escreve Paul Crumbley:

> Of the stylistic details that editors have most readily dismissed, the dash is the least accommodating to conventional readings that stress linear progression and logical coherence. . . . Perhaps one reason the dash has been so systematically ignored is that Dickinson's idiosyncratic use of it challenges, in almost every poem, the search for a particular speaker with a fixed and unitary identity.[190]

Assim, ao analisar o poema "This is my letter to the World" (P. 441), Crumbley faz notar como a utilização de travessões dispersa a unidade discursiva. Debruçando-se sobre os dois últimos versos, que, na edição de 1890, surgem como

> For love of her, sweet countrymen,
> Judge tenderly of me!

e na edição crítica de Johnson (bem como no manuscrito) como

---

189 Joanne Feit Diehl, Dickinson and the Romantic Imagination, p. 11.

190 Paul Crumbley, "Dickinson's Dashes and the Limits of Discourse", The Emily Dickinson Journal, vol. 1, no.2 (1992), pp. 8-53, pp. 8 e 9. Tradução minha.

> For love of Her - Sweet - Countrymen -
> Judge tenderly - of Me,

diz Crumbley que a inserção de um travessão entre 'Sweet' e 'Countrymen' separa os termos que, de outra forma indicariam, sem qualquer dúvida, uma saudação positiva. A inserção do travessão questiona esse carácter positivo e é demonstração quer do afastamento do sujeito poético em relação discurso convencional quer da subversão do sentido. Continua Crumbley:

> . . . we observe the speaker moving through the network of discourses that constitutes the sociosymbolic domain of language, interrogating and manipulating culturally determined voices. . . . In this way, the poem traces the speaker's movement away from conformity without excluding the influence conventional discourse has on the self -- a self that both includes and exceeds the voices that permeate it.[191]

Não é inocente o comentário de Geoffrey Hartman a propósito do travessão (a que ele chama "hyphen")[192] na poesia de Dickinson: "Perhaps because it both joins and divides, [it is like] a hymen. . . . That hyphen-hymen puncuates Dickinson's poetry." Emblematizando e sexualizando o travessão, Hartman faz notar a sua

---

[191] Crumbley, "Dickinson's Dashes and the Limits...", pp. 12-3. Analisarei este poema detalhadamente em V.1..

[192] Bastará, para tanto, observar em manuscrito alguns poemas de Dickinson e verificar que o tamanho do travessão mais se assemelha ao de um hífen.

característica de ambiguidade.[193] Relativamente a esta questão, gostaria de, voltando à problemática das edições de Johnson, e ao facto de nelas se terem privilegiado versões de poemas, exemplificar com dois casos. Vejamos, em primeiro lugar, o poema "On this wondrous sea" (P. 4). Do lado esquerdo temos o texto tal como surge quer na edição de Johnson em um só volume (a disseminada pelo grande público, recorde-se) quer na edição crítica de 1955 e enquanto primeira versão. Do lado direito temos o texto tal como surge como segunda versão (transcrição, pois, dos manuscritos) na edição crítica.

On this wondrous sea
Sailing silently,
Ho! Pilot, ho!
Knowest thou the shore
Where no breakers roar -
Where the storm is oer?

In the peaceful west
Many the sails at rest -
The anchors fast -
Thither I pilot *thee* -
Land Ho! Eternity!
Ashore at last!

On this wondrous sea - Sailing silently -
Ho! Pilot! Ho!
Knowest thou the shore
Where no breakers roar -
Where the storm is o'er -

In the silent West
Many - the Sails at rest -
The Anchors fast.
Thither I pilot thee -
Land! Ho! Eternity!
Ashore at last!

As diferenças não parecem ser significativas, como se pode verificar. Elas incidem no sublinhar do pronome pessoal "thee", no texto da esquerda, na presença de uma variante no texto da direita, na utilização de maiúsculas e na inserção de travessões na segunda estrofe, também no texto da direita. Finalmente, verifica-se ainda a transformação dos dois primeiros versos do texto da esquerda em um só verso no texto da direita. Embora Johnson não o diga explicitamente, inferimos que a razão pela qual

---

193 Geoffrey Hartman, Criticism in the Wilderness, p. 126. É curioso que Hartman atribua ao travessão um valor de baixo registo semântico ("zero meaning", p. 126), o que é discutível, e que, ao mesmo tempo, o sexualize, ao oferecer-lhe a função de hímen.

ele privilegiou a primeira versão tem a ver com o facto de ela ter sido enviada a Susan Gilbert numa carta datada de 1853 e, segundo ele, ser mais recente (note-se que a sua prioridade de escolha ia para as "fair copies of recipients"). Vejamos, ao compararmos as duas versões (a da carta e a do manuscrito), o que está ausente da primeira versão.

Mais do que a variante do adjectivo no verso 8, ou o uso de maiúsculas, chamo a atenção para a existência do travessão no verso seguinte, a seguir a "many" (Many - the sails at rest -). A primeira versão não permite dúvidas ao leitor sobre a que é que se refere o demonstrativo: "many the sails". Mas a segunda versão, através do uso do travessão, dilui a possibilidade de determinar essa referência: refere-se "many" a "many the sails", tal como na primeira versão? É "sails at rest" uma parentética, referindo-se "many" a "the anchors fast"? Ou existe "many" autonomamente, como sinédoque para "many boats", aqui elidido? A leitura é totalmente diversa, já que, na segunda versão, esses três versos, assim escandidos, oferecem uma mobilidade de leitura consonante com a própria pintura marítima. Anulando-se, na primeira versão, o que parece ser supérfluo, excessivo, anula-se também a ambiguidade e, consequentemente, a polissemia.

Um caso que me parece ser ainda mais interessante é o do poema "Crisis is sweet and yet the Heart" (P. 1416), praticamente ignorado pela crítica dickinsoniana. Na edição de Johnson em um só volume, o poema surge como um poema acabado:

> Crisis is sweet and yet the Heart
> Upon the hither side
> Has Dowers of Prospective
> To Denizens denied
>
> Inquire of the closing Rose
> Which rapture she preferred
> And she will point you sighing
> To her rescinded Bud. (P. 1416)

Na edição crítica, o poema, que Johnson considera como sendo "a penciled worksheet draft"[194] surge da seguinte forma:

Crisis is sweet and yet the Heart
Upon the hither side
Has Dowers of Prospective
Surrendered by the Tried -
Withheld to the arrived -
Debarred -
denied
To Denizen denied

Inquire of the proudest Rose
fullest
closing
Which *rapture* - she preferred
triump[h]
Hour
moment
And she ~~would~~ tell you sighing -
answer
will point undoubtedly
And she will point you fondly
longingly
sighing
The transport of the Bud -
rapture
To her surrendered Bud
rescinded
The Hour of her Bud -
session of
To her rescinded Bud
receding
Departed -
Receipted Bud
Expended

194 Johnson, ed.. The Poems..., vol III, p. 983.

Para chegar ao que ele considerou ser a versão final do poema, Johnson guiou-se, neste caso, pelos versos sublinhados no manuscrito (pela própria Dickinson) da segunda estância. A constituição do texto crítico implica sempre escolhas e exclusões; veja-se, porém, como aqui a regularização texto não só reduz o que é múltiplo, como também dilui a possível mensagem erótica que uma crítica como Paula Bennett lhe atribui.[195]

Independentemente de discordar de Bennett sobre o poema ter claras conotações sexuais, julgo ser inegável que possui um sentido erótico e que a regularização do poema se manifesta a diversos níveis, começando pela sintaxe ("Denizens" em vez de "Denizen") e alargando-se aos campos semânticos. Vejamos a segunda estrofe. Muito embora Johnson tenha escolhido as palavras sublinhadas (e, portanto, as presumivelmente preferidas) por Dickinson, o que aqui me parece importante realçar é o facto de ele ter optado por um de entre dois versos igualmente tratados pela poeta. Tendo escolhido, para acabar o poema, o último verso sublinhado ("To her rescinded Bud"), é lógica, para o leitor, a sequência de adjectivos ou formas verbais com ele consonantes: é assim que, no poema "definitivo", surgem "closing", em vez de "proudest" ou "fullest", e "sighing", em vez de "fondly".

A atitude afirmativa por parte do sujeito poético (passível de ler, caso Johnson houvesse escolhido "The Hour of her Bud", onde o que é enfatizado é a experiência propriamente dita) é preterida em favor de um tom saudoso, onde se

---

[195] Paula Bennett, "Critical Clitoridectomy: Female Sexual Imagery and Feminist Psychoanalytic Theory", Signs, vol. 18, no. 2 (Winter 1992), pp. 235-59. O trabalho de Bennett é, como o título indica, muito mais genérico, envolvendo outras mulheres poetas para além de Dickinson e centra-se, na primeira parte, sobre a chamada "Linguagem das Flores", caracteristicamente victoriana. É dentro da sua análise dessa linguagem, simbolicamente carregada, que surge o poema de Dickinson, como epitomizando a utilização desse vocabulário sexual; concretamente, o botão de rosa seria aqui a metáfora privilegiada para expressar um sentido sexual.

enfatiza a perda da experiência. É justamente a escolha do verso final que retira ao poema a sua eventual carga erótica, consciente ou inconsciente, que o manuscrito permite ler. Ao alternar por exemplo "rapture" com "triumph", ou "rescinded" com "expended", fazendo-os até certo ponto equivalerem-se, a própria Dickinson mostrou-se aparentemente incapaz de escolher definitivamente uma versão, abrindo, assim, hipóteses mais amplas e ricas de leitura.[196] Se entendermos, como Cameron, que "as variantes indicam simultaneamente o desejo do limite e a dificuldade em o aplicar",[197] estamos novamente perante a questão da ambiguidade. Um facto interessante é que, mesmo cortando as necessárias ambiguidades deixadas pelas alternativas de palavras e de versos, o poema "definitivo" se abre, ainda assim, a outras ambiguidades, de resto abordadas por Bennett:

> By selecting the sexually neutral 'rescinded', and dispensing with Dickinson's other alternatives, Johnson has masked the bud's specific sexuality and hence the primary erotic reading of the poem. The bud may represent desire, but it could also stand for a number of other human experiences, from sex to heaven, that, according to Dickinson, can be enjoyed more ecstatically in hope than in having.[198]

---

196 "Expended" toca a problemática do excesso, impossível de detectar em "rescinded"; todavia, essa percepção torna-se clara, caso o poema seja lido tendo em atenção as duas variantes.

197 Cameron, Choosing not Choosing..., p. 6.

198 Bennett, "Critical Clitoridectomy..", p. 139.

Dentro desta linha, não é por acaso que Robert Weisbuch lera o poema como expressando a tensão entre o medo da morte e o desejo da vida.[199] Assim, mesmo a versão "montada" por Johnson permite ambiguidades de leitura, muito embora em menor grau do que aquelas que permeiam o manuscrito.

Não pretendo, com este último exemplo, defender que Johnson deveria ter apresentado o poema tal como ele se encontrava, sobretudo na sua edição em um só volume, nem que não deveria ter estabelecido um determinado texto crítico. Com este último exemplo desejo somente alertar para o singular tipo de excesso (enquanto desvio revertido) que constituiu a regularização da poesia de Dickinson. Que mesmo nessa regularização encontremos por vezes ambiguidades -- esse é um facto que atesta da experimentação extrema a que Dickinson sujeitara a palavra poética.

---

[199] Robert Weisbuch, Emily Dickinson's Poetry (Chicago: University of Chicago Press, 1975), p. 143. Não conheço mais nenhum crítico, exceptuando Bennett, a tratar este poema.

2. "My Barefoot-Rank is better": a poesia de Emily Dickinson

The Spider as an Artist
Has never been employed -

E. Dickinson (P. 1275)

Na sua introdução a The Complete Poems of Emily Dickinson, Johnson escreve:

> There are certain significant dates in American literary history during the nineteenth century. One was August 21, 1837, when Emerson, before the Phi Beta Kappa Society at Cambridge, Massachusetts, delivered in the presence of Thoreau's graduating class his 'American Scholar' address, immediately hailed by young Oliver Wendell Holmes as 'our intellectual Declaration of Independence'. One was the day early in July, 1855, when Whitman 'for the convenience of private reading only' began circulating printed copies of his Leaves of Grass. A third was surely April 15, 1862, when Thomas Wentworth Higginson received a letter from Emily Dickinson enclosing four of her poems.[200]

---

[200] Thomas Johnson, ed., The Complete Poems..., p. v. Da primeira carta de Dickinson a Higginson falarei à frente.

O que permite a Johnson avaliar desta forma estes acontecimentos na história da literatura norte-americana é a presença da componente temporal. Duas grandes diferenças informam a leitura de Emerson em Harvard, a publicação dos poemas de Whitman e a carta de Dickinson a Higginson. É que a leitura de Emerson e a publicação dos poemas de Whitman pertenceram à esfera pública, ao passo que a carta de Dickinson se inscreveu na esfera do privado; além disso, esses dois primeiros factos tiveram repercussões imediatas,[201] contrariamente à carta de Dickinson a Higginson, que deixou o seu tempo exactamente como estava antes. Há, porém, um ponto comum entre estes três marcos da literatura norte-americana, que tem que ver com a atitude dos seus autores. "[The] confidence in the unsearched might of man belongs, by all motives, by all prophecy, by all preparation, to the American Scholar", dizia Emerson, nessa palestra, acusando: "We have listened too long to the courtly muses of Europe." E apontava como remédio para o espírito do "American freeman":

> We will walk on our own feet; we will work with our own hands; we will speak with our own minds. . . . A nation of men will for the first time exist, because each believes himself inspired by the Divine Soul which also inspires all men.[202]

A rejeição da ideia de fechamento e a adopção da ideia de continuidade, de uma América a fazer-se por obra da profecia, ideias que presidem ao texto de Emerson,

---

201 Note-se que a maior parte de críticas positivas que Leaves of Grass de Whitman receberia viriam de escritores e intelectuais britânicos, como Swinburne, Wilde, ou Tennyson, mais do que dos seus próprios conterrâneos (exceptuando ele próprio, que se auto-elogiava na imprensa, sob pseudónimo) a quem o livro chocaria. Uma importante excepção é a carta de Emerson a Whitman, em Julho de 1855.

202 Ralph Waldo Emerson, "The American Scholar", The Complete Essays and Other Writings of Ralph Waldo Emerson, ed. Brooks Atkinson (New York: Random House, 1940, 1950), p. 62 e p. 63.

informam também Leaves of Grass de Whitman. Em nenhum momento da carta que Emerson escreveria a Whitman em Julho de 1855 (e que Whitman publicaria sem a autorização de Emerson), o ensaista americano chama "poesia" aos textos de Leaves of Grass. Tal como o discurso de Emerson é a Declaração da Independência intelectual que marca um corte importante com a influência europeia, em particular a britânica, os poemas de Whitman e Dickinson são, salvaguardando todas as diferenças entre eles, declarações de independência poéticas, criadoras, nesse sentido, de novas tradições na poesia norte-americana. Assim como a plasticidade que as mudanças sociais e tecnológicas imprimem à América de meados do século XIX, também as mensagens de Emerson e Whitman são plásticas, orgânicas. Coisas maleáveis e vivas, tal como Emily Dickinson suspeitava serem os seus poemas e o diz nessa primeira carta que escreve a Higginson.

É assim que este constitui hoje, de facto, um dos outros marcos por que deve passar qualquer estudioso da poesia de Dickinson: essa primeira carta a Thomas Higginson, incluindo poemas considerados fulcrais como "Safe in their Alabaster Chambers" (P. 216), "We Play at Paste" (P. 320), "The Nearest Dream recedes unrealized" (P. 319) e "I'll tell you how the sun rose" (P. 318).

Em 1862, ao momento de escrita dessa primeira carta a Higginson, Dickinson tinha 31 anos. Quatro anos antes, havia começado a organizar os seus poemas em grupos.[203] Até à altura dessa carta, dois poemas seus haviam já sido publicados e a sua poesia era conhecida por amigos, entre eles Samuel Bowles e Susan Gilbert; este parecia ser, pois, o momento ideal para a confirmação da sua identidade poética.

---

203 Ver Franklin, ed. The Manuscript Books..., p. x.

Higginson tinha 39 anos. Descendente dos fundadores da Bay Colony, o crescente empenhamento de Higginson em reformas políticas e em causas como a feminista e a abolicionista haviam-no afastado cada vez mais da vida clerical (Higginson fora pastor da Igreja Unitária em Newburyport entre 1852 e 1861). À altura do início da sua correspondência com Dickinson, Higginson estava prestes a ser nomeado coronel do exército da União. Não sendo um grande crítico literário, era um conferencista conhecido, porta-voz das reformas sociais da Nova Inglaterra. Não fora a sua correspondência com Dickinson e o facto de ter, em parceria com Mabel Todd, editado os seus poemas, a sua fama decerto não teria sobrevivido até ao nosso século. A sua atitude perante o livro de Whitman é, de resto, sintomática do convencionalismo dos seus gostos literários: "It is no discredit to Walt Whitman that he wrote 'Leaves of Grass', only that he did not burn it afterwards".[204]

Quando, no número de Abril de 1862 do Atlantic Monthly, é publicado o artigo de Higginson intitulado "Letter to a Young Contributor",[205] este encontra o

---

[204] Citado por Leyda, The Years and Hours..., p. 127. A melhor abordagem a Higginson que encontrei é a que é dada por Howe em My Emily Dickinson, p. 127:

> "During the 1860s to a Life standing in Corners" (Howe serve-se aqui da referência ao poema de Dickinson "My life had stood a loaded gun" [P. 574]) "to intellectually ambitious women, to blacks struggling for liberation, this influential and busy public speaker and man of letters, offered time, encouragement, and generous interest. But the same lack of imaginative intensity that blinded him to the metaphysical desolation stalking the Browning of 'Childe Roland,' caused him actively to dislike all of Melville's writing, and led him to say in a review of Whitman's second edition of Leaves of Grass, 'Its nauseating quality remains in full force,'also made him deaf to the rebellion, the act of lonely daring, in the poetry of Emily Dickinson. In his early days, rebel he indeed was, but he was a man of action, not of hesitation and skepticism."

Cf. ainda o artigo de Larry R. Olpin, "In Defense of the Colonel Thomas W. Higginson", Higginson Journal, no. 42 (First Half 1985), pp. 3-14, p. 11: "After his first attempts to guide her, Higginson quickly decided he could do little. He gave her encouragement, but not too much."

[205] Thomas Wentworth Higginson, "Letter to a Young Contributor", Atlantic Monthly 9 (April 1862), pp. 401-412.

momento de recepção ideal em Dickinson, suscitando o envio da carta referida. "Oftentimes a word shall speak what accumulated volumes have labored in vain to utter: there may be years of crowded passion in a word, and half a life in a sentence", escrevia Higginson nesse artigo, dirigido aos jovens escritores ainda não publicados.[206]

O artigo de Higginson deve decerto ter cativado Dickinson, sobretudo passos como o citado acima; outros devem tê-la sensibilizado, como quando Higginson define a guerra como "acidental", perante a "realidade" que é a procura da paz.[207] De qualquer forma, esta abordagem da palavra não lhe era decerto estranha. Terrenos familiares para Dickinson eram Milton e Shakespeare, eram os Românticos ingleses, eram os Browning (seus contemporâneos); todos eles tinham tratado a palavra poética com essa mesma carga mística e mágica. E, pela costa leste americana, Emerson fazia conferências e publicava livros e opúsculos, atribuindo à palavra a transfiguração do mundo e das coisas: ". . . each word was at first a stroke of genius . . . Language is fossil poetry."[208]

Não admira que, nessa carta a Higginson, Dickinson tenha escolhido para apresentar a sua poesia uma imagética que a aproxima de momento sublime e místico: instilada, pela poeta, de respiração, a poesia torna-se viva, orgânica:

---

206 E também às jovens escritoras. "My dear young Gentleman, or Young Lady" -- é assim que abre o seu artigo. Para elementos sobre Thomas Wentworth Higginson, veja-se Sewall, The Life of Emily Dickinson, esp. pp. 532-576. Veja-se, ainda, Wolff, que, em Emily Dickinson, p. 251, faz notar a diferença de tom entre este artigo de Higginson e um outro, publicado em 1859 também no Atlantic Monthly [(February 1859), 15, pp. 137-50], intitulado "Ought Women to learn the Alphabet?", onde Higginson claramente defende a luta pela igualdade de direitos das mulheres.

207 Note-se que, em Fevereiro de 1863, Dickinson escreveria a Higginson, então comandante de um regimento negro na Carolina do Sul: "War feels to me an oblique place -" (C. 280).

208 Emerson, "The Poet", The Complete Essays..., p. 329.

Mr Higginson,

Are you too deeply occupied to say if my Verse is alive?
The Mind is so near itself - it cannot see, distinctly - and I have none to ask -
Should you think it breathed - and had you the leisure to tell me, I should feel quick gratitude -
If I make the mistake - that you dared to tell me - would give me sincerer honor - toward you -
I enclose my name - asking you, if you please - Sir - to tell me what is true?
That you will not betray me - it is needless to ask - since Honor is it's own pawn - (C. 260)[209]

Relevo da carta as contradições e ambiguidades internas que a animam. O que Dickinson pede realmente a Higginson é o reconhecimento por parte daquele que, presumivelmente, conhece os gostos mais largos; a gratidão expressa por Dickinson é sincera, já que lhe será obviamente grato ser reconhecida por um homem das letras. Porém, ao mesmo tempo, nota-se a sua pose falsamente submissa, presente na queixa "I have none to ask": recorde-se que Dickinson tinha, por esta altura, um pequeno auditório estabelecido, que incluía Samuel Bowles e Susan Dickinson, em cuja capacidade crítica ela confiava de uma forma que ia muito além da que alguma vez atribuiria a Higginson; assim, a verdadeira mensagem subjacente é "ninguém profissional".

Seguidamente, atente-se no que a carta parece dizer, não dizendo de facto: o nome de Dickinson, a sua assinatura, que ela envia à parte, num cartão. Separados carta e cartão com o seu nome, o destinatário da carta encontrar-se-ia impossibilitado de revelar a outrem a identidade do remetente, o que aponta um excessivo sentido de

---

209 Para uma excelente leitura do artigo de Higginson e da primeira carta que Dickinson lhe envia, veja-se R. Jackson Wilson, Figures of Speech: American Writers and the Literary Market Place, from Benjamin Franklin to Emily Dickinson (New York, Alfred & Knoff, 1989), pp. 239-258.

auto-protecção e ocultação,[210] condizente com a angústia e preocupação desmesuradas relativamente à recepção da carta ("That you will not betray me . . .") e com a ambiguidade presente no terceiro parágrafo: "I enclose my name - asking you . . . to tell me what is true". A característica escrita elíptica de Dickinson é aqui elevada ao símbolo maior da parcimónia, à máxima elipse, que é a omissão do nome; nesse sentido, o que aí se encontra é um exemplo de excesso de ausência. Por outro lado, o envio do nome separado da carta significa a utilização do suplemento, do floreado anacrónico, usado um século antes nas epístolas de mulheres, mas, em meados do século XIX, já em desuso;[211] nesse sentido, o que aí temos é também excesso, na sua acepção mais comum -- a exuberância.

Essa carta (bem como todas as outras que se lhe seguiram, pertencentes à sua correspondência com Higginson) não catapultou Dickinson para a fama em vida -- embora tenha sido fulcral para a sua imortalização -- mas constituiu, para além de uma amizade que se manteria até à sua morte, a primeira tentativa de testar directamente junto da opinião crítica as suas capacidades como poeta.

Já o havia indirectamente feito, quando, em 4 de Maio de 1861, o seu poema "I taste a liquor never brewed" (P. 214) aparecera na coluna "Original Poetry", do

---

210 O que acabo de dizer contraria o que Stonum refere como "[t]he absence of authorial control over epistolary messages. . .", Stonum, The Dickinson Sublime, p. 99. Sublinhado meu.

211 Preocupada com a criação de "vozes" por Dickinson, Wolff, Emily Dickinson, p. 255, refere também o anacronismo dessa atitude: "From the beginning, . . . she vitiated her letters to Higginson with mixed clues about her aims and intentions. The first letter, unsigned and containing a calling card with her name on it, signaled not a professional inquiry, but a social one. Decades earlier in America, when authors sought patrons instead of publishers, such an overture might have been appropriate. But in 1862 it was not." (Sublinhado meu). Não partilho da opinião de Wolff (sublinhada acima) relativamente à intenção subjacente a esta carta. Porém, a sua observação sobre o anacronismo da atitude de Dickinson parece-me muito pertinente.

jornal Springfield Daily Republican, com o título "The May-Wine".[212] Aí, fora flagrante o atropelo a que os editores haviam sujeito o texto. Assim, a primeira estrofe do poema de Dickinson era

I taste a liquor never brewed -
From Tankards scooped in Pearl -
Not all the Frankfort Berries
Yield such an Alcohol!,

ao passo que, na publicação do jornal, assumiria, numa clara regularização que cobria disposição gráfica, sintaxe, fonética e semântica, a seguinte forma:

I taste a liquor never brewed,
From tankards scooped in pearl;
Not Frankfort berries yield the sense
Such a delirious whirl.

O mesmo se passaria, de resto, quando, mais tarde, em 1878, o poema "Success is counted sweetest" (P. 67) é incluído na antologia A Masque of Poets, publicada pela Roberts Brothers, de Boston, com o título "Success".[213] Thomas Niles, o editor da antologia, diria a Dickinson que havia feito algumas alterações. Reproduzo aqui o poema tal como ele surge no manuscrito (à esquerda) e tal como ele surge na antologia:

---

212 "The May-Wine", Springfield Daily Republican, 4 May 1861 (no. 214).

213 "Success", A Masque of Poets, Boston, 1878, p. 174 (no. 67).

Success is counted sweetest
To those who ne'er succeed.
To comprehend a nectar
Requires sorest need.

Not one of all the purple Host
Who took the Flag today
Can tell the definition
So clear of Victory

As he defeated - dying -
On whose forbidden ear
The distant strains of triumph
Burst agonized and clear

Success is counted sweetest
To those that ne'er succeed.
To comprehend the nectar
Requires the sorest need.

Not one of all the purple Host
Who took the Flag today
Can tell the definition
So plain of Victory

As he defeated - dying -
On whose forbidden ear
The distant strains of triumph
Break, agonizing clear

Vale a pena citar extensivamente Sewall, na análise detalhada que ele faz das modificações ao poema pelos editores:

> In line 2, 'who' is changed to 'that', presumably for alliteration. In line 3, 'a' becomes 'the', clearly to make the article refer to the specific nectar, 'success', thus spoiling the original tight aphoristic couplet. In line 4, 'the' is inserted before 'sorest', thus adding another syllable to the line and spoiling its emphatic rythm by forcing it to lilt. The word 'clear' in line 8 is changed to 'plain', to avoid, presumably, repetition of the word in line 12. This line is changed to read: 'Break, agonizing clear.' 'Break' was probably regarded as a little less harsh than 'burst' and the editor apparently wanted to keep the reference clear and reasonable: the listener was agonized, not the 'distant strains of triumph'. While the changes hardly kill the poem, they surely weaken it.[214]

---

214 Sewall, The Life of Emily Dickinson, p. 564.

Mais do que enfraquecê-lo, as mudanças cortam ao poema a ambiguidade antes existente, como Sewall justamente observa, ao falar na vontade do editor de manter o plano de referência "clear and reasonable".

Cinco outros poemas de Dickinson seriam publicados durante a sua vida, havendo igualmente sofrido alterações.[215] Isento-me aqui de me alongar sobre elas, já que os exemplos acima me parecem suficientes para ilustrar essa primeira fase de normalização, que constitui uma espécie de subversão ainda não tão explícita como aquela, referida na primeira parte deste capítulo, a que eles seriam sujeitos após a sua morte.

***

Em 1860, Emerson havia lido quatro poemas de Dickinson (dois publicados, como já referi, no Springfield Republican e dois que lhe haviam sido enviados pela escritora Helen Hunt Jackson, amiga de Dickinson); a sua reacção surge no Dial desse ano, no número para os primeiros quatro meses:

> A Miss Dickenson [sic] writes verses as if threatened with fevers. I have not read enough of them to have any opinion to offer, except to say, that they are warm with

---

[215] Refiro-me a "A Valentine" (P. 3), "The Sleeping"(P. 216), "Sunset" (P. 228), "The Snake" (P. 986) e "My Sabbath" (P. 324), que surgem publicados os primeiros quatro no Springfield Daily Republican, respectivamente de 20 de Fevereiro de 1852, de 1 de Março de 1862, de 30 de Março de 1864 e de 14 de Fevereiro de 1866 e o quinto em The Round Table, de 12 de Março de 1864. Ver Apêndice. Karen Dandurand, em "Another Dickinson Poem Published in Her Lifetime", American Literature, 54 (October, 1982), pp. 434-37, acrescenta um oitavo poema ao número de poemas publicados durante a vida de Dickinson: "Nobody knows this little Rose" (P. 35) aparecera no Springfield Daily Republican, de 2 de Agosto de 1858 e, segundo o artigo de Dandurand, teria sido enviado ao jornal sem conhecimento de Dickinson. Ver Apêndice.

> life. She would give us her work unfinished, however, apparently not quite certain how to be both playful & sage. The few pieces of hers that I have before me are, to be sure, heavy with religious sentiment. She reveals that the old religion of New England has remarkable colors left in it; whilst the heavenly is hellish in her spare lines, the hellish is also made heavenly. She cannot make up her own mind and she is lost in the world. Her writing her verses may help her find her way. I note some of her ingenious and simple lines.[216]

"All men say 'what' to me, but I thought it a fashion", escreveria Dickinson numa carta a Higginson (C. 271).[217] Tanto quanto se sabe, Dickinson não tomou conhecimento dessas linhas de Emerson; nem Emerson tinha conhecimento da carta que ela escrevera a Higginson dizendo "I had no Monarch in my Life, and cannot rule myself, and when I try to organize - my Little Force explodes - and leaves me bare and charred -" (C. 271); nem Emerson conheceria nunca o poema de Dickinson centrado no poder da palavra:

> A word is dead
> When it is said
> Some say.
> I say it just
> Begins to live
> That day. (P. 1212)

---

[216] Sublinhados meus. Cf. Karl Keller, The Only Kangaroo, p. 148: "Emerson thus spoke affectionately of Mrs. Jackson; Higginson spoke affectionately of Emily Dickinson, Emerson, and Mrs. Jackson; Mrs. Jackson spoke affectionately of Emily Dickinson, Emerson, and Higginson; and still Emerson and Emily did not connect!".

[217] Voltarei a esta carta em V.2..

Ironicamente, Emerson observara, através de uma parca leitura de Dickinson, as hesitações e ambiguidades da poeta, o seu sentido de humor, bem como a sua convicção de que a vida se equacionava com a poesia e de que o poder da palavra só se cumpria a partir do momento em que esta era activada. Mais relevante ainda é o facto de Emerson desconhecer a famosa definição de poesia proposta por Dickinson, que vai ao encontro da apreciação do filósofo americano:

> 'If I read a book [and] it makes my whole body so cold no fire can ever 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.' (C. 342a)[218]

Esta apropriação empírica e sensorial da poesia choca necessariamente com a normalização a que Dickinson havia visto os seus textos serem sujeitos. Essa normalização pode explicar em parte a recusa da poeta em publicar, sobretudo a partir de certo momento da sua vida. Não me parece que a publicação nunca houvesse constituído parte importante dos seus objectivos como poeta. Senão, como entender a carta a Higginson em 1862, e a pergunta se os seus versos "respiravam", assim como a organização dos seus poemas em grupos a partir de 1858? A própria presença dos

---

[218] Por volta de 1861, comentando a primeira estância do poema "Safe in their Alabaster Chambers -", Susan Gilbert diria a Dickinson que esses versos eram os melhores que ela havia jamais escrito. E continuaria o comentário, escrevendo: ". . . I always go to the fire and get warm after thinking of it, but I never *can* again . . .." (Sublinhado meu). Note-se o aproveitamento feito por Dickinson da resposta de Gilbert, transmutando-a para um campo poético de ressonâncias shakespearianas. Pense-se em Anthony and Cleopatra, de resto, uma peça favorita de ambas e por ambas utilizada na correspondência por vezes codificada por elas mantida, e nas linhas "I am fire and air; my other elements / I give to baser life", Anthony and Cleopatra (Cambridge: Cambridge University Press, 1977, ll. 288-9). A este propósito, ver o artigo de Paula Bennett, "'The Orient is in the West': Emily Dickinson's Reading of Anthony and Cleopatra", Women's Revisions of Shakespeare: On the Responses of Dickinson, Woolf, Rich, H. D., George Elliot, and Others, ed. Marianne Novy (Urbana: University of Illinois Press, 1990), pp. 108-122. Voltarei à carta 342a em VI.2..

fascículos, e o cuidado posto na sua organização parecem atestar uma necessidade de sistematização que, mesmo sendo idiossincrásica, não deixa de ser uma forma de organização.[219]

A sua necessidade de auditório revela-se pelo próprio facto de nunca ter deixado de enviar poemas a Higginson, bem como de incluir poemas nas suas cartas. [220] Como disse já, consultar Higginson deve ter significado para Dickinson uma tentativa de confirmação profissional do que era para ela uma certeza íntima: a de ser poeta. Em 1861, o ano anterior a ter enviado essa primeira carta a Higginson, respondendo a Susan Gilbert sobre a crítica desta a "Safe in their Alabaster Chambers -", Dickinson escreveria:

> Your praise is good - to me - because I *know* it *knows* - and *suppose* - it *means*. Could I make you and Austin - proud - sometime - a great way off - 'twould give me taller feet. (C. 238)

---

219 Ver, a este propósito, o livro de Cameron, Choosing not Choosing..., sobretudo a primeira parte do primeiro capítulo, "The Subject of Context", pp. 3-29. Revendo Franklin, The Manuscript Books..., que defende que a organização dos poemas em fascículos constituiu, para Dickinson, uma forma de os organizar, Cameron sugere que os fascículos teriam sido uma forma de publicação privada. Cf. p. 8: "[O]nce Dickinson has copied poems into fascicles she usually destroyed her worksheets. Such a practice invites us to regard the poems copied in the fascicles in the same way that her manner of collecting them suggests she might herself have regarded them: as definitive, if privately published, texts." A corroborar a sua tese Cameron faz notar que Emerson havia publicado em 1840, em The Dial, um ensaio onde avisava: "a revolution in literature is now giving importance to the portfolio over the book.", Choosing not Choosing..., p. 8. Ao construir os fascículos talvez Dickinson estivesse, como sugere Cameron, a proceder a essa forma privada de publicação. Não discordando do interesse de que se reveste a tese de Cameron, penso, contudo, que a questão da publicação em Dickinson se orienta por um movimento de ambiguidade, como pretenderei demonstrar à frente.

220 Revela-se também na matéria de que são feitas as próprias cartas -- semelhante àquela de que são feitos os seus poemas, como se verá no próximo capítulo.

O orgulho que Dickinson desejaria fazer sentir a Austin e a Susan passa, obviamente, pela confirmação pública do seu valor como poeta. Essa confirmação pública reveste-se aqui, para ela, de uma importância extrema: aparentemente, a legitimação do privado faz-se a partir da capacidade de "publicabilidade", que por sua vez legitima a qualidade.

Na sua terceira carta a Higginson, em 1862, em resposta a presumíveis críticas por parte deste, Dickinson escreveria:

> I smile when you suggest that I delay 'to publish' - *that* being as foreign to my thought, as Firmament to Fin -
> If fame belonged to me, I could not escape her - if she did not, the longest day would pass me on the chase - and the approbation of my Dog, would forsake me - then - My Barefoot Rank is better -
> You think my gait 'spasmodic' - I am in danger - Sir - You think me 'uncontrolled' - I have no Tribunal. (C. 265)

De auto-ironia, de humor à custa da credulidade de Higginson é construído o passo citado desta carta. Preside-lhe uma certa pose diletante, na importância atribuída ao juízo de Carlo, o cão, e na invenção humorística de uma inexistente baixa patente para definir estatutos.

Note-se o contraste entre a expressão "My Barefoot Rank is better" e a observação feita a Susan Gilbert na carta que citei há pouco ("'twould give me taller feet"). Ambos os excertos têm a ver com a questão da publicação, da legitimação pública. Esse contraste insere-se numa estratégia utilizada por Dickinson em relação à sua própria estatura (literal e metaforicamente falando). Consoante o receptor, privado ou público, avoluma-se ou diminui-se a estatura e, portanto, o valor. Talvez que, na

carta a Susan Gilbert, Dickinson pudesse ser capaz de uma sinceridade que está ausente na carta a Higginson, onde, pelo contrário, o que impera é a pose.

Todavia, mesmo na pose adoptada está presente a ambiguidade: a que é que se refere o demonstrativo "that" (sublinhado) da primeira linha da carta a Higginson -- ao adiamento da publicação ou à publicação em si? Presente está também a compressão semântica: "Firmament" não forma com "Fin" um par contrastivo, sendo a sua relação só entendida inviamente, tal como ínvio é o passo bíblico da história da Criação do firmamento e das águas, de onde provavelmente Dickinson terá extraído a ideia. Está ainda aqui presente o que caracteriza tantas das cartas de Dickinson a Higginson: a dramatização através da atitude oposta, ou seja, a des-dramatização -- uma curiosa atitude de distanciamento mesclada de auto-vitimização, afinal estratégia para a poeta conseguir articular a sua própria posição no universo da vida e da escrita.

Finalmente, atente-se na conclusão da carta: "You think my Gait 'spasmodic' - I am in danger - Sir - You think me 'uncontrolled' - I have no Tribunal". Note-se o batimento rítmico regular e como este passo pode facilmente ser transformado em quatro versos (para essa regularidade contribuindo a inserção de "Sir"). A réplica de Dickinson às críticas de Higginson surge, assim, expressa em verso, o que já em si é irónico. É ainda importante o facto de Dickinson não se reconhecer, abertamente, espasmódica e incontrolada, mas, até pela sua utilização de aspas, atribuir essas considerações ao próprio Higginson. Citando-o, e à carta que ele lhe havia enviado (de que não existe hoje qualquer original), Dickinson esgrime habilmente essas noções, como um advogado em tribunal, demonstrando um poder de retórica que acaba por transformar o poder das palavras de Higginson. "Espasmódica" e "incontrolada" , em lugar de funcionarem como traços negativos, são aqui exibidos pela poeta como motivo

de orgulho, e são por ela utilizados para, sarcasticamente, lançar a supeita sobre o que inicialmente havia decerto partido de uma intenção crítica séria e correctora.[221] A inocência aparente das palavras, que, quando vistas isoladamente, apontam para uma atitude de auto-inferiorização, é demolida e em seu lugar fica uma atitude mista e ambígua, dificilmente descodificada pelo crítico e permeada de superioridade. Não admira que Higginson houvesse mais tarde reconhecido a sua dificuldade em se relacionar com a poeta. Só des-dramatizando consegue Dickinson lidar com a questão da escrita e da publicação; mas, nesse processo, arrasta consigo Higginson (e leitores) para quem a sua réplica surge como uma atitude feita simultaneamente de superioridade e de auto-minimização.

Em 1882, vinte anos depois da primeira carta a Higginson, Dickinson receberia, em resposta a uma carta sua, uma carta de Thomas Niles, da Roberts Brothers, convidando-a, por sugestão de Helen Hunt Jackson, a enviar-lhe alguns poemas:

> 'H.H.' [Helen Hunt Jackson] once told me that she wished you could be induced to publish a volume of poems. I should not want to say how highly she praised them, but to such an extent that I wish also that you could. (C. 749b)

---

[221] É interessante notar o que John Ruskin, em carta a Gabriel Rossetti, escreve sobre os poemas da irmã, Christina Rossetti, muito provavelmente conhecidos por Dickinson:

> "They are full of beauty and power. But no publisher -- I am deeply grieved to know this -- would take them, so full are they of quaintness and offences . . . Your sister should exercise herself in the severest commonplace of metre until she can write as the public like. Then if she put in her observation and passion all will become precious. But she must have the Form first.", William Michael Rossetti, ed., Ruskin, Rossetti: Preraphaelitism, Papers 1854 to 1862 (London: Allen, 1989), pp. 258-9. Sulinhados meus.

Uma idêntica preocupação com a indisciplina formal e com o desrespeito pelas convenções permeia as cartas de Ruskin e (inferimos) de Higginson. Voltarei mais tarde a Rossetti e a alguns paralelismos com Dickinson, em termos de vida e de poesia.

A essa carta, Dickinson responderia: "The kind but incredible opinion of 'H. H' and yourself I would like to deserve."(C. 749). Comenta Walsh:

> . . . those few words [I would like to deserve] consciously and deliberately addressed to a man whose business it was to evaluate and publish all kinds of writing, can only mean that Emily was looking with favor on the proposal.[222]

Walsh nota ainda que, em 1883, Dickinson enviaria a Niles uma carta com vários poemas, a que oferece títulos, o que a demonstraria bem ciente dos gostos do público, ainda mais porque os títulos eram perfeitamente adequados às normas poéticas, ainda que o seu convencionalismo ("The Snow", "Country Burial" ou "The Thunderstorm") não correspondesse ao não convencionalismo dos poemas que encabeçavam. Todavia, mesmo instada por Niles, Dickinson nunca aceitou a publicação e a questão da recusa ainda hoje se mantém.

Há observações importantes a fazer aqui. Em primeiro lugar, nesta carta Dickinson não indica exactamente títulos; cito parte da carta:

> Dear friend -
>
> Thank you for the kindness.
> I am glad if the Bird seemed true to you.[223]
> Please efface the others and receive these three, which are more like him - a Thunderstorm - a Hummingbird, and a Country Burial . . . (C. 814)

---

[222] Walsh, This Brief Tragedy..., p. 58.

[223] Ao falar em "the Bird" Dickinson refere-se ao poema "No Brigadier throughout the Year" (P. 1561), que ela enviara previamente a Niles.

O que Dickinson faz é, através de um processo metonímico, identificar os poemas. Isto parece-me importante, já que é justamente a fuga ao convencional, e portanto a sua originalidade, que Dickinson pretende transmitir a Niles. Em segundo lugar, e corroborando o que acabo de dizer, não devemos esquecer que os vários momentos de correspondência com Niles foram sempre iniciados por Dickinson. A carta de Niles em 1882 insere-se numa situação epistolar provocada por uma primeira carta que a poeta lhe escreve para lhe perguntar quando seriam publicadas as biografias de George Eliot e de Hawthorne. Dickinson escreverá a Niles segunda vez, em 1883 (altura a que pertence a carta citada acima), quando Niles a informa de que não tem notícias sobre a biografia de George Eliot, por Cross (C. 813a). Finalmente, em 1885, é uma vez mais Dickinson quem escreve a Niles para saber notícias de Helen Hunt Jackson (que havia morrido). É interessante notar que, em 1883, Dickinson enviara a Niles a sua própria cópia dos poemas das Brontë. A reacção de Niles fôra de espanto:

> Surely you did not mean to present me with your copy - if you did, I thank you heartily, but in doing so I must add that I would not for the world rob you of this very rare book, of which this is such a nice copy.
> If I may presume to say so, I will take instead a M.S. collection of your poems, that is, if you want to give them to the world through the medium of a publisher.
> (C. 813b)

Niles devolve-lhe o livro, Dickinson envia-lhe o poema "No Brigadier throughout the Year" e, posteriormente, a carta 814, já citada. Não lhe enviaria o manuscrito, tal como ele havia proposto, mas vários poemas, esses que Walsh refere como incluindo títulos. Não pretendo com isto contrariar a hipótese de que Dickinson recusou a publicação, mas fazer notar a sua atitude ambígua em relação a ela; a mesma atitude que ela adoptaria com Thomas Higginson, feita de exibição e de ocultação. A

última vez que Dickinson contacta Niles, em 1885, a propósito de Helen Hunt Jackson, a sua vida havia sofrido golpes de que nunca mais recuperaria: à morte da mãe havia-se seguido a morte do sobrinho Gilbert, por ela profundamente amado. E em 1885 julgo que a questão da publicação já não se punha de todo para Dickinson.

Parecendo ter demonstrado interesse em publicar os seus poemas, Dickinson teria acabado por desistir, ou pelas revisões a que eles eram sujeitos, ou pelas razões pessoais apontadas acima, ou ainda porque a sua poesia, tal como se encontrava, por esta altura, organizada já em fascículos, não cabia nos cânones de publicação; assim, para a poeta, a escolha de versões únicas revelava-se impossível. Um outro aspecto fundamental é, como já fiz referência no início deste trabalho, o simples facto de Dickinson não necessitar economicamente de o fazer. Privilegiada pela classe, a publicação nunca lhe surgiu, como surgira, por exemplo, a Poe ou a Whitman (ou, se quisermos alargar a comparação, a Twain ou a Hawthorne), como forma de subsistência.[224] Ironicamente, esse facto permitiu-lhe não só a liberdade da pressão sempre angustiante dos trabalhos de selecção final e de edição, mas também a de exercer a poesia de uma forma eminentemente lúdica e experimental. Mas essa opção, permitindo-lhe espaço total de movimentação poética, nunca deixou de, parcialmente, ser factor de angústia.[225] Presumivelmente em 1883, um ano depois da carta enviada

---

[224] Explicar-se-ia, assim, a sua atitude de superioridade aristocrática, presente em cartas que referirei em VI.1, ou a escolha, na sua poesia, de universos evocadores de realeza, aspectos que referirei em VII.

[225] Pense-se na maior parte dos poemas de Dickinson sobre a fama -- cf. "Fame is the tint that Scholars leave" (P. 866), "Fame's Boys and Girls who never die" (P. 1066), "Fame is the one that does not stay" (P. 1475), "Above Oblivion's Tide there is a Pier" (P. 1531) ou "Fame is a fickle food" (P. 1659). Sobretudo, notar o poema 1763, escrito já no final da vida, onde se detecta a ambiguidade, através do último verso e da imagem da asa (metáfora ou de ascensão e perenidade ou de fugacidade):

a Thomas Niles, Dickinson escreveria um poema que em certa medida é um comentário quer às críticas de Higginson quer ao excerto acima citado, no tratamento da arte superior, mas anónima:

> The Spider as an Artist
> Has never been employed -
> Though his surpassing Merit
> Is freely certified
>
> By every Broom and Bridget
> Throughout a Christian Land -
> Neglected Son of Genius
> I take you by the Hand - (P. 1275)

Na sua poesia, Dickinson ofereceu à figura da aranha, embora não a tendo tratado de forma obsessiva, um lugar de privilégio, já que dela se serviu como metáfora da arte. Aqui, trazendo para o poema o universo doméstico (vejam-se palavras como "Broom" ou "Bridget") e recorrendo à ironia (veja-se a intersecção de "Christian Land" justamente com esse universo doméstico), Dickinson confere à aranha o estatuto de "Son of Genius". Note-se a atitude de quase heresia, na evocação possível, para o imaginário judaico-cristão, da expressão "Son of God" (evocação essa reforçada pela referência à "Christian Land" no verso imediatamente anterior). A ausência de profissionalismo na aranha ("Has never been employed -") não lhe nega a superioridade sobre o que é, como ela, também humilde e aparentemente pouco decisivo na ordem das coisas. Nem é a importância que a poeta lhe oferece, ao, semelhante a Deus, lhe

---

> Fame is a bee.
> It has a song -
> It has a sting -
> Ah, too, it has a wing.

atribuir um lugar de privilégio, que a torna superior. A poeta nada mais faz do que resgatar um valor negligenciado. E fá-lo servindo-se (tal como no excerto da carta a Higginson) da ironia e do humor, porque deles necessita como forma de justificar a sua própria angústia.

Creio que a angústia, que existe, de facto, deriva da ambivalência (uma vez mais, o conceito de anfibologia se me impõe nesta análise) de sentimentos relativamente à sua escrita: não querer ser diferente e marginalizada, em simultâneo com o orgulho na diferença e a recusa em ser igual. O resultado é a ambivalência em relação à questão da publicação, presente na carta a Higginson, através da sintaxe convoluta e da métrica que ela sabia ser considerada por ele "espasmódica", mas que ela, orgulhosamente, se negaria sempre a modificar. Escreve Miller:

> If we assume as a norm language that calls no attention to its formal properties by deviating from the conventions of standard communication (that is, an utterance intended solely to communicate a message), then Dickinson's poetry is richly deviant. That there may be in fact no such norm makes Dickinson's poetry no less rich. Because Dickinson's poems contain several constructions that are unusual even in comparison with traditional poetic uses of language, reading them is largely a process of deciphering the connections between what their language says and what it may mean.[226]

Essas construções desviadas, já notadas pelo seu primeiro crítico, Thomas Higginson, estão ligadas a aspectos estilísticos, e marcam a linguagem poética de

---

[226] Miller, Emily Dickinson: A Poet's Grammar, p. 20.

Dickinson. De alguns desses aspectos, assim como de momentos temáticos coincidentes com as minhas abordagens ao conceito de "excesso", me proponho falar no próximo ponto.

3. "The Difference made me bold" ou o extremo como limite: alguns aspectos da linguagem de Emily Dickinson

> Orders suggest hierarchy and category. Categories and hierarchies suggest property. My voice formed from my life belongs to no one else. What I put into words is no longer my possession. Possibility has opened.
>
> Susan Howe, My Emily Dickinson

> I dwell in Possibility -
> A fairer House than Prose -
>
> Emily Dickinson, P. 657

Foram oferecidos, no ponto anterior, alguns exemplos de como os críticos contemporâneos de Dickinson leram a sua poesia. A crítica dickinsoniana irá mudar de tom a partir do Modernismo, que vê a sua poesia como desafiadora das convenções literárias do século XIX, e lhe valoriza aspectos como a fragmentação, caros à estética do início do nosso século.[227] A ruptura sintáctica e prosódica, mais aceitável no tempo de Eliot que no tempo de Emerson, poderia chegar para considerar a sua poesia como excesso. Mas ainda hoje é possível detectar na linguagem de Dickinson sinais de

---

[227] Sobre este assunto, ver o livro de Caesar R. Blake e Carlton F. Wells, eds. The Recognition of Emily Dickinson: Selected Criticism since 1890 (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1964).

radicalismo e de subversão, que ultrapassam a recepção no seu tempo e atingem o nosso. Como escreve, num estudo recente, Anna Shannon Elfenbein:

> . . . Dickinson's earliest readers saw [her language] as insanely idiosyncratic and unconventional . . . we are only now beginnning to see [it] as political and even radical. . . . Dickinson played language against itself with fierce intensity.[228]

A poesia de Dickinson é marcada, graças a uma aparente rigidez formal, por uma peculiar agramaticalidade: inserção forçada de plurais, posições sintácticas invertidas e, muitas vezes, desrespeito pelas categorias de género e de pessoa ou pelas concordâncias verbais. O resultado é uma linguagem críptica, compacta, plena de elipses, que se traduz em textos que desafiam a tradição da poesia enquanto comunicação e oferecem à linguagem literária um lugar de destaque e autonomia mais próximo da estética que informa a poesia moderna. Excessiva, em relação ao seu tempo; excessiva, mesmo em relação ao nosso, pela opacidade de leitura e apreensão e pelas temáticas envolvidas. "It is a highly deviant language that risks everything, for, in the extreme ellipsis and transpositioning she has parred away the very armature of meaning", escreve Porter.[229] É necessário, assim, destacar da linguagem de Dickinson não só os desvios sintáctico-formais, mas ainda os desvios semânticos internos, aqueles que sustentam, pela ruptura, a arquitectura dos seus textos poéticos.

---

[228] Anna Shannon Elfenbein, "Unsexing Language: Pronominal Protest in Emily Dickinson's 'Lay This Laurel'", Engendering the Word: Feminist Essays in Psychosexual Poetics, ed. Temma F. Berg, Anna Shannon Elfenbein, Jeanne Larsen and Elisa Kay Sparks (Urbana: University of Illinois Press, 1989), pp. 208-223, p. 214.

[229] Porter, Dickinson: The Modern Idiom, p. 39.

Comecemos por pensar na extensão dos versos da poesia de Dickinson. Eximo-me de oferecer exemplos, já que, para qualquer leitor dos seus poemas, surge como óbvio o facto de eles serem compostos de versos anormalmente curtos; com este advérbio, não pretendo oferecer qualquer tipo de valoração, mas salientar a discrepância entre a técnica de Dickinson e a técnica dos outros poetas seus contemporâneos. A poesia mais popular do tempo de Dickinson não se caracteriza nem pela compressão sintáctica, nem pela compressão estrutural;[230] relativamente à poesia que lhe é

---

230 Remeto, por exemplo, para Miller, Emily Dickinson: A Poet's Grammar, pp.24-26, onde, de forma sucinta e clara, a autora oferece exemplos de poemas de Longfellow, James Russell Lowell, ou mesmo de Emerson e os compara, em termos de extensão e técnica, com poemas de Dickinson. Ver também a introdução de Dickie, Lyric Contingencies..., esp. pp. 6-8, que refere que o tamanho do poema havia sido uma preocupação constante durante o século XIX: quanto mais longo o poema, melhor. De resto, Dickie observa ainda, a poesia lírica, porque pensada como insuficiente para expressar a grandeza do país novo, havia sido sempre um género consistentemente negligenciado. Esta ideia de grandeza que informava a estética do tempo de Dickinson e a estética que se estende ao século XX, constitui parte dos argumentos de Dickie para afirmar que Dickinson e Stevens criam uma poética diferente: "The idealism that caused nineteenth-century critics, concerned with the foundation of American literature, to judge the greatness of a work by the greatness of its theme and length, however poorly conceived, lingers in twentieth-century tastes as well. . . . The emphasis on size and ambition to be the 'great true recorder', which inspired Williams and Eliot no less than Pound, made the brief lyric genre a less significant achievement.", pp. 7-8.

Não devemos, todavia, esquecer o caso diferente que constitui, no panorama americano, a teoria e prática poéticas de Edgar Allan Poe (influenciado pelas teorias românticas do século XIX, iniciadas com o prefácio de Wordsworth e que encontram eco em Keats ou Hazlitt), que defende que o essencialmente poético se encontra no poema curto. Em 1842, na recensão a Twice-Told Tales, de Hawthorne, Poe escrevera: "A poem must intensely excite. Excitment is its province, its essentiality. Its value is in the ratio of its (elevating) excitement. But all excitement is, from a physical necessity, transient. It cannot be sustained through a poem of long length." E, em "The Philosophy of Composition", de 1850, embora advertindo contra os perigos do poema excessivamente curto, Poe escreveria: ". . . the extent of a poem may be made to bear mathematical relation to its merit -- in other words, to the excitement or elevation -- again in other words, to the degree of the true poetical effect which it is capable of inducing; for it is clear that the brevity must be in direct ratio of the intensity of the intended effect: -- this, with one proviso -- that a certain degree of duration is absolutely requisite for the production of any effect at all.", American Literature: The Makers and the Making, vol I, eds. Cleanth Brooks, R. W. B. Lewis e Robert Penn Warren (New York: St. Martin's Press, 1973), pp. 425 e 428. Ver ainda o seu "Poetic Principle" em Complete Tales and Poems (Beograd, Yugoslavia: VSP, 1966), pp. 799-813. A grande maioria dos poemas de Dickinson ficam, mesmo assim, em termos de extensão, aquém do que Poe propõe como a extensão do poema ideal (cerca de 100 versos), que ele diz ter encontrado com a composição de "The Raven".

contemporânea, os versos da poesia de Dickinson são, na generalidade, muito mais curtos e muito mais compactos, caracterizando-se pela elipse.

O mesmo se passa relativamente à estrutura formal. Feita de limite e de contenção, a estrutura formal de que Dickinson parte apoia-se, paradoxalmente, em conteúdos de excesso. Parece-me pertinente recordar aqui Florbela Espanca, cuja poesia, marcada por uma semântica de excesso, se serve do soneto, uma forma delimitada e contida que obriga à fixidez de regras, e que, não permitindo a expansão sintáctica, obriga ao alargamento semântico.[231]

E se Espanca expressa um sentido de diferença e de desajuste artístico e social em vários aspectos paralelos aos de Dickinson, é interessante notar que a sua poesia se serve dessa forma de contenção formal para esconder o excesso. Por sua vez,

---

[231] Refiro aqui estes aspectos, já que me parece haver pontos em comum entre ambas as poetas. Vivendo num tipo de sociedade onde à mulher-artista só restava a alternativa do exílio interior e da excentricidade, Espanca e Dickinson aproximam-se no sentido em que adoptaram formas anacrónicas: quando Espanca escreve, já não está na moda o soneto, nem a insistência no centramento do eu lírico. Por trás de Espanca, mas afinal numa tradição que não era a sua, por ser exclusivamente masculina, já haviam passado os Simbolistas (Camilo Pessanha, Teixeira de Pascoaes, Eugénio de Castro), os Modernistas e poetas de mais difícil catalogação, como Antero de Quental ou António Nobre. José Régio era praticamente desconhecido (Presença seria só publicada em 1927), assim como a sua poesia, revolvendo misticismo religioso e utilizando abertamente a primeira pessoa -- dramatização de um só, a não conseguir ser máscara. Espanca escreve também antes dos poetas sociais dos anos quarenta, escapando-lhe assim a estética neo-realista.

Todavia, a influência de alguns destes poetas não seria nela inócua. De Antero de Quental Espanca herda a forma do soneto e alguns efeitos estilísticos; de António Nobre, o tom confessional, a insistência na saudade e a morbidez; e, de Mário de Sá-Carneiro, também ele um suicida, as preocupações egocêntricas. Todavia, Espanca empurraria esses traços herdados até aos seus limites, com especial ênfase no aspecto formal. Uma forma polida por si e altamente trabalhada pela poeta portuguesa, o soneto torna-se o instrumento privilegiado, se não obsessivo, para a sua expressão em poesia.

Uma esteta deslocada, Espanca demonstra-se ainda, tal como Emily Dickinson, ostensivamente ignorante das realidades sociais do seu tempo -- a Revolução Republicana de 1910, todo o período revolucionário da década seguinte, a instauração do Estado Novo pouco antes de morrer, o início do estabelecimento da ditadura. Veja-se o que diz Allen, Emily Dickinson as an American..., p. 19, a propósito da não inserção de Dickinson na comunidade literária do seu tempo e pense-se no facto de Dickinson não ter, aparentemente pelo menos, dado grande importância à Guerra Civil que assolou os Estados Unidos.

Dickinson serve-se da forma do hino, uma forma rigidamente marcada dos pontos de vista métrico e silábico, acabando, todavia, por a subverter, ao elevar a um expoente máximo as suas regras prosódicas em detrimento da transparência dos sentidos. [232]

Estes são os primeiros pontos que quero aqui considerar, sem que deles me ocupe, como o fizeram outros críticos, para explicar estratégias poéticas:[233] a limitação do verso e a utilização de uma forma contida parecem-me ser, por si só, elementos característicos de excesso, mas de um tipo diverso. Limitado e parcimonioso, o verso de Dickinson expressa essa "anorexia" formal de que fala Geoffrey Hartman,[234] e articula-se com a extremidade e o excesso de que falam a sua poesia.

O primeiro poema conhecido de Emily Dickinson ("Awake, ye muses nine") é já, na exagerada obediência formal e na exuberância temática, momento transgressor. O próprio facto de constituir exemplar excepção relativamente aos outros quase dois mil poemas dela conhecidos é disso evidência. Enviado a Elbridge Bowdoin, estagiário no escritório de Edward Dickinson, o poema, todo construído em hexâmetros, que abre

---

232 Cf. Mutlu Konuk Blazing, American Poetry: The Rhetoric of Its Forms (New Haven: Yale University Press, 1987), p. 139: "The metric norm so severely limits the verse it empowers that the verse grows cryptic, crabbed, and idiosyncratic and resists communication itself, thus undermining the religious and social function of hymns that the form alludes to as authorization for her 'dialect', her 'New Englandly' tune".

233 Refiro-me, por exemplo, a Jane Donahue Eberwein, Dickinson: Strategies of Limitation (Amherst: University of Massachussetts Press, 1975), onde o fenómeno da compressão é visto pela autora como parte de uma estratégia de limite e limitação por parte de Dickinson para alargar o seu campo imaginativo e assim criar uma poética nova. Cf. p. 127: "Rather than pushing beyond herself into the world outside, she would do better to push in upon herself to distill the amazing psychological, imaginative, and expressive force. She would let her energy explode into poems that held tight within them both her own tensions and those she derived from borrowed lives. The challenge facing her was that of formal control."

234 Hartman, Criticism in the Wilderness..., p. 130. Cf. III, pp. 82-3.

com os versos "Awake you muses nine, sing me a strain divine, / Unwind the solemn twine, and tie my Valentine!", termina da seguinte forma:

> Thine eyes are sadly blinded, but yet thou mayest see
> Six true, and comely maidens sitting upon the tree;
> Approach that tree with caution, then up it boldly climb,
> And seize the one thou lovest, nor care for space, or time!
> Then bear her to the greenwood, and build for her a bower,
> And give her what she asketh, jewel, or bird, or flower -
> And bring the fife, and trumpet, and beat upon the drum -
> And bid the world Goodmorrow, and go to glory home! (P.1)

Sobre esse poema, escreve Mossberg:

> That her valentine poem is ignored today as uninteresting and weak is evidence in itself that Dickinson's cultivation of the voice of the 'rebellious daughter' was informed by a shrewd and even courageous faith in her judgement about duty.[235]

"Awake you muses" é, aparentemente, tal como a crítica várias vezes o tem referido, um poema atípico.[236] Por um lado, é justamente essa característica que lhe fornece interesse, já que demonstra Dickinson capaz de imitar as normas poéticas do seu tempo, pondo assim em causa a suposta ignorância com que ela própria, mais tarde,

---

[235] Mossberg, Emily Dickinson: When a Writer..., p. 106.

[236] Cf. Hyatt H. Waggoner, "Emily Dickinson: The Transcendent Self", Criticism, 7, no. 4 (Fall 1965), pp. 297-334, p. 327, que fala da prosódia convencional e da linguagem convencional do poema; ou David Porter, The Art of Emily Dickinson's Early Poetry (Cambridge: Harvard University Press, 1966), p. 72, que refere a sua ornamentação demasiada e superficialidade temática.

se definiria a Higginson.[237] Por outro lado, porém, esse poema aponta já sentidos subversivos. Nele, Dickinson subverte os rituais românticos legitimados pela religião e pela sociedade civil.[238] Fá-lo através da paródia, conseguida quer pelo exagerado respeito das normas prosódicas, quer pelo tom exaltado e exuberante da voz poética, quer ainda pela exagerada insistência (mesmo tratando-se de um "valentine) no tratamento do assunto escolhido -- o amor.

No seu terceiro poema, também um "valentine", a subversão começa a anunciar-se, na irreverência e no humor que satirizam a Religião, a Ciência, a Política, o Amor -- as formas canónicas de pensamento e expressão. Cito alguns passos:

.....
Put down the apple, Adam,
And come away with me,
So thou shalt have a *pippin*
From off my father's tree!

I climb the "Hill of Science,"
I "view the landscape o'er;"
Such transcendental prospect,
I ne'er beheld before!

.....

During my education,
It was announced to me
That *gravitation, stumbling,*
Fell from an *apple* tree!

.....

---

237 Pense-se que também um dos primeiros poemas de William Blake tem por título "To the Muses" e é um bom exemplo de obediência temática à poética do século XVIII, na invocação às musas, um lugar-comum. William Blake, The Complete Poems, ed. Alicia Ostriker (Harmmondsworth: Penguin Books, 1977, 1981), p. 31.

238 Cf. Mossberg, Emily Dickinson: When a Writer..., p. 105.

Hurrah for Peter Parley!
Hurrah for Daniel Boon!
Three cheers, sir, for the gentleman
Who first observed the moon!

.....

Our Fathers being weary
Laid down on Bunker Hill;
And tho'full many a morning,
Yet they are sleeping still, - ... (P. 3)

Muito embora presida ao poema um tom de comicidade, antecipa-se, num dos sub-temas (a questionação do espaço americano como espaço de concretização da esperança), um outro poema de Dickinson, datado por Johnson de 1863, e cujos primeiros versos são: "This is the Place they hoped before / Where I am hoping now" (P. 1264).[239] Pela ironia, Dickinson introduz o motivo da diferença e, em 1858, oito anos depois deste "valentine", no sexto poema que dela se conhece, escreve:

Frequently the woods are pink -
Frequently are brown.
Frequently the hills undress
Behind my native town.
Oft a head is crested
I was wont to see -
And as oft a cranny
Where it used to be -
And the Earth - they tell me -
On its Axis turned!
Wonderful Rotation!
By but *twelve* performed! (P. 6)

A passagem do tempo, aqui representada pela passagem das estações, posta, por sua vez, em cena pelos doze meses do ano -- é tema universal; universal não é,

---

[239] Este poema será analisado em VI.3..

porém, esta forma de o tratar. Indiciam-se, neste poema, as marcas estilísticas que irão ser características constantes da poesia de Dickinson:[240] delas fazem parte o recurso aos travessões, a compressão, efectuada pela inversão e pela elipse (por exemplo, "By but *twelve* performed") e a ironia, oferecida pela propria suspensão do discurso (veja-se a inserção de travessões na observação "- they tell me -").

O poema é um exercício de originalidade e novidade, onde se vislumbra uma poética diferente. Há no poema todo um cenário (veja-se o particípio passado no último verso -- "performed") de corpos e sentidos, da natureza e textuais, no jogo visual criado pela mudança de cor e na repetição do advérbio "frequently": o corpo da paisagem exterior, o corpo do poema -- em metamorfose. Do outro lado, contraposta, a Ciência ("And the Earth - they tell me - / On its Axis turned",[241] a transmissão verbal do saber institucionalizado. Não me parece gratuito o facto de Dickinson iniciar o poema com a alusão à primavera, nem de se servir do verbo "undress" para descrever o outono. As florestas cor-de-rosa, na utilização da cor tradicionalmente feminina, juntamente com a imagem do desnudamento, funcionam como espaço de alteridade que se contrapõe ao "they tell me". O que aqui se realça é o deslumbramento visual, o excesso do olhar.

A ruptura sintáctico-semântica e a ambiguidade são também elementos aqui presentes; veja-se os versos 5-8: "Oft a head is crested / I was wont to see - / And as oft a Cranny / Where it used to be" (sublinhado meu). Esses versos falam da mudança da percepção ao longo das estações, e da metamorfose, acompanhada pela ausência, de

---

[240] Cf. Stonum, The Dickinson Sublime, p. 24: "By the end of the 1850's, Dickinson has invented a characteristic style and from then on she has virtually no other.".

[241] Sublinhado meu.

algum elemento da paisagem. Obviamente que "head" é uma metáfora para cume de colina, ou cume de árvore, ou até, se pensarmos em "a Head with hair", para floresta, e que "cranny" se refere a uma falha na vegetação. A ambiguidade reside na conjugação desses dois elementos, no verso 8. A que se refere o indefinido "it"? Se for (o que, gramaticalmente é o mais lógico) a "Head", instala-se um problema de ordem semântica, já que "Cranny", dois versos depois, não lhe está directamente ligado, do ponto de vista do sentido, sobretudo se pensarmos em "Head" como metáfora para colina. Essa "falha" que "Cranny" propõe deve-se à ausência de uma outra característica, que não o cume da colina propriamente dita, mas a sua vegetação; corresponde a um elemento da frase aqui tratado como um particípio -- "crested". Fosse esse elemento um substantivo ("the crest [of the hill; of the tree]"), a solução seria mais simples. Ou é "it" aqui utilizado em vez de "there", e o verso 8 deverá ser lido "Where [there] used to be [a (crested) Head]"? Por outro lado, uma outra possibilidade interessante se abre, se pensarmos na semelhança fónica entre "cranny" e "cranium": se entendermos que a poeta pretendeu jogar com essa proximidade fónica, tornando essas duas palavras de certa forma equivalentes, a mensagem torna-se clara, embora permanecendo a questão do desvio, do desrespeito lexical. De qualquer forma, neste texto, tanto quanto se sabe um dos primeiros de Dickinson, detectam-se já as futuras características da sua poesia: dos pontos de vista estilístico e sintáctico-formal, a inversão e ausência de concordância e a elipse; e, do ponto de vista temático, a exploração de novos ângulos de visão da natureza.

Essa proposta nova de ver as coisas está presente num outro poema, muito mais tardio e mais compacto, onde se articulam as figurações alegóricas da morte e da criação:

The Work of Her that went,
The Toil of Fellows done -
In Ovens green our Mother bakes,
By Fires of the Sun" (P. 1143)

O conhecido e tratado tema da inevitabilidade da morte e da precaridade dos trabalhos humanos é invocado nos dois primeiros versos (de notar, todavia, a referência ao trabalho feminino, que surge igualmente referido e não se dilui, contrariamente à tradição, na nebulosa categoria "men"). São os dois versos seguintes que introduzem o elemento de surpresa, ao comparar a (Mãe-)Natureza a uma cozinheira atarefada, preparando (reciclando?) novos pratos, a partir dos elementos que lhe são oferecidos: os mortos e a as suas acções. O excesso encontra-se aqui na presença do grotesco e do humor que fornecem ao texto a novidade.

De um outro momento relativo à natureza, agora excessivo de violência, é composto o seguinte texto, paradigma de poemas de Dickinson que partem da natureza como forma de exercitar a linguagem poética para explorar sentidos interiores:

The name - of it - is 'Autumn' -
The hue - of it - is Blood -
An Artery - upon the Hill -
A Vein - along the Road -

Great Globules - in the Alleys -
And Oh, the Shower of Stain -
When Winds - upset the Basin -
And spill the Scarlet Rain -

It sprinkles Bonnets - far below -
It gathers ruddy pools -
Then - eddies like a Rose - away -
Upon Vermillion Wheels - (P. 656)

No recurso à sinestesia e ao realismo visual, o texto parece aproximar-se dos contos góticos de horror, eles também compostos por uma estética de ornamentação e muitas vezes de violência; o excesso está presente na isotopia do sangue aplicada às folhas do outono -- "Blood", "Artery", "Vein", "Globules", "spill", "sprinkles", "ruddy pools", "Rose", "Vermillion". É o trazer para o discurso o universo doméstico, como a imagem da "bacia entornada", juntamente com o recurso a uma linguagem metonímica, que distanciam o poema da narrativa gótica. É uma paisagem surrealista a que aqui encontramos, onde, à semelhança do tratamento que T. S. Eliot daria à Primavera na abertura de "The Waste Land", se subvertem as características tradicionalmente amenas do Outono. Dickinson penetra esta paisagem, como uma médica operadora penetra o corpo humano, e eviscera-a. A comparação, na penúltima linha ("like a Rose"), em vez de atenuar a violência, acentua-a. A "Linguagem das Flores", de que fala Bennett, tipicamente victoriana, surge aqui subvertida:[242] a característica de suavidade lírica da rosa, constante na tradição poética ocidental, acaba por funcionar, justamente por constituir aqui uma excepção, uma deslocação, como elemento perturbador e coadjuvante de excesso.

***

Entre "Frequently the woods are pink" (P. 6) e "I lived on Dread -" (P. 770) (outro dos poemas que me proponho analisar neste momento como outro exemplo de

---

[242] Bennett, "Critical Clitoridectomy..." (Cf. IV.1., n. 195). Para uma análise deste poema dentro da linha do sado-masoquismo, cf. Paglia, Sexual Personae..., pp. 635-6. Ver ainda a análise de Miller, "The Humor of Excess", Comic Power in Emily Dickinson, pp. 130-1.

excesso), há uma distância na escrita de quatro anos.[243] Está-se em 1862 e Emily Dickinson tem trinta e dois anos. Irá escrever (ou já escreveu) a Higginson, irá saber por ele que é "incontrolada" e que o seu tom é "espasmódico" e irá receber (ou já recebeu) conselhos sábios (que nunca seguiu) de como não escrever poesia. Mas, mais importante, o poema 770 é escrito ou re-escrito no ano que foi o mais produtivo de Dickinson.

Em 1862, Dickinson escreve, ou reescreve, que se saiba, quase 300 poemas.[244] 1862 é o ano que a crítica considera momento de viragem na sua vida, e a ele pertencem textos de intensa perturbação emocional e mental (como "After Great Pain"), onde são explorados estados extremos como o terror, o êxtase, ou a vertigem. A esse ano atribui a crítica graves distúrbios na vida de Dickinson, que levam à sua famosa reclusão, de que tratarei no próximo capítulo: dividida entre desapontamentos amorosos de natureza diversa, perturbações psíquicas e emocionais, ou até disfunções físicas, a crítica não parece encontrar argumento comum de explicação, quer para a temática que anima esses poemas, quer para o assombroso número deles produzido. O que aqui me parece importante salientar é o facto de esse ser um ano crucial de experimentação poética, seja ela de escrita ou de re-escrita.

---

243 Segundo Johnson, "Frequently the woods are pink" é de 1858 e "I lived on Dread" de 1863. A recente revisão de Franklin data também o primeiro poema de 1858, mas altera a datação do segundo poema para 1862, inserindo os poemas respectivamente no Fascículo 1 e no Fascículo 23. "Frequently the woods are pink" pertence ao fascículo 1 e "I lived on dread" pertence ao fascículo 23 (Franklin, ed., The Manuscript Books..., respectivamente p. 4 e p. 532). Recordo que Franklin Dickinson começou a reunir os poemas em fascículos por volta de 1858.

244 Todos esses poemas apresentam um papel e uma caligrafia idênticos, daí a possibilidade de datação. Cf. Franklin, The Manuscript Books..., p. xii, onde Franklin chama ao ano de 1862 "*annus mirabilis*". Não se sabe, todavia, se isso significa que Dickinson os escreveu nesse ano, ou se isso significa que os copiou nesse ano para os fascículos; recorde-se que a única certeza é que o processo de organização dos poemas por Dickinson começara em 1858 e continuaria até 1864. Remeto para o primeiro ponto deste capítulo.

Os temas que encontramos presentes nos poemas escritos ou re-escritos por Dickinson em 1862 serão recuperados, revolvidos, experimentados, até à sua morte, em 1886, numa linguagem de excesso, transportada além dos seus próprios limites, onde o sublime reside também no seu olhar contínuo para o abismo.[245] Manter vital um estado de perigo e de temor como forma única de evitar a paralisia, é o tema do poema "I lived on Dread", onde viver é equacionado com o terror e a extremidade do abismo.

I lived on Dread -
To Those who know
The Stimulus there is
In Danger - Other impetus
Is numb - and Vitallness -

As 'twere a Spur - upon the Soul -
A Fear will urge it where
To go without the Spectre's aid
Were Challenging Despair. (P. 770)

As palavras e expressões utilizadas inserem-se num léxico de extremidade: "Dread", "Danger", "Spur - upon the Soul", "Fear", "Spectre", "Despair". Não recorrer ao perigo significa, consoante se tomar "challenging" (enquanto forma verbal, ou enquanto adjectivo), desafiar o desespero, ou ser por ele desafiado; de qualquer forma, a escolha terminólogica não é inocente e diz da tensão em que o poema se insere: construído entre excessos de presença e ausência. A presença do terror e do perigo significa viver na extremidade; a ausência deles significa a própria ausência de

---

245 Elam, "Dickinson and the Haunting...", p. 91.

Vida, a vida que Dickinson articula, na primeira quadra do seguinte poema, mais tardio,[246] com o cerne da própria existência e com a exuberância do poder:

To be alive - is Power -
Existence in itself -
Without a further function -
Omnipotence - Enough -
.....

A segunda quadra do poema, porém, alerta para a precaridade desse poder que se designava sublime:

.....
To be alive - and Will!
'Tis able as a God -
The Maker - of Ourselves - be what -
Such being Finitude (P. 677)

Com a introdução, neste segundo grupo de versos, da comparação da vontade humana com a de Deus relativiza-se a omnipotência do poder; e o sublime surge também como um valor comparativo e precário, oscilando o poema entre esses dois estados irresolvíveis entre si, afinal já corporizados no oxímoro "Omnipotence - Enough -".

Voltemos a "I lived on Dread". Aqui, a presença do perigo e do terror implica também uma outra presença extrema, a do Desespero.[247] Causa de agonia

---

246 Johnson considera este texto anterior a "I lived on Dread"; todavia, ele integra-se num fascículo posterior (fascículo 39) e é datado por Franklin também como posterior.

247 Cf. Suzanne Juhasz, The Undiscovered Continent: Emily Dickinson and the Space of the Mind (Bloomington: Indiana University Press, 1983), p. 56, que escreve, sobre este poema: "The lack of danger's presence would mean the presence of despair".

mental (a utilização da imagem "Spur - upon the Soul -" para caracterizar os efeitos do perigo é vívida e realista), o perigo oferece, todavia, espaços de conhecimento e de visão.[248] Sendo, em última análise, e tal como o poema 677, um poema sobre o êxtase, é-o sobre um tipo de êxtase que se aproxima do de certos poemas de Blake na iminência da catástrofe e do caos presentes no que por inerência existe na criação.

Atribuindo ao perigo a capacidade de estímulo ausente em outros ímpetos (de resto, não só Dickinson põe em maiúsculas o primeiro termo -- "Stimulus" --, como também "estímulo" difere de "ímpeto" no sentido em que é, em certa medida, exterior à vontade da criatura), Dickinson propõe uma figura-limite de alternância, o desespero (também escrito com maiúscula). Ambos são formas de excesso -- de ultrapassar medidas do suficiente, seja ele presente ou ausente. Vejamos um outro poema de Dickinson:

The hallowing of Pain
Like hallowing of Heaven,
Obtains at a corporeal cost -
The Summit is not given

To Him who strives severe

---

[248] Tal como no poema 1101, abaixo transcrito, que equaciona a verdadeira vida com o vinho sem rolha, e recorre à força sensorial do paladar e do olfacto, também aqui o perigo é necessario para uma qualquer "ecstatic need" (cf. versos sublinhados).

Between the form of Life and Life
The difference is as big
As Liquor in the Lip between
And Liquor in the Jug
The latter - excellent to keep -
But for ecstatic need
The corkless is superior -
I know for I have tried

Este poema será analisado em V.2..

At middle of the Hill -
But He who has achieved the Top -
All - is the price of All - (P. 772)

Destaco os versos "But He who has achieved the Top -/ All is the price of All". Quando lhe é negado, embora por amor, o direito de lutar e morrer, a Isabella, a personagem feminina de um conto de Ursula Le Guin ("The Lady of Moge"), só resta uma vida pacífica (e banal) de casamento e maternidade. No final do conto, diz ela: ". . . if I had been allowed to die on the walls of Moge, I should have died believing that life held great terror and great joy.".[249] E Emerson, no final da sua invocação ao Poeta, escreve: ". . . wherever is danger, and awe, and love -- there is Beauty, plenteous as rain . . .".[250] É também desse olhar simultaneamente herético e sagrado em relação à vida terrena que fala este poema de Dickinson. Porque é a movimentação nesse limiar extremo que lhe permite a escrita -- produto humano. O mesmo se pode ver nesse outro texto curto de Dickinson em que o espaço do Paraíso é subvertido:

In thy long Paradise of Light
No moment will there be
When I shall long for Earthly Play
And mortal Company - (P. 1145)

---

249 Ursula le Guin, Orsinian Tales (London: Granada Publishing Limited, 1978), p. 166. Cf. Kher, The Landscape of Absence, p. 21: "[Dickinson is a] poet who creates the landscape of beauty out of her own landscape of terror, or for whom terror and beauty are one.".

250 Emerson, "The Poet", The Complete Essays..., p. 341

Albert Gelpi contrasta este poema com um outro, também curto, de Dickinson, interrogando-se como é possível a coexistência contraditória dos dois textos.[251] O poema a que Gelpi se refere é o seguinte:

> God is indeed a jealous God -
> He cannot bear to see
> That we had rather not with Him
> But with each other play. (P. 1719)

Mas talvez a contradição não exista entre os dois poemas, mas somente dentro do primeiro texto, onde, através de um processo irónico que recorre à homografia entre adjectivo e forma verbal ("long[ed]"), é posto em causa o verdadeiro lugar de felicidade. A mensagem dos dois últimos versos entra em conflito com a mensagem dos dois primeiros versos, não a anulando, mas mantendo com ela uma relação tangencial. Assim, o verdadeiro paraíso pode ser visto em termos humanos: a eternidade espraia-se, monotonamente indiferenciada e longa, indiferente às humanas necessidades e contudo preenchendo-as. A seu lado, corre o desejo pelas coisas humanas. Mesmo que o desejo surja desmentido, os termos em que essas coisas humanas são apresentadas ("Earthly Play", "mortal Company") faz também delas um espaço desejado, abrindo-se o texto à ambiguidade. É irónico que se fale em "momentos" dentro do que é "eternidade": dessa forma, é posta em causa a natureza mesma do que é eterno, ou seja, do que não tem tempo, e esse verso "No moment will there be", abre-se a uma mensagem oposta: a da eternidade do desejo das coisas e da felicidade terrenas. As alegrias terrenas são, todavia, permeadas igualmente de

---

[251] Albert Gelpi, Emily Dickinson: The Mind of the Poet (Cambridge: Harvard University Press, 1966), p. 93.

sofrimento e de brechas, causadoras de perda e de angústia, de momentos de ausência. A mensagem do poema é de excesso, na tentativa de suprir a negação mesma da existência.

Durante 1862, Dickinson trabalha ideias e emoções numa linguagem cada vez mais condensada e elíptica. Excessiva na ausência, se se quiser. Caracterizada pela interrupção, como diz Elam, quer na relação potencial entre eu e natureza, quer na relação íntima da consciência com ela própria.[252] Consciente da diferença, como no poema "It was given to me by the Gods":

It was given to me by the Gods -
When I was a little Girl -
They give us Presents most - you know -
When we are new and small.
I kept it in my Hand -
I never put it down -
I did not dare to eat - or sleep -
For fear it would be gone -
I heard such words as "Rich" -
When hurrying to school -
From lips at Corners of the Streets -
And wrestled with a smile.
Rich! 'Twas Myself - was rich -
To take the name of Gold -
And Gold to own - in solid Bars -
The Difference - made me bold - (P. 454)

Exercício sobre o poder poético, o excesso parece-me passar aqui pela questão da posse: quem possui, de facto? Se o ouro (poder da palavra, ou a própria palavra, cuja força surge metaforizada por sólidos lingotes) é ciosamente guardado, a ponto de pôr em risco a sanidade física e mental -- que elemento, em última análise,

---

252 Elam, "Dickinson and the Haunting...", p. 85.

controla? O sujeito poético, ou o poder poético? Creio que o que aqui se propõe é que possuir, pela renúncia, é uma forma de controlo.[253]

Na sequência da privação social, surge um excesso de presença pela ausência ("I did not dare to eat - or sleep - / For fear it would be gone"), surge o desafio, o atrevimento, resultado ou da aparente diferença entre a legitimação do social ("to take the name of Gold") e a ilegitimidade valorizada do espaço interior ("Gold to own - in solid Bars"), ou da conjugação desses dois aspectos. Note-se a presença do travessão no final do verso "Rich! 'Twas myself - was rich -": esse travessão permite duas leituras dos versos seguintes. Ou ele funciona como ponto final ou funciona como copulativa. No primeiro caso, o que temos é a alternativa entre o que é dito nos dois versos seguintes, a explicitação da diferença entre o que é "ser chamada rica" (do ponto de vista material) e o que significa "possuir a riqueza" (do dom poético). No segundo caso, o sujeito poético afirma-se diferente pelo facto de conseguir atingir um duplo estatuto: ser considerada rica socialmente e, à margem da sociedade, possuir uma riqueza bem mais sólida e maior -- a da poesia. De qualquer maneira, a identidade regula-se não pela palavra pública, mas pela transposição dessa contingência, na demolição da linguagem alheia e no desenvolvimento de um discurso alternativo. Na distorção do aceitável, estabelece-se, assim, o descentramento.

A alternativa linguística que a poética de Dickinson propõe insere-se num tipo de discurso onde está presente a recusa da temática e da sintaxe tradicionais e a sua substituição por um mapa semântico e formal próprio, em que à elisão se junta a

---

[253] Cf. Juhasz, The Undiscovered Continent..., p. 55: ". . . fear and pain are necessary to disintegrate satiety, to force the mind to extremity. But possession does bring control, thus power. The good is not in the bearing by itself but in the knowledge to which it can lead.".

distorção propositada de estruturas e de sentidos. A verdade poética adquire características próprias e confunde-se com a dramatização:

Tell all the Truth but tell it slant -
Success in Circuit lies
Too bright for our infirm Delight
The Truth's superb surprise

As Lightning to the Children eased
With explanation kind
The Truth must dazzle gradually
Or every man be blind - (P. 1129)

Contraposta à transparência verbal sugere Dickinson uma linguagem de opacidade como forma de transmitir a verdade, a qual, falada linearmente, pode ser fatídica, cegando. O campo fenomenológico revela-se de alcance apreensível, até a uma criança, desde que relativizado ("With explanation kind"). Metaforizada no relâmpago, a verdade, ao ser transposta para a palavra, não pode ser alargada ou reduzida ao absoluto tradicional, sob risco de ofuscar e se perder. O fascínio reside na obliquidade, no inicial oculto, na diferença. Dizendo do discurso desviado, estes versos dizem também de um tipo de excesso que se caracteriza pelo descentramento em relação à apropriação tradicional das coisas. Também no seguinte poema podemos constatar o desvio à tradição:

To make a prairie, it takes one clover and a bee,
A clover and one bee
And Reverie.
The Reverie alone will do
If bees are few (P. 1575)

Não é basicamente a relação poeta/natureza e a atitude de delícia perante a maravilha que quase se afirma como milagre (um trevo e uma abelha bastarem para fazer uma pradaria) que está em causa neste poema. A proposta semântica (passível de ser articulada com os famosos versos de Blake "To see a World in a Grain of Sand / And a Heaven in a Wild Flower")[254] permite outras leituras, contendo registos vários. O modo pastoril americano em que a terra encerra a carga metafórica da feminilidade, enraizado, mas distinto, na tradição pastoril europeia, como faz notar Annete Kolodny,[255] surge aqui subvertido.

Aparentemente, afirma-se da sobreposição do tido como insignificante (o trevo e a abelha) sobre o assumidamente grande (a pradaria): necessária à propagação da espécie, a abelha revela-se, juntamente com o trevo, a força desencadeadora da criação. Até este momento, tudo parece apontar não só para o sentido romântico da valorização do particular sobre o geral, mas também para a acentuação da metáfora feminina relativamente à terra: o resultado da acção da abelha e do trevo, e também do sonho, terceiro componente de importância idêntica aos outros dois, é a pradaria que, indefesa e passivamente, se deixa nascer (fazer).

Mas, acrescenta-se, se as abelhas (agora força indistinta, na pluralização) forem escassas, "the Reverie alone will do"[256] -- e todo o quadro imagético se

---

254 Blake, "Auguries of Innocence", The Complete Poems, p. 506.

255 Annette Kolodny, The Lay of the Land: Metaphor as Experience and History in American Life and Letters (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1975), p. 6: ". . . when America finally produced a pastoral literature of its own, that literature hailed the essential femininity of the terrain in a way European pastoral never had, explored the historical consequences of its central metaphor in a way European pastoral never dared, and, from the first, took its metaphors as literal truths", p. 6. Sublinhado meu.

256 Sublinhado meu.

modifica. A imaginação surge como substituto de tudo, desencadeador alternativo e só por si autónomo do processo de criação de uma pradaria, que agora surge enunciada não em termos físicos, mas mentais. Releva-se assim o sonho, força auto-suficiente e absoluta, que subversivamente se contrapõe ao pragmatismo,[257] agora revelado escasso e precário.

Chamar à poética de Dickinson "poética de destilação", como faz Eberwein, parece contrariar a ideia de excesso. E, todavia, pela destilação, o que se obtém é o resíduo, "potente e explosivo".[258] Toda a sua vida, Dickinson lidou, em poemas e cartas, com essa matéria perigosa que é a palavra, sabendo-a potencialmente letal, tal como as forças interiores por ela dramatizadas. "But when you got a Bomb/ And Hold it in your Bosom", escreve Dickinson, exemplificando o processo de explosão contido, a força (poder) desregradora e explosiva da palavra, mais ainda, como no seu caso, se for articulada por uma mulher. É que esse aspecto vulcânico da poesia de Dickinson não pode ser separado da sua condição de mulher. "At times, my little Force explodes and leaves me bare and charred" (C. 271), dizia ela a Higginson. Demonstrativa de uma pose infantil, tradicionalmente esencialmente feminina, essa confissão é denunciadora de parte da estratégia poética adoptada por Dickinson para justificar o

---

257 Cf. Kolodny, The Lay of the Land..., p. 9: "If the American continent was to become the birthplace of a new culture . . . then it was, in fact as well as in metaphor, a womb of generation and a provider of sustenance. Hence, the heart of American pastoral -- the only pastoral in which metaphor and the patterns of daily activity refuse to be separated."

258 Eberwein, Dickinson: Strategies of Limitation, p. 155.

inaceitável, o desviado e excessivo. Vejamos um poema de Dickinson pouco tratado pela crítica e considerado de entre os seus piores:[259]

> Dying at my music!
> Bubble! Bubble!
> Hold me till the Octave's run!
> Quick! Burst the Windows!
> Ritardando!
> Phials left, and the Sun! (P. 1003)

O que me interessa neste texto é o sentido de explosão que ele propõe. A exploração do sentido musical aqui presente não é constante na temática de Dickinson, o que é visível até no ritmo do seu verso, quantas vezes desarticulado. A inclusão do código musical nas palavras latinizadas ou italianas ("Octave", "Ritardando") oferece ao texto um exotismo paródico propício ao seu desfecho. Iniciando-se num tom falsamente extático, de verdadeira auto-paródia (da que troça das suas limitações musicais e das limitações que a métrica impõe), esta voz fala depois da desarticulação do sentido. É, no terceiro verso, a precaridade da oitava, rapidamente percorrida, que estrutura enganadoramente o poema, posto que o seu significado musical se confunde com o seu significado prosódico, este último frustrado (de facto, o verso tem sete sílabas e não oito). No segundo verso, essa bolha, ou tom de balbucio, ainda (ou já) não linguagem inteligível, é semelhante ao vulcão por explodir. Neste caso, o do risível. Quando se dá, a explosão provoca a ruptura última das já precárias pontes criadas -- a da escala abstractamente certa, a da janela protectora e limiar. À desaceleração imediata do campo de acção dessa explosão (a falha musical da

---

259 Cf. Weisbuch, Emily Dickinson's Poetry..., pp. 153-4: "This may be the worst of all kinds of poems, unintentional self-parody . . .".

executante, bem como a falha métrica) segue-se a situação de comicidade de uma terra devastada, onde o que sobra (o resto, o excesso) são as garrafas, que absurdamente permanecem intactas, quando outros vidros maiores se partiram. Imutável, sobra ainda o sol, ao qual é permitida a entrada, agora sem qualquer intermediário nem limite.

Formalmente, a estratégia retórica, a única alternativa para conter a explosão, é a contenção, a condensação estilística. "Power is only Pain - / Stranded, through Discipline" (P. 252), escreveu Dickinson no seguinte poema:

I can wade Grief -
Whole Pools of it -
I'm used to that -
But the least push of Joy
Breaks up my feet -
And I tip - drunken -
Let no Pebble - smile -
'Twas the New Liquor -
That was all!

Power is only Pain -
Stranded, thro' Discipline,
Till Weights - will hang -
Give Balm - to Giants -
And they'll wilt, like Men -
Give Himmaleh -
They'll carry - Him! (P. 252)

A disciplina afirma-se crucial para conter os estados extremos, quer do terror quer do desejo. Mais ainda: a disciplina é necessária para controlar a dor e a transformar em poder poético, a essência da dor. A dor surge contraposta à alegria, um "New Liquor" para o sujeito poético, capaz de embriagar, porque alheia aos seus hábitos. "Grief" e "Pain", aqui equivalentes, são servidos por verbos deslocados, do ponto de vista semântico e até do ponto de vista gramatical: não só "wade" e "strand"

remetem para um universo marítimo, mas ainda "wade Grief" e "Pain" (ou "Power") /stranded through" são expressões gramaticamente estranhas (sendo a primeira, "wade Grief", inaceitável -- "wade" é um verbo intransitivo). A sua função neste caso é a de demonstrar precisamente a forma como a dor, elevada a um ponto extremo de tensão controlada, pode ser criação. Como um barco ao qual foi retirado o mar, à dor foi retirada a carga inibidora. Subverte-se a mensagem de alegria do episódio bíblico da Arca de Noé após a retirada das águas, visto que a esperança da criação depende não dessa alegria, mas do sofrimento -- controlado. Veja-se, na segunda estrofe, a situação aparentemente paradoxal do gigante: quanto mais forte o desafio, maior a resistência. E, no entanto, a disciplina representa também excesso, porque é em torno dela que se organiza essa linha de limite, que é a arte.

"Toda a arte é limiar / Toda a arte é limite", escreve Centeno.[260] A disciplina é tanto mais necessária quanto seria premente a necessidade de controlar momentos de extremidade, como nos seguintes versos do poema "One need not be a Chamber - to be Haunted -" (P. 670), que tocam a figuração da fragmentação interior e que me parecem constituir exemplo de tensão interna verificada num desses momentos extremos. Note-se como a linguagem desses versos é compacta e contida; veja-se ainda a exactidão na descrição, como se sujeito observador e sujeito obervado estivessem separados:

> One need not be a Chamber - to be Haunted -
> One need not be a House -
> The Brain has corridors - surpassing
> Material Place -

---

[260] Yvette K. Centeno, Perto da Terra (Lisboa: Presença, 1982), p. 17.

Far safer, of a Midnight Meeting
External Ghost
Than its interior Confronting -
That cooler Host.

Far safer, through an Abbey gallop,
The Stones a'chase -
Than Unarmed, one's self encounter -
In lonesome Place -
.....

A explicação para esse estado de terror reside na ruptura que tem lugar no eu, dividido em corpo e aquilo que o ultrapassa. Veja-se como o desvio gramatical no primeiro verso das seguintes duas últimas estâncias acompanha essa ideia de ruptura; e como o último verso abre uma hipótese ainda mais inquietante: a da divisão ser múltipla e não somente dupla, como se o eu (se) olhasse por uma infinidade de espelhos:

.....
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 - (P. 670)

Alternativamente, parece desenhar-se um outro espaço, o da mente (ou da alma), que nem sempre corresponde a fuga ou a refúgio tímido, mas a liberdade -- que pode ser campo de acção subversivo e, muitas vezes, mortífero. Veja-se como, no seguinte poema e a partir da terceira estância, a tensão é re-organizada, apontando para um estado de libertação:

The Soul has Bandaged moments -
When too appalled to stir -
She feels some ghastly Fright come up
And stop to look at her -

Salute her with long fingers -
Caress her freezing hair -
Sip, Goblin, from the very lips
The Lover - hovered - o'er -
Unworthy, that a thought so mean
Accost a Theme - so - fair -

The Soul has moments of Escape -
When bursting all the doors -
She dances like a Bomb, abroad,
And swings upon the Hours,

As do the Bee - delirious borne -
Long dungeoned from his Rose -
Touch Liberty - then know no more,
But Noon and Paradise -

The Soul's retaken moments -
When, Felon led along,
With shackles on the plumed feet,
And staples, in the Song,

The Horror welcomes her, again,
These, are not brayed of Tongue - (P. 512)

O precário equilíbrio dos sentidos afirma-se perigoso, na imagem da bomba dançando, suspensa, em ameaça latente. O dinamismo verbal que se concentra em torno dessa imagem narra uma história de vida e de resistência activa, não de declínio.[261] Todavia, não devemos esquecer que o poema, lido na sua totalidade, explora o tema do sofrimento e do horror -- os estádios por que passa a alma provam-na prisioneira de

---

261 É nesta linha que Karl Keller, num outro texto, e criticando a designação "madwoman in the attic", aplicada a Dickinson por Gilbert e Gubar, define o "sótão" (físico, mental, artístico) como lugar de liberdade, concluindo: "If going up there makes a madwoman, there's a hell of a good place up there, let's go". "Notes on Sleeping With Emily Dickinson", Feminist Critics Read Emily Dickinson, ed. e int. Suzanne Juhasz (Bloomington: Indiana University Press, 1983), p. 78.

uma força aterrorizadora que a paralisa: "The Soul has Bandaged Moments / When too apalled to stir". Os versos da terceira estância integram-se num segundo momento dessa peregrinação interior. Assim, e lidos isolados, eles falam, de facto, de libertação e resistência; mas integrados no seu conjunto, e sobretudo na sequência da estrofe seguinte, desenvolvem a ideia de fascínio impotente perante uma força que não se consegue controlar.[262] Como um insecto atraído, a alma prova o sabor do êxtase no reencontro e na conquista, para ser novamente apoderada (acolhida) pelo Horror. "Noon and Paradise" [The Soul's retaken Moments] . . . are not brayed of Tongue" -- a mensagem que nos é deixada é de violência, com a própria deslocação semântica, e sensitiva, oferecida pela forma de particípio "brayed" e pela conclusão do silêncio como acompanhante da dor.

"What is the Price of Experience?", interrogava-se, meio século antes e do outro lado do mar, William Blake, acrescentando: "It is an easy thing to triumph in the summer's sun".[263] Tal como a sabedoria, também o sofrimento é corolário da experiência. Encontramos este tema nalguns poemas de Emily Dickinson: os momentos mais marcantes são os que se desenrolam na mente, que, se é espaço criador de fantasias, ultrapassando o carácter limitativo do real (a revelar-se tanto no espaço exterior, num sentido lato, como no próprio espaço do corpo), é igualmente, e por isso

---

262 Talvez essa força seja a que advém do próprio acto de criação poética. Cf. Susan Gubar e o seu artigo "'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity", The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory, ed. Elaine Schowalter (London: Virago Press, 1986), pp. 292-313, em que Gubar discute este aspecto, em relação com a questão textualidade / sexualidade. Referindo-se a Dickinson, escreve Gubar: "Like . . . Emily Dickinson, who is bandaged as the Emperor of Calvary in some poems ..., women writers dread the emergence of their own talents", p. 303.

263 Blake, "Vala, Or the Four Zoas" (Night The Second), Page 35, ll. 11 e 16, The Complete Poems, pp. 319 e 320.

mesmo, lugar assustador e por vezes assombrado. Feito, tal como o Tigre de Blake, de "fearful symmetries".

No espaço da imaginação, onde cabe a delícia, há também lugar para o sofrimento; num movimento que muito se aproxima do "dilema da identidade puritana", para usar a expressão de Bercovitch.[264] É assim que a alma se desdobra entre "an imperial Friend" e "the most agonizing Spy / An Enemy could send" (P. 683). Trata-se de um processo penoso, cujo reconhecimento pode levar a concluir: "'Heaven' is what I cannot reach" (P. 239):

'Heaven' - is what I cannot reach!
The Apple on the Tree -
Provided it do hopeless - hang -
That - 'Heaven' is - to Me!

The Color, on the Cruising Cloud -
The interdicted Land -
Behind the Hill - the House behind -
There - Paradise - is found!

Her teasing Purples - Afternoons -
The credulous - decoy -
Enamored - of the Conjuror -
That spurned us - Yesterday! (P. 239)

O primeiro verso ecoa, replicando-os, os versos de Robert Browning em "Andrea Del Sarto (Called 'The Faultless Painter')": "Ah, but a man's reach should exceed his grasp, / Or what's a heaven for?", em possível subversão da ideia do poema

---

264 Bercovitch, The Puritan Origins..., p. 18.

de Browning.[265] Falando, pela voz do pintor renacentista Andrea Del Sarto, da angústia na criação artística -- não basta tocar a perfeição; é necessária a sua transcendência, ainda que essa transcendência implique (e porque implica) excesso --, Browning define o paraíso como o local onde se pode afirmar o paradoxo que é o excesso de perfeição. No poema de Dickinson, o próprio conceito de paraíso é definido não pela afirmação, mas pela exclusão: o paraíso define-se como aquilo que não se pode alcançar e que pode ser tão simples como as coisas terrenas ao alcance somente do olhar; e define-se ainda como aquilo que é a própria subversão do paraíso: a maçã. O paraíso é o local do próprio excesso, enquanto proibição e desafio -- enquanto impossibilidade.

A poética de Dickinson muitas vezes acaba por ser uma metapoética de excesso, no debate interno de questões como a impossibilidade do discurso poético ou os estados extremos de vivência interior e de escrita. "On my Volcano grows the Grass / A meditative spot -", avisa Dickinson num poema tardio:

> On my Volcano grows the Grass
> A meditative spot -
> An acre for a Bird to choose
> Would be the General thought -
>
> How red the Fire rocks below -
> How insecure the sod

---

265 Robert Browning, "Andrea Del Sarto (Called 'The Faultless Painter')", Poems of Robert Browning, ed. Donald Smalley (Boston: Houghton Mifflin Company, 1956), pp. 213-9, p. 216. O poema de Browning é publicado em 1855 e o poema de Dickinson é datado de 1861 (M.B., 284), sendo por isso plausível que a poeta americana o tenha lido. Note-se, além disso, que não só o termo "Heaven" surge entre aspas no poema de Dickinson, mas que há também homografia entre o verbo que Dickinson utiliza e o substantivo que Browning usa ("reach"), como se a poeta apropriasse e replicasse os versos de Browning.

Did I disclose
Would populate with awe my solitude. (P. 1677)

A imagem de perigo extremo latente é oferecida pela aliteração no primeiro verso e pela estranheza semântica da expressão "meditative spot", mais aplicável a poética Pré-Romântica de, por exemplo, Thomas Gray. Essa capacidade meditativa parece-me ser a mesma que ao mesmo tempo informa a razão de ser do estilo condensado de Dickinson e a temática do limiar ("threshold") -- é sob e sobre esse lugar que se ensaiam excessos. É óbvia a relação de contraste entre a preposição que serve a imagem do vulcão controlado ("on") e a preposição que serve a imagem da verdadeira essência do vulcão ("below"). A ideia de possibilidade de explosão latente é muito mais ameaçadora porque está aparentemente contida e acumulada (a olhos alheios, o que surge destacada é essa impressão de quietude) e porque, ao mesmo tempo, envia para a tensão público/privado estabelecida entre "General thought" e "solitude". Essa impressão de calma e controlo do que se diz tão inofensivo que seria lugar privilegiado para acolher a fragilidade de um pássaro é desmentida na estrofe seguinte, que explicita a existência de uma matéria letal (que pode referir-se até à sexualidade reprimida, ao desejo que, a ser libertado, se transformaria em momento avassalador). Esse estado de excesso, reprimido ou latente, resume-se no último verso -- "would populate with awe my solitude" -- que ensaia exemplarmente o momento extremo em que o poder poético é simultaneamente forma destruidora e criadora, em que a matéria, sendo letal, é também vital e femininamente geradora de espaços novos: se "populate with awe" evoca um universo surreal e terrífico, "populate" (juntamente com a imagem inquietante do berço, presente no primeiro verso

da segunda estrofe -- as rochas embaladas no subsolo --) diz também da criação e da disseminação.

As possibilidades propostas caso o vulcão se tornasse activo são terríveis -- e sublimes. A tornar-se activo, o vulcão provocaria, na erupção, a ruptura da linguagem e, com ela, o silêncio. Mas é o estado mesmo de limite que se exalta, já que aí a força é sempre inesgotável, porque não sujeita à dissipação. "Circumference - thou Bride of Awe" -- diz Dickinson num poema quase deste coevo:

> Circumference thou Bride of Awe
> Possessing thou shalt be
> Possessed by every hallowed Knight
> That dares to covet thee (P. 1620)

O poema, faz notar Diehl, ecoa os seguintes versos de "Epipsychidion", de Shelley:

> .....
> Possessing and possessed by all there is
> Within that calm circumference of bliss,
> And by each other, till to love and live,
> Be one . . ." [266]

No poema de Shelley, a busca do transcendente está, como argumenta Diehl, votada ao fracasso, já que o poeta procura a imortalidade através do tangível -- o seu amor por Emilia Viviani.[267] Por outro lado, lido no contexto de uma carta de

---

[266] Percy Bysshe Shelley, The Poems of P. B. Shelley, ed. C.D. Locock, 2 vols, (London, Methuen & Co. Ltd, 1911), vol. 2, vv. 549-552.

[267] Diehl, Dickinson and the Romantic Imagination, p. 144. De resto, já Sewall tinha relacionado esses poemas de Dickinson e Shelley, em The Life of Emily Dickinson, p. 663.

Dickinson onde surge a frase "Success is dust, but an aim forever touched with dew", o poema de Dickinson situa a plenitude do desejo no próprio acto do desejo. O poeta (sujeito poético) do poema de Shelley equivale ao cavaleiro do poema de Dickinson, aquele que se atreve a desejar -- o que, em Shelley, se revela impossível. Mas cavaleiro e poeta são entidades diversas no texto de Dickinson: o que aí surge é a tríade poeta (sujeito poético), circunferência e cavaleiro. Situada no desejo, a posse situa-se também no momento limite -- onde as possibilidades existem todas, ainda que não se transformem em realidades.

A circunferência surge articulada com o mesmo estado excessivo que informa poemas como "I felt a Funeral, in my Brain," (P. 280), que fala de uma experiência-limite, desta vez levada ao seu ponto mais extremo:

I felt a Funeral, in my Brain,
And Mourners to and fro
Kept treading - treading - till it seemed
That Sense was breaking through -

And when they all were seated,
A Service, like a Drum -
Kept beating - beating - till I thought
My Mind was going numb -

And then I heard them lift a Box
And creak across my Soul
With those same Boots of Lead, again,
Then Space - began to toll,

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

And then a Plank in Reason, broke,
And I dropped down, and down -
And hit a World, at every plunge,
And Finished knowing - then - (P. 280)

19. plunge] Crash - 20. Finished] Got through - [268]

Começo por referir a apreciação geral de Elam sobre este poema:

> Aligned with silence, wrecked as a poet even before a plank in reason breaks, she speaks of the impossibility of poetic speech, and silence becomes a strange metonimy for the poem's recognition of its own death.[269]

Julgo que, quer se refira a uma qualquer situação limite de desespero (a reacção à morte de um ser amado, a depressão raiando a aproximação da loucura, a angústia mesma que advém do existir, já que este pressupõe o desaparecer) quer se refira ao desespero provocado pela incapacidade poética, o poema tenta articular o que é, em última análise, impossível de articular: aquilo que está para além do próprio silêncio. Servindo-se da imagética da morte, o poema lida, assim, com o paradoxo que é falar sobre o que não tem linguagem. Isto é patente na descrição da situação do sujeito poético, a quem são permitidas somente sensações de natureza visual, táctil e, sobretudo, auditiva.

---

[268] Incluo aqui as variantes nos versos 19 e 20. A partir de agora, sempre que, na transcrição dos poemas, fizer referência às variantes, estas serão indicadas da seguinte forma: em fim de poema, com o número do verso a que correspondem, com a palavra a que se referem e antecedidas de parêntesis recto.

[269] Elam, "Dickinson and the Haunting...", p. 90.

O primeiro problema que naturalmente se instala tem a ver com o facto de o funeral ser, no final do texto, identificado com o do próprio sujeito: precedendo o enterro, o funeral parece ainda preceder a morte; a não ser que a instância de morte de que se fala na última estrofe pertença a um outro nível -- o da morte espiritual, estágio posterior ao da morte física e psíquica. Chamo a atenção, em primeiro lugar, para a variante do verso 19, que acentua a sugestividade da ideia de queda (já que evoca o resultado da acção para além da acção mesma de cair) e, em segundo lugar, para a variante do verso 20, que alarga o sentido ambíguo que existia já com a forma verbal "Finished". "Finished knowing" pode ser lido de duas formas: como "ended knowing" ou como "ended up knowing", sendo ambas as leituras possíveis no contexto geral do poema e falando ambas da ausência de esperança. No primeiro caso, estamos perante a dissolução total do eu, que identifica o fim último com o fim do conhecimento, e, neste sentido, o poema, reconhecendo-se morto, reconhece também, pela voz de quem o fala, o "fim mais final" da linguagem humana; nesta primeira hipótese, havendo desespero, porque há a certeza do fim, há também obliteração de tudo -- terminar simplesmente implica o esquecimento e o apagamento da dor. No segundo caso, estamos perante um outro tipo de dissolução -- a das já destruídas pontes de sentido e de comunicação (indiciadas pelos versos 16 e 17, "And I, and Silence, some strange Race / Wrecked, solitary, here -"). Em ambos os casos, fala-se de um estádio para além do silêncio, mas a segunda hipótese é muito mais assustadora, sobretudo se for lida na confluência cultural e religiosa do tempo de Dickinson, já que o que propõe é o vazio e o silêncio como únicas formas de conhecimento; já que o que propõe é (porque o conhecimento não termina mas começa) a admissão de que o que fica é a dor de conhecer -- ou de saber.

Mas conhecer (ou saber) o quê? "And got through knowing - then", pode ler-se, tendo em consideração a variante no verso 20. A adopção dessa variante não altera a possibilidade de lermos o último verso das duas formas que acima referi, mas dilata-lhes o sentido: relacione-se este verso assim lido com parte do verso 3 e com o verso 4, ". . . till it seemed / That Sense was breaking through -", afirmação também ambígua, visto que pode referir-se ora à sensação da aproximação da morte ora à aparente revelação de um conhecimento -- em ambos os casos, a afirmação coloca o sujeito poético numa situação de avanço para um outro estádio, real ou aparente, sendo a passagem desse estádio e para esse estádio sempre dolorosa. Se adoptarmos a segunda leitura do último verso (ou seja, "And Finished [Got through] knowing - then -" significando "And ended up knowing - then -"), o sentido geral de desespero que percorre o poema é coadjuvado pela inexistência de predicado para "knowing" e pelo facto de a este termo se seguir "then", aqui um advérbio de tempo ou uma conjunção. Esse "then" suspende a mensagem que, afinal, se sabe já não existir. Nesta segunda hipótese, a única fonte de saber que se parece ter atingido é o conhecimento da ausência e do nada -- não possíveis de verbalizar e ultrapassando o próprio silêncio.

***

Num artigo sobre o dialogismo na poesia de Dickinson Lynn J. Shakinovsy escreve:

> The ambiguous and peculiar world of Emily Dickinson's poetry is filled with ellipses, gaps, puns, dashes, and incompletions. The poems possess a multiplicity

> of meanings, an indeterminacy of reference and the reader often struggles to make her way through the puzzles and riddles that are formed by these texts.[270]

Entender totalmente, em Dickinson, o que "quer o poema dizer" é muitas vezes tarefa impossível. Por vezes, mais fácil é o oposto -- o que o poema não diz, e assim revela, o próprio efeito de omissão, denunciador de excesso. Em certa medida, podemos dizer da poesia de Dickinson o que diz Cabral Martins da poesia de Luiza Neto Jorge:

> Esta poesia é partes sem um todo. É o fruto do trabalho de fazer a linguagem mudar de sítio. É a volta e a revolta dos sentidos, a invenção e a revelação das palavras. Múltiplas, como uma fogueira de que só se vissem as centelhas (o sentido)".[271]

Destruindo a sintaxe, Dickinson revoluciona a linguagem poética, destruindo a coesão de sentido. E fá-lo utilizando, tal como Luiza Neto Jorge, um método que, entre outras componentes já aqui referidas, envolve, como faz notar Shakinovsky, a elipse. Um processo de "eliminação drástica" -- assim se refere Porter ao hábito dickinsoniano da elipse, acrescentando: "No other poet has carried the manner to such extremes."[272] "Her sense of self and of the world", afirma Dickie, referindo-se a

---

[270] Lynn J. Shakinovsky, "Hidden Listeners: Dialogism in the Poetry of Emily Dickinson", Discours Social / Social Discourse, vol. III, nos. 1 e 2 (Spring-Summer 1990), pp. 199-215, p. 199.

[271] Cabral Martins, "Para que serve a poesia?", Vértice, Nov. 1988, II Série, pp. 39-44, p. 39.

[272] Porter, Dickinson: The Modern Idiom, p. 45.

Dickinson, "depends upon contingency, and her dominant trope is metonimy not metaphor.[273] Vejamos o que sobre a elipse diz Alan Weiss:

> The elipsis is the fortuitous or intentional omission of a significative element. Like the labyrinth, it can signify the entire gamut of possible meanings: from that where the meaning of the suppressed term is evident, to that of the vagueness and contradiction inherent in amphibological constructions, to total agrammatism.[274]

À elipse, figura estilística característica da poesia de Dickinson, voltarei amiúde ao longo do resto deste trabalho. Mantendo com a ambiguidade uma relação directa, a elipse manifesta-se, ainda, não já necessariamente como figura de estilo literário mas como modo genérico de expressão, em outros aspectos, estes não directamente pertencentes à poesia de Dickinson, mas, de facto, também textos poéticos. São esses aspectos as suas cartas, a reclusão e o uso do branco; deles me proponho falar no capítulo que se segue.

---

273 Dickie, Lyric Contingencies..., p. 9.

274 Weiss, The Aesthetics of Excess, p. 24. Sublinhado meu.

V CAPÍTULO - UMA SEMIÓTICA DE EXCESSO: "A OUTRA" POESIA DE EMILY DICKINSON

Este capítulo debruçar-se-á sobre o que chamo "a outra" poesia de Dickinson. Esta poesia é a matéria constituída pelas cartas e por marcas de comportamento de Dickinson consideradas idiossincrásicas, quando não marcas de excentricidade. São elas a reclusão e o uso, literal e metafórico, do branco, que aqui serão lidos de forma idêntica à que tem vindo a ser feita com a sua poesia, ou seja, enquanto registo de transgressão.

Pretendo mostrar como encontramos nas cartas, na reclusão e no branco uma problemática da produção e da recepção em vários aspectos semelhante à que anima os poemas e que se pauta pela ambiguidade. De forma desviada, dramatizada, através das cartas, da reclusão e do branco, Dickinson simbolicamente publica-se. Com uma vantagem em relação aos textos a que chamamos poemas e que ela praticamente não publicaria, pelo menos de forma canónica: é que, nesta "outra poesia", Dickinson controla os efeitos nos leitores, constrói, à sua medida, o seu Mundo. Simultaneamente, todavia (e é essa uma das razões por que podemos falar de movimento ambíguo), pela própria natureza do texto que é a carta e pela natureza simbólica dessas outras espécies de textos que são o vestuário e o comportamento, Dickinson expõe-se aos seus leitores; e esta é outra forma de construir o mundo.

Se o receptor desempenha nas cartas um papel crucial, o mesmo se passa relativamente ao hábito de Dickinson usar branco e de, a partir de certa idade, se isolar. Mas esse papel não é o que tradicionalmente associamos à leitura e à recepção, sendo, pelo contrário, frustrado pela poeta. "[Dickinson] insistently locates herself in dislocation", faz notar Cynthia Hogue.[275] Cartas, reclusão e branco são aspectos que se dirigem ao olhar do outro, que a autora pretende ignorante e ao mesmo tempo detentor de uma determinada realidade que ela lhe oferece. Como diz Dobson:

> Her 'slant' expressive strategy, non-publication and frequent uses of conventional feminine images allow Dickinson a poetics in which personal disclosure is screened through series of fail-safe devices designed to allay anxiety about non-conforming articulation.[276]

Todavia, porque as incidências desse olhar podem ser múltiplas, existe sempre latente, por parte de Dickinson, a angústia da perda do controle e do poder. É deste duplo movimento que nasce a sua arte.

Não ser vista, no caso de Dickinson, tal como o seu esconder-se por detrás de máscaras, funciona justamente para a criação simbólica do mito, visto que permite alimentarem-se novos níveis de apreensão. Assim, cartas, reclusão e branco são elementos interligados, servindo objectivos idênticos. Como diz Suzanne Juhasz:

---

[275] Cynthia Hogue, "'I Didn't Be - Myself': Emily Dickinson's Semiotics of Presence", The Emily Dickinson Journal, vol. 1 no. 2 (1992) pp. 30-51, p. 48.

[276] Dobson, Dickinson and the Strategies of Reticence..., p. xii.

> . . . letters occupied a unique position in Dickinson's life that makes her role as a writer of letters different from most people's. Rather than being compensatory, 'secondary characteristics of a given relationship . . . letters were for Dickinson a primary manifestation of social interaction. For the most part, she conducted her relationships by letter rather than by conversation, in person. Her decision to do so was a central feature of her famous 'withdrawal' from the world.[277]

"What would you do with me if I came 'in white'?", perguntaria Dickinson numa das suas cartas, dramatizando-se perante um "Master" de que não é conhecida a identidade, se é que a possui de facto.[278] Paralelamente, a partir de 1874, após a morte de seu pai, seria o branco a cor que Dickinson privilegiaria no vestuário, tal como a reclusão se havia tornado, a partir de 1862, uma característica comportamental sua.

---

[277] Suzanne Juhasz, "Reading Emily Dickinson's Letters", Emerson Society Quarterly, vol. 30 (3rd Quarter 1984), pp. 170-92, p. 171.

[278] Trata-se de uma das três cartas encontradas entre os papéis de Dickinson, dirigidas todas a um suposto amante, a quem a poeta chama "Master" (daí a designação "Master letters"). São as cartas 187, 233 e 248, segundo a numeração de Johnson, que as data de c. 1858, c. 1861 e (com ressalvas) inícios de 1862, respectivamente. A sua edição crítica foi levada a cabo por R. W. Franklin, The Master Letters of Emily Dickinson (Amherst: Amherst College Press), 1986). As cartas encontram-se em manuscrito, com variantes propostas por Dickinson, de onde é possível concluir que se trate de rascunhos; não se sabe se cópias finais chegaram ou não a ser enviadas. Quanto à identidade do destinatário, a crítica oscila entre as teses de Barton St. Armand, Emily Dickinson and Her Culture: The Soul's Society (London: Cambridge University Press, 1984) ou de Wolf, Emily Dickinson, que sustentam que se tratava do juiz Otis Lord, a tese de William H. Shurr, The Marriage of Emily Dickinson: A Study of the Fasciles (Lexington: University Press of Kentucky, 1983), que apresenta como candidato o Reverendo Charles Wadsworth, e a tese de Sewall, The Life of Emily Dickinson, para quem o "Master" seria Samuel Bowles. É de notar ainda o trabalho de Smith, Rowing in Eden..., onde se levanta a hipótese de as cartas serem um exercício de escrita e de imaginação e de o destinatário não ter identidade real. A ser verdade, esta última hipótese levanta um problema interessante: o de haver cartas de Dickinson com destinatário, mas sem receptor.

Quer o branco quer a reclusão são elementos usados na narrativa da época victoriana e no repertório feminino do século XIX, sendo, todavia, o seu simbolismo invertido por Dickinson. Sobre a inversão simbólica, escreve Babcock:

> Symbolic inversion may be broadly defined as any act of expressive behaviour that contradicts, abrogates, or in some fashion presents an alternative to commonly held cultural codes, values and norms be they linguistic, literary or artistic, religious, social and political.[279]

Para efectuar a inversão simbólica de que fala Babcock parte-se sempre de normas instituídas, de códigos tidos como normativos. Esta inversão aplica-se a Dickinson, não só em relação àquela que surge oficialmente como a sua poesia mas também em relação ao que lhe parece ser extrínseco: as suas cartas e a sua vida.

Talvez essas atitudes (que passam por estratégias de escrita, de publicação e de utilização do convencionalmente feminino) possam ser ser ligadas ao que diz Claire Lise-Tondeur em "Flaubert et Sade, ou la Fascination de l'Excès", onde a ideia de circularidade é relacionada com a violência e o excesso na obra desses dois escritores

---

279 Babcock, The Reversible World..., p. 14. Veja-se o artigo de Lois A. Cuddy, "The Latin Imprint on Emily Dickinson's Poetry", American Literature, 50 (1978-9), pp. 74-84, sobre a influência do Latim em Dickinson e os sintomas dessa influência na organização sintáctica da sua poesia. Seguindo as normas latinas, as inversões sintácticas de Dickinson não se orientam pelas regras gramaticais commummente utilizadas no seu tempo, e representam assim uma alternativa de escrita. Ver ainda o artigo, também de Cuddy, "The Influence of Latin Poetics on Emily Dickinson's Style", Comparative Literature Studies, vol. XIII, no. 1 (March 1976), pp. 214-29, que explora as semelhanças entre os princípios prosódicos no Latim e a forma e a estrutura métricas da poesia de Dickinson.

franceses. "A part l'excès et la violence, Sade et Flaubert ont encore un troisième thème comun: la circularité", [280] escreve Lise-Tondeur.

Esse fascínio pelos lugares fechados (o cárcere, no caso de Sade e, no caso de Flaubert, o desejo de escape à vida encarcerada -- pense-se em Madame Bovary) entronca, na opinião de Tondeur, na visão a-social e anti-social das personagens desses romancistas franceses. Por sua vez, o resultado dessa postura é a solidão. Continuo a citação:

> Ayant atteint une solitude absolue il [a personagem] est inaccessible aux autres mais n'échappe pas à sa condition de prisonnier car il reste captif de ses goûts, de ses fantasmes qui ne peuvent se réaliser qu'en champ clos."[281]

Referi Tondeur pela possibilidade de a sua crítica ser aplicada a Dickinson. A articulação que aqui proponho está justamente nesses aspectos, também eles características da vida de Dickinson e da sua poesia: a contenção, o fechamento, a a-socialidade, a ex-centricidade, no sentido de fuga ao centro (literal e metaforicamente falando) -- e, com eles, a criação. Reflectir sobre cartas e vida, mostrar que em ambas Dickinson criou um outro texto, uma outra poesia, marginal e excedente, e ao mesmo tempo central -- é, pois, o objectivo deste capítulo.

---

[280] Claire Lise-Tondeur, "Flaubert et Sade, ou la Fascination de l'Excès", Nineteenth-Century French Studies, vol. X, nos. 1 & 2 (Fall-Winter 1987), pp. 75-84, p. 79.

[281] Lise-Tondeur, "Flaubert et Sade...", p. 79.

Que a mulher ouça a instrução em silêncio e em espírito de submissão. Não permito à mulher que ensine nem que se arroque autoridade sobre o homem; convém que permaneça em silêncio, pois Adão foi formado primeiro e depois, Eva. Não foi Adão que foi seduzido, mas a mulher é que, enganada, ocasionou a transgressão. Contudo, salvar-se-á, tornando-se mãe, uma vez que permaneça em modéstia, na fé, na caridade e na santidade.

Epístola de São Paulo a Timóteo, I - 2:11-5

. . .
and in your half-cracked way you chose
silence for entertainment,
chose to have it out at last
on your own premises.

Adrienne Rich, "I Am in Danger - Sir -"

Se taire ce n'est pas être muet, c'est refuser de parler, donc parler encore.

Jean-Paul Sartre, Qu'est ce que la littérature

1. 'This is my Letter to the World': as cartas de Emily Dickinson

> Digo que a poesia é como um espaço que não nos pertence; mas é ele que pode ser por nós repartido. Inesperadamente, o poema que se escreve é a um estranho que deve ser entregue.
>
> Fernando Guimarães, "Acerca de um Estúdio I"

> thinking of resistance,
> resistance to a world of purity, of domination, of control over our possibilities,
> is separation not at the crux of . . . ambiguity, resistance? Is it not at the crux both of its necessity and its possibility? Separation as in the separation of the white from the yolk or separation as curdling?
>
> Maria Lugones, "Purity, Impurity, and Separation"

> This is my Letter to the World -
> That never wrote to Me -
>
> Emily Dickinson, P. 441

Comentando um passo de Hillis Miller, onde, a propósito de Kafka, se diz que "[o] facto de escrever um poema, uma história, ou um romance, não é outra coisa senão uma extensão do terrível poder de deslocação implicado no gesto mais simples,

que consiste em escrever uma carta a um(a) amigo(a)",[282] Silvina Rodrigues Lopes afirma que "[e]ste princípio de escrita põe em deriva o autor e o leitor. . .".[283] Por sua vez, Smith, reportando-se a um artigo de Celeste Schenck, e falando da indefinição entre carta e poema na produção de Dickinson, escreve:

> . . . [Dickinson] begins to undo 'a Western generic practice based on exclusion, limit, hierarchy, and taxonomy, and formal norms' by setting up 'a fluid, dialogical relationship' between literary forms.[284]

As afirmações acima referidas vão ao encontro da questão com que desejo começar esta parte: são as cartas de Dickinson textos epistolares ou textos poéticos? Ou são, antes, a intersecção de ambos? Quando rodeia um poema, pode o resto do texto da carta funcionar "epigraficamente" e assim ser considerado um paratexto?

Muitas vezes, em termos de disposição gráfica ou de extensão, muitas das cartas de Dickinson são poemas. Reciprocamente, alguns dos seus poemas são

---

[282] J. Hillis Miller, Confrontations 19 (Paris: Aubier, 1988). Citado por Silvina Rodrigues Lopes, Aprendizagem do Incerto, p. 179.

[283] Silvina Rodrigues Lopes, Aprendizagem do Incerto, p. 179.

[284] Smith, Rowing in Eden..., p. 107. O trabalho de Celeste Schenck referido por Smith neste passo é "All of a Piece: Women's Poetry and Autobiography",Life/Lines: Theorizing Women's Autobiography, ed. Bella Brodzki e Celeste Schenck (Ithaca: Cornell University Press, 1988), pp. 281-305, p. 286. O capítulo de Smith onde se encontra esta citação ("'All Men say 'What' to Me?: Sexual Identity and Problems of Literary Creativity", pp. 96-127) parte de uma revisão e releitura das "Master letters" à luz da questão da identidade sexual; Smith levanta a possibilidade de estas cartas, tradicional e hegemonicamente vistas pela crítica dickinsoniana como escritas a um homem, se situarem na mesma linha de ambiguidade sexual que existe em tantos dos poemas de Dickinson, onde ela se dramatiza a partir da criação de uma máscara masculina. Como já disse em nota anterior (cf. p. 195, n. 278), Smith prevê a hipótese de que essas cartas não tenham sequer tido receptor; mas avança ainda com uma outra hipótese: a de que as cartas, tendo em consideração estratégias de escrita, poderiam ter sido destinadas a Susan Gilbert.

literalmente "cartas ao Mundo", seja enviados sozinhos, sem qualquer comentário, seja incluídos em texto epistolar. A forma de diário faz parte da herança puritana que Dickinson transporta, assim como a forma epistolar informa os hábitos victorianos dela coevos.[285] Ambas as formas são, todavia, subvertidas pela poeta.

A forma de diário pressupõe, nos seus processos, uma coincidência de autor e leitor, ao passo que a carta pressupõe a distinção (e, geralmente, distanciação espacial e temporal) destes; a carta pressupõe ainda uma unicidade de auditório. Definindo a sua poesia como "Letter to the World", Dickinson, conscientemente ou não, ofereceria igualmente a muitas das suas cartas o estatuto de poemas, tornando-as, assim, pelo próprio carácter da sua poesia, já não só pertencentes ao âmbito da circulação privada, mas ainda ao âmbito do pessoal. Paradoxalmente, é neste campo do restrito e do tangente que ela se publica. Como se expusesse uma página de diário íntimo, ou escondesse uma folha de versos dos olhares do público. Sendo as cartas de Dickinson, tal como as define Miller, "mensagens privadas universalizadas", [286] nelas prevalece também, tal como vimos acontecer com a poesia, um movimento de ambiguidade.

---

[285] Falando de questões centrais ao modo de vida puritano (como a questão da eleição individual e da condenação, ou a relação entre o destino privado e a predestinação), Richard Ruland e Malcolm Bradbury escrevem: "Besides the history and the sermon, there was the journal, the recording of the individual life. . . . Each day's experiences could be scrutinized for indications of God's will and evidence of predestination, and so the story of individual lives grew in the pages of diaries and journals in much the way historians shaped their accounts of historical crises and public events.", From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature, ed. Richard Ruland e Malcolm Bradbury (Harmmondsworth: Penguin Books, 1991), p. 17.

Ver também Rowing in Eden..., p. 104, onde Smith não só salienta a dívida que o romance, enquanto género, mantém para com a forma epistolar, mas faz ainda notar o seguinte: "In Dickinson's day, letters were a primary medium of both personal and professional communication, and for many letter writing was a fine art, a literary endeavor."

[286] Miller, Emily Dickinson: A Poet's Grammar, p. 15. Miller utiliza uma outra expressão que me parece ser útil para abordar as cartas de Dickinson: "deceptive privacy" (p. 15).

Julgo que podemos dividir as cartas nos seguintes tipos: **a)** as cartas que são só comunicação, preenchendo assim uma função unicamente pragmática (como as cartas nºs 181, 399 ou 445); **b)** as cartas com poemas destacados do resto do texto, aparentemente autónomos dele, como as cartas nºs 283, 374 ou 390; **c)** as cartas onde surgem versos, estes intercalando o resto do texto, como as cartas nºs 413 ou 444; **d)** as cartas que são constituídas somente por poemas, como as cartas nºs 105, 341 ou 361); **e)** as cartas que não são escritas na forma tradicional versificada e que, todavia, ou pela prosódia ou pela imagética, caem dentro da categoria de poesia, como as cartas nºs 181, 399 e 445, ou 1025.

No início (sensivelmente entre as primeiras cartas que se conhecem de Dickinson e que datam de 1842, tem ela doze anos, e as cartas de 1856, tem ela vinte e seis anos), as categorias **a)** e **e)** são as mais frequentes, evoluindo a escrita de Dickinson ao longo da vida dessa primeira categoria (as cartas enquanto só comunicação) para as categorias **b)** e **c)** (as cartas com poemas destacados e as cartas com versos intercalados). Abundam, sobretudo para o final da vida de Dickinson, cartas que se integram nas categorias **d)** e **e)** -- cartas que são poemas, ou cartas cujo corpo textual pode ser transformado em poema. Também para o final da vida, Dickinson serve-se cada vez mais da forma epigramática, como nas cartas nºs 971, 1016 e 1045, um processo idêntico ao que se detecta nos manuscritos dos poemas, onde, como tive já ocasião de referir, se vai notando uma maior condensação e elipse.[287]

---

[287] Cf. o que diz Stonum, The Dickinson Sublime, p. 106, a propósito dessa consonância entre a escrita dos poemas e a escrita das cartas: ". . . at about the time that she invented her distinctive style, the style of her letters changed also, becoming even less forthcoming to a recipient not already in tune with her. Dickinson clearly recognized and perhaps rather enjoyed the fact that others found her baffling."

As cartas de Dickinson emprestam-se de tal ambiguidade de processos de escrita que alguns textos conhecidos como poemas nas edições de Johnson eram, originariamente, excertos em prosa, havendo depois sido organizados por Johnson como textos em verso. Um exemplo típico é o que encontramos na carta que Dickinson escreve a seu irmão Austin em Outubro de 1851. Diz ela no último parágrafo da carta:

> She will smile and look happy, and be full of sunshine *then* - and even *should* she frown upon her child returning, there is *another* sky ever serene and fair, and there is *another* sunshine, tho' it be darkness there - never mind faded forests, Austin, never mind silent fields - *here* is a little forest whose leaf is ever green, here is a *brighter* garden, where not a frost has been, in its unfading flowers I hear the bright bee hum, prithee, my Brother, into *my* garden come!
> (C. 58)

Na nota à carta, Johnson observa: "The poem at the end is printed here, as ED wrote it, in prose form."[288] Nesta observação de Johnson não existe qualquer dúvida de que o excerto em prosa se trata, de facto, de um poema. Transcrevo agora, de The Poems..., o poema nº 2:

> There is another sky,
> Ever serene and fair,
> And there is another unshine,
> Though it be darkness there;
> Never mind faded forests, Austin,
> Never mind silent fields -
> Here is a little forest,
> Whose leaf is ever green;
> Here is a brighter garden,
> Where not a frost has been;
> In its unfading flowers
> I hear the bright bee hum;
> Prithee, my brother,
> Into my garden come!

---

[288] Johnson, The Letters..., vol I, p. 150. Sublinhados meus.

O arranjo gráfico é de Johnson, como ele próprio observa, em nota ao poema: "These lines conclude a letter . . . written on 17 October 1851, to her brother Austin. ED made no line division, and the text does not appear as verse. The line arrangement and capitalization of first letters in the line are here arbitrarily established."[289] Desta vez, Johnson refere-se ao texto como "linhas que concluem uma carta" e que foram depois transpostas para a forma de poema.

Não é meu objectivo analisar aqui os tipos de cartas de Dickinson acima referidos (um gesto que reconheço, tal como o de Johnson, arbitrário), mas, com esta pequena divisão, mostrar como também as cartas de Dickinson são sujeitas a um processo de experimentação, em todos os sentidos semelhante ao que se detecta nos textos que tradicionalmente se considera constituirem a sua poesia.[290]

"Os poemas chamar-se-ão cartas e as cartas chamar-se-ão poemas", diz Howe, porque "algumas vezes as cartas são poemas com uma saudação e uma assinatura" e "outras vezes os poemas são cartas com uma saudação e uma assinatura". Nesta linha se entende a posterior interrogação de Howe: "Se os limites desaparecem,

---

289 Johnson, The Poems..., vol I, p. 3. Sublinhados meus.

290 William H. Shurr (em colaboração com Anna Dunlap e Emily Grey Shurr) publicou recentemente um livro intitulado New Poems of Emily Dickinson (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1993), onde nos são apresentados, segundo o autor, "mais quinhentos poemas de Dickinson", que não constam das edições de poemas que conhecemos. Esses poemas são retirados de partes de cartas de Dickinson, que Shurr organizou em textos poéticos, utilizando um critério que partiu da detecção de cinco categorias no material poético das cartas: ". . . epigrams . . .; . . . 'prose-formatted poems' . . .; . . . a group of miscellaneous poetic forms, including riddles; . . . what seem to be rough drafts or workhop materials . . .; . . . a collection of juvenilia from her early letters which gives some unexpected glimpses into the sources of her style.", New Poems..., p. 2.

onde encontrar pontos de orientação?"[291] De resistência à catalogação são feitas as cartas de Dickinson, bem como os seus poemas. Abrindo os poemas às cartas e as cartas aos poemas, Dickinson abre as fronteiras entre os géneros poético e espistolar, empurrando os seus limites até pontos de fusão.[292]

". . . I believe that this poet 'thought in poetry'. And to think in poetry is to think in images, in metaphors."[293] A frase é de Wendy Barker e pode ajudar a explicar certas características presentes nas cartas de Dickinson. Não só estas passavam por diversas fases de escrita, comportando alternativas de palavras e de expressões, como também se servem de uma linguagem metafórica e elíptica, recorrendo a um ritmo sincopado e a rimas internas em todos os aspectos semelhante aos poemas e assim os corroborando. Tal como acontece com os poemas, as suas cartas não só conhecem diferentes destinatários, frustrando assim a linearidade entre emissor e receptor que se costuma atribuir à forma de carta, como são ainda sujeitas a idênticos processos de experimentação. Escreve Miller:

---

291 Howe, "These Flames...", respectivamente pp. 142 e 145. Tradução minha. Cito a última frase no original: "If limits disappear where will we find bearings?" Relembremos Foucault e essa definição do papel da transgressão que ele propõe, em "Preface to Transgression", p. 35:

> "Transgression is neither violence in a divided world . . . nor a victory over limits. . .; and exactly for this reason, its role is to measure the excessive distance that it opens at the heart of the limit and to trace the flashing line that causes the limit to arise."

292 Nem sempre a crítica dickinsoniana entendeu as cartas como uma extensão da poesia. Cf., por exemplo, David J. Higgins, Portrait of Emily Dickinson (New Brunswick: Rutgers University Press, 1967), p. 27: "The trouble with Emily Dickinson's letters is that they are so long, so full of domestic detail. Only at rare moments are there glimpses of the poet-to-be."

293 Wendy Barker, Lunacy of Light: Emily Dickinson and the Experience of Metaphor (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987), p. 3. O trabalho de Barker analisa as diferentes metáforas de luz na poesia de Dickinson.

> In letters as well as in poems, Dickinson's language is densely compressed, metaphorical, disjunctive; syntax is inverted; words are coined and used ungrammatically. Dickinson even drafts some of her letters, making -- as in dratfs of her poems -- lists of optional words or phrases where she is not satisfied.[294]

Não é sem razão que, como vimos no capítulo anterior, uma das formas de Johnson datar os poemas é utilizar as cartas. Isso pode servir também um outro propósito: o de identificar, através das cartas, os destinatários dos poemas. Por vezes, a contextualização parece ser um dos poucos auxiliares. Visto um dos hábitos de Dickinson ser o de enviar poemas com as cartas e nas cartas, parece ser possível saber-se a quem o poema é dirigido. Mas esta forma de contextualização pode resultar em falácia, já que, por vezes, Dickinson envia o mesmo poema a receptores diferentes, o que naturalmente complica a questão do destinatário, levantando igualmente problemas de referencialidade.[295]

Quando David Higgins se refere às cartas como elementos úteis para estabelecer o "curso da vida" de Dickinson, oferece-lhes implictamente um estatuto biográfico, distinguindo a realidade das cartas da ficção da poesia.[296] Porém, a

---

[294] Miller, Emily Dickinson: A Poet's Grammar, p. 5. Cf. ainda Eberwein, Dickinson: Strategies of Limitation, onde as cartas de Dickinson são vistas como uma espécie de "stylistic workshop" (p. 47).

[295] É curioso notar como, por outro lado, Dickinson aborda o seu papel como leitora de cartas. Numa carta a Mrs. Holand, em resposta a outra carta que esta havia enviado conjuntamente (para Emily e Lavinia), Dickinson escreve, queixando-se: "A mutual plum is not a plum. I was too respectful to take the pulp and do not like the stone. Send no union letters." (C. 321) Recusando a partilha das mensagens recebidas, Dickinson não adoptaria o mesmo tipo de critério quando se tratava de enviar ela própria cartas.

[296] David J. M. Higgins, "Emily Dickinson's Prose", Emily Dickinson: A Collecion..., ed. Richard Sewall, pp. 162-77, p. 177.

acreditar em Mabel Loomis Todd, mesmo Austin, o irmão de Dickinson, afirmara: "Emily definitely posed in those letters".[297] Lembremos ainda o excerto, já aqui citado, da carta que Dickinson escreve a Higginson: "When I state myself, as the Representative of the Verse - it does not mean - me - but a supposed person." (C. 268). Juhasz observa, com justeza, a propósito desta afirmação de Dickinson: "The ambiguous phrase 'Representative of the Verse' can mean both the speaker of the poems themselves and the speaker of the letters who is putting forth the poems for critique." É baseada no argumento de que o "modo" das cartas pode, tal como os poemas, acomodar tanto o "eu" como a "máscara" que Juhasz afirma que as cartas de Dickinson podem ser lidas como auto-biográficas, na medida em que a "auto-representação é em si mesma uma . . . auto-revelação".[298]

Mas, se se entender, tal como Howe, que há indefinição de fronteiras entre as cartas de Dickinson e os seus poemas, este "representative of the verse" poderá também ser a voz que encontramos nas cartas e que nem sempre coincide. Nesse sentido, em lugar de falarmos de autobiografia em relação às cartas de Dickinson, não será mais correcto utilizar o termo "autografia" (pedindo-o emprestado a Eduardo Prado Coelho), para falar destes textos?[299] É que o termo "autografia" sugere precisamente a excisão da componente biográfica na palavra original "autobiografia". Sendo auto-reflexiva, a autografia retira, contudo, a essa escrita, a possibilidade de se lhe

---

297 Sewall, citando o diário de Mabel Loomis Todd, The Life of Emily Dickinson, p. 538.

298 Juhasz, "Reading Emily Dickinson's Letters", p. 170.

299 Eduardo Prado Coelho, A Palavra sobre a Palavra (Porto: Portucalense, 1972), p. 147. Aí, Prado Coelho define a forma auto-gráfica como a "transformação do primitivo material bio-gráfico". Cf. Rowing in Eden..., de Smith, p. 4, onde a autora utiliza também este termo, servindo-se, por sua vez, do livro de Domna C. Stanton, The Female Autograph: Theory and Practice of Autobiography from the Tenth to the Twentieth Century (Chicago and London: University of Chicago Press, 1987).

atribuir referentes concretos sobre a vida de quem a enuncia. A autografia, assim aplicada à escrita das cartas de Dickinson, permite delimitar as representações que a poeta oferece de si própria, não a verdade da sua vida.

Não admira que as cartas que Dickinson escreve a Higginson provocassem neste ansiedade e confusão, da mesma forma que provocaria nele ansiedade e confusão a imagem que Dickinson lhe ofereceria, aquando da visita do crítico a Amherst.[300] Ver Dickinson, ter dela uma imagem precisa, foi uma preocupação de Higginson, expressa logo numa das primeiras cartas que escreve à poeta, quando lhe pede uma fotografia; a esse pedido Dickinson responderia:

> Could you believe me - without? 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)

A profissão de fé que Dickinson solicita de Higginson ("Could you believe me - without?") pode representar uma recusa na crença cega na era da mecanização; a descrição que a poeta faz de si mesma representa uma alternativa "natural" (notem-se as duas primeiras comparações -- "like the Wren", "like the Chestnut bur" --, extraídas da Natureza) ao artificialismo da cultura. Por outro lado, a terceira comparação ("like the Sherry . . . leaves"), configurada num ambiente de classe superior, reforça a atitude de superioridade que Dickinson demonstraria nalgumas cartas e nalguns poemas, sobretudo naqueles em que se dramatiza como rainha. As imagens de que Dickinson se serve para descrever a sua própria imagem caem, assim, num terreno ambíguo,

---

300 Voltarei a estes aspectos no próximo ponto, quando falar da reclusão e do branco.

simultaneamente comum às formas da Natureza e às normas de um grupo social "cultivado", nunca no âmbito do popular, ou do vulgarizado.

"Would this do just as well?", pergunta a poeta a Higginson, não sem uma ponta de ironia. Claro que descrever-se assim não é o mesmo que mandar uma fotografia sua (que, de resto, Dickinson possuía, na forma de daguerreótipo). Higginson não fica a conhecer melhor a figura de Dickinson através desta descrição poética, nem ficará a conhecê-la melhor quando a visita, muitos anos depois. Sobretudo, não a fica a conhecer pelas palavras das cartas que ela lhe enviaria até morrer e que o que lhe oferecem são, tal como esta carta, representações, máscaras, não auto-representações; representações atravessadas, literalmente, pelos travessões e por espaços em branco, como o que sugere o início desta carta: "Could you belive me - without?".

É a descontextualização constante operada por Dickinson (uma estratégia de "despistagem" poética) que permite infinitas re-contextualizações. Isso é possível pela própria estrutura formal que Dickinson cria, bem como pelos conteúdos semânticos. Esses versos de Dickinson "Tell all the truth but tell it slant" (do poema 1129, já aqui analisado) aplicam-se também a parte das suas cartas: o que é contado e transmitido são verdades de vida -- diferentes da verdade da vida; um processo de representação que difere, assim, do da auto-representação. Canalizadas para auditórios deslocados do auditório tradicional (o poema enviado a um só, como uma carta, a carta dirigida a muitos, como um poema), essas verdades atingem um processo de depuração máxima nas cartas que tantas vezes em Dickinson não contêm assinatura, ou, outras vezes, são assinadas "Amherst". Tal como nos poemas, deixados em manuscrito e com várias versões, também nas cartas Emily Dickinson subverte, por recusar auto-representar-se, as tradicionais noções de autoria e autoridade. "A Letter always feels to me like

immortality because it is the mind alone without corporeal friend", escreve Dickinson numa carta a Higginson (C. 330). A sua forma de comunicação principal, sobretudo a partir de certa idade, são as cartas. Local ideal para exercitar poses, para a auto-ironia, mas também para a exposição de angústias.

Geralmente, os poemas não são referenciados. Mesmo assim, em poemas onde se julga conhecer o destinatário, são possíveis diferentes tipos de leitura. Por exemplo, relativamente ao texto "The Malay took the Pearl" (P. 452), saber-se que o destinatário da carta onde seguiu esse poema foi Susan Gilbert pode ser um dado importante;[301] mas outros críticos têm lido o poema dentro da tradição do estoicismo, ou como exemplo do sublime, sem que qualquer ligação seja feita quer a Susan Gilbert quer ao motivo do desejo incompleto.[302] Muitas vezes, abordar um texto de Dickinson só é possível não pela abordagem semântica, mas por uma abordagem semiótica: são sinais que nos surgem, isolados, brilhando, autónomos, marcas que se repetem em vários poemas. Ou poemas que se iniciam e acabam como se fossem fragmentos de histórias: o que ficou para trás tão desconhecido e opaco para nós quanto o que não se segue depois de as palavras desaparecerem. Perde-se amiúde o sentido isolado de uma qualquer estância, ganhando-se um significado mais lato.

---

301 Assim, Farr em The Passion of Emily Dickinson, pp. 147-50, defende que o poema desenvolve um triângulo amoroso referente a Austin Dickinson, Susan Gilbert e Emily Dickinson. Já Patterson, The Riddle..., pp. 258-60, havia defendido que os intervenientes deste triângulo eram John Anthon, Kate Scott Anthon e Emily Dickinson.

302 Cf., por exemplo, Henry W. Wells, Introduction to Emily Dickinson (Chicago: Hendricks House, Packard and Co., 1947), p. 169: "No reader can mistake the ultimate inspiration of this poem as drawn from the mines of Stoicism", ou Weisbuch, Emily Dickinson's Poetry, p. 142: "The poem devalues a pious passivity, . . . in comparison to . . . an involvement with experiential risk."

Talvez o mesmo se passe com as cartas. Embora alguns poemas que nelas surgem houvessem sido destacados por Johnson e incluídos em The Poems..., parece-me merecer consideração a hipótese sustentada por Sarah Wider de que os poemas que surgem nas cartas não são fragmentos poéticos, mas partes inseparáveis das cartas, [303] à semelhança do que se passa com as partes escritas em prosa que Johnson regularizaria e estabeleceria como poesia.[304]

Pequenos acontecimentos da vida são ditos em cartas através de processos poéticos, como neste excerto de uma carta a Austin, falando humoristicamente de uma conhecida de ambos que se casara pela terceira vez:

> I hope her buried Lords are buried very low, for if on some fine evening they should fancy to *rise* I fear their couple of angers might accompany them, and exercise themselves on grooms who erst were widowers, and widows who were brides. (C. 52)

Para além do jogo de palavras contido nas duas últimas linhas ("grooms . . . brides"), veja-se como é possível organizar a maior parte do excerto em trímetros iâmbicos, onde não falta sequer uma rima assonante:

> I hope her buried Lords
> are buried very low,
> for if on some fine evening
> They should fancy to rise
> .....
> and exercise themselves
> on grooms who erst were widowers
> and widows who were brides

---

303 Sarah Wider, "Corresponding Worlds: The Art of Emily Dickinson's Letters", The Emily Dickinson Journal, vol. 1, no. 1 (1992), pp. 19-38, p. 20.

304 Cf. o poema "There is another sky" (P. 2), referido acima.

Lugar de ambiguidade, as cartas, amiúde, utilizam as palavras de forma tão críptica (por vezes telegráfica) como o fazem os poemas. Já em Dezembro de 1849, aos dezanove anos, devolvendo a George Bowdoin o exemplar de Jane Eyre que ele lhe havia emprestado, Dickinson escrevia:

> Mr. Bowdoin.
>
> If all these leaves were altars, and on every one a prayer that Currer Bell might be saved - and you were God - would you answer it? (C. 28)

Esta linguagem ao mesmo tempo metafórica e elíptica, sincopada e condicional, expressa, como faz notar Johnson,[305] um desejo bem simples: o de que a autora de Jane Eyre (Currer Bell, para todos os efeitos; não se sabia ainda ser este o pseudónimo utilizado por Charlote Brontë) vivesse mais anos e continuasse a escrever mais livros.

Trinta e quatro anos depois, na carta escrita a Susan, em Outubro de 1883, após a morte de Gilbert, perda que representaria para ambas um golpe devastador, a prosa da poeta é poesia. Nessa carta, Dickinson recorre também e sobretudo ao trímetro iâmbico:

> He knew no niggard moment - // His Life was full of Boon - // The Playthings of the Dervish // were not so wild as his - //
> No Crescent was this Creature - // He travelled from the Full - Such soar, but never set - //

---

[305] Johnson, The Letters..., vol. I, p. 77.

> I see him in the Star, // and meet his sweet Velocity // in everything that flies // His Life was like the Bugle, // which winds itself away, // his Elegy an echo - // his Requiem ecstasy - // (C. 868)[306]

Escreve Cristanne Miller, a propósito desta carta: "The regular recurrence of stresses seems to have a calming effect on the poet."[307] Mas as características que encontramos nos poemas de Dickinson encontramo-las em cartas não só de forte contexto emocional, como essa, mas também em cartas de contexto neutro, por exemplo a seguinte carta escrita a Mrs. Holland, a propósito do envio de fotografias e do estado de saúde desta. Também aqui encontramos as mesmas marcas de metro e estilo -- uma insistência no trímetro e no tetrâmetro, o recurso às metáforas e às elipses, a condensação verbal e os desvios sintácticos:

> Thank you for the glimpse - // The Faces are delightful - //
> Had I imagined Annie's friend, // he looks as I believed. //
> The other two surprised me -- // . . .
> I hope the Missing Health // is rapidly returning - // and grieve that any faintness // should waste your second Home . . . (C. 802)[308]

Esta ambiguidade entre carta e poema (mais que um hibridismo textual) encontra-se também a um outro nível: o da recepção. Sabemos que Dickinson tinha o hábito de enviar poemas em cartas (de tal forma que, como já foi aqui dito, esse facto serviu a Johnson como critério de publicação); fazia-o não separadamente mas

---

306 Marcas de separação minhas.

307 Cristanne Miller, "'A Letter is a Joy of Hearth': Dickinson's Communication with the World", Legacy, A Journal of Nineteenth-Century American Women Writers, vol. 3, no. 1 (Spring 1986), pp. 29-39, p. 33.

308 Marcas de separação minhas.

incluindo-os no texto da própria carta, o que é já significativo, posto que, fazendo deslizar as tradicionais barreiras entre género epistolar e género lírico, oferece a poema e a carta um tratamento textual idêntico. Além disso, muitas vezes Dickinson envia os mesmos poemas a diferentes destinatários, fazendo esses poemas divergir, a maior parte das vezes, ligeiramente, em termos de forma ou em termos de pequenas mudanças vocabulares e, mais raramente, em termos de género. Um exemplo do primeiro caso é a carta citada acima, onde Dickinson envia o poema "To see her is a Picture" (P. 1568), e uma outra carta dos mesmos mês e ano, enviada a destinatário desconhecido, onde figura o mesmo poema. Modifica-se só o contexto:

A Mrs. Holland:

> May I present your Portrait to your Sons in Law? (C. 802)

[segue-se poema]

Ao destinatário desconhecido:

> I dream of your little Girl three successive Nights - I hope nothing affronts her - (C. 809)

[segue-se poema].

Na última carta que acabo de referir (C. 809), Dickinson envia um segundo poema "Forever honored be the Tree" (P. 1570), que havia enviado também a Mrs. Holland numa outra carta do mesmo mês e ano (C. 808). Mais uma vez, modifica-se só o contexto:

Ao destinatário desconhecido:

> Lest she miss her 'Squirrels', I send her little Playmates I met in Yesterday's Storm - the lovely first that came - (C. 809)

[segue-se poema]

A Mrs. Holland:

> Commending the Birds of which I spoke, to your Hearts and Crumbs,
> Lovingly, / Emily - (C. 808)

[segue-se poema].

Um processo semelhante informa cartas de Dickinson que se referem ora a pessoas mortas, ora a pessoas vivas, o poema da carta adaptado a cada uma das situações e o seu sentido modificado. É o caso das cartas 967 e 970, próximas no tempo mas enviadas a destinatários diferentes e lidando com diferentes referentes. A primeira carta é dirigida a Benjamin Kimball, executor do testamento de Ottis Lord, após a morte deste;[309] a segunda carta é enviada a Mrs. James Cooper, vizinha e amiga da poeta, agradecendo-lhe um presente. Em ambas as cartas Dickinson inclui o poema (que surge depois como poema isolado em The Poems..., com o número 1638) "Go thy Great Way". Passo a referir os textos das cartas:

> Dear Friend -
> . . .
> To fulfill the will of a powerless friend supersedes the Grave.
> Oh, Death, where is thy Chancellor? On my way to sleep, last night, I paused at the Portrait. Had I not loved it, I had feared it, the Face had such ascension.

---

[309] A morte de Lord constituiria uma dura perda para Dickinson. Recorde-se que Lord é apontado como um dos possíveis destinatários das "Master letters".

Go thy great Way!
The Stars thou meetst
Are even as Thyself -
For what are Stars but Asterisks
To point a human Life?

Thank you for the nobleness, and for the earnest Note - but *all* are friends, upon a Spar.

Gratefully,
E. Dickinson - (C. 967)

Dear friend -

Nothing inclusive of a human Heart could be 'trivial'. That appalling Boon makes all things paltry but itself -
To thank you would profane you - Ther are moments when even gratitude is desecration -

Go thy great Way!
The Stars thou meetst
Are even as Thyself -
For what are Stars but Asterisks
To point a human Life?

E-Dickinson,
with love - (C. 970)

Na primeira carta, o poema refere-se, como disse, à morte de Otis Lord. Nesta carta, o "tu" do poema é o amigo morto e o tom que subjaz à linguagem do texto é de litania. Na segunda carta, o poema traduz o agradecimento a uma amiga viva. A imagem inusitada presente na metáfora das estrelas como asteriscos releva, no primeiro caso, a exemplar grandeza da imortalidade e, no segundo caso, o exemplo de grandeza (generosidade) que pode existir na mortalidade mesma. Controla-se, assim, o efeito no destinatário, que julga ser-lhe o poema directa e exclusivamente dirigido. Descontextualizando o poema em si ao contextualizá-lo em carta, Dickinson torna

privado o que é por tradição do domínio público (a poesia), fazendo também o inverso: Dickinson torna público o que é privado (a carta), não só ao disseminá-la por uma variedade de destinatários reais, mas ainda ao elegê-la para metáfora da sua poesia, alargando-a a múltiplos receptores -- que, por vezes, podem até ser inexistentes.

O exemplo mais conhecido deste efeito desviado de disseminação elevado a um grau máximo é o poema, numerado por Johnson como 494, que existe em duas versões ("Going to Him!" e "Going - to - Her!"), que aqui apresento, paralelamente:

Going to Him! Happy letter!
Tell Him -
Tell Him the page I didn't write -
Tell Him - I only said the Syntax -
And left the Verb and the pronoun out -
Tell Him just how the fingers hurried -
Then - how they waded - slow - slow -
And then you wished you had eyes in your pages -
So you could see what moved them so -

Tell Him - it was'nt a Practised Writer -
You guessed - from the way the sentence toiled -
You could hear the Boddice tug, behind you -
As if it held but the might of a child -
You almost pitied it - you - it worked so -
Tell Him - no - you may quibble there
For it would split His Heart, to know it -
And then you and I, were silenter.

Tell Him - Night finished - before we finished -
And the Old Clock kept neighing 'Day'!
And you - got sleepy - and begged to be ended -
What could it hinder so - to say?
Tell Him - just how she sealed you - Cautious!
But - if He ask where you are hid
Until tomorrow - Happy Letter!
Gesture Coquette - and shake your Head!

Going - to - Her!
Happy - Letter! Tell her -
Tell Her - the page I never wrote!
Tell Her, I only said - the Syntax -
And left the Verb and the Pronoun - out!
Tell her just how the fingers - hurried -
Then - how they - stammered - slow - slow
And then - you wished you had eyes - in your pages -
So you could see - what moved - them - so -

Tell Her - it wasn't a practised writer -
You guessed -
From the way the sentence - toiled -
You could hear the Boddice - tug - behind you -
As if it held but the might of a child!
You almost pitied - it - you - it worked so -
Tell Her - No - you may quibble - there -
For it would split Her Heart - to know it -
And then - you and I - were silenter!

Tell Her - Day - finished - before we - finished -
And the Old Clock kept neighing - 'Day'!
And you - got sleepy - and begged to be ended -
What could - it hinder so - to say?
Tell Her - just how she sealed - you - Cautious!
But- if she ask 'where you are hid' - until the evening -
Ah! Be bashful!
Gesture Coquette -
And shake your Head![310]

[310] Um caso idêntico onde surgem dois textos muito semelhantes, mudando-se o género do sujeito poético e, consequentemente, o referente, é o poema 446, "I showed her Hights she never saw -" (enviado a Susan Gilbert), de que existe uma outra versão, "He showed me Hights I never saw".

Ambos os poemas foram encontrados escritos em papel de carta, assinados "Emily" e dobrados como se tivessem sido postos em envelopes. Desconhece-se se cópias deles foram enviadas. Na organização feita por Johnson, o poema da direita é apresentado como a segunda versão, não aparecendo sequer em edições anteriores à de Johnson; assim, na edição de 1891, surge somente a primeira versão, comportando o título "The Letter".

Interessa-me aqui focar diversos pontos, o primeiro dos quais de ordem comparativa. As diferenças que se notam entre os dois textos não são só gramaticais -- relativas ao género masculino e feminino; são também semânticas e estilístico-formais. Existe um tom mais angustiado na segunda versão do que na primeira -- note-se, por exemplo, o terceiro verso e a diferença na modalização verbal: "never wrote" tem um carácter definitivo, com um sentido profundo de negação que "didn't write", mais linear, não possui -- além disso, a segunda versão encontra-se muito mais pontuada de travessões (de síncopes, portanto) do que a primeira. Em ambas as versões frustram-se expectativas no (possível) leitor do poema. Esta "happy letter", personificada, é tudo menos uma carta "feliz": feita de incertezas, de dúvidas, ela própria é incapaz de detectar o estado de espírito de quem a escreve (vv. 8-9).

Julgo ser significativo o facto de os textos se encontrarem fisicamente preparados para serem introduzidos em envelopes: o poema-carta é também poema-carta-objecto, em estádio só inicial; preparado para a oferta, não se concretiza, não cumpre o seu objectivo final de recepção, ficando-se pelo trajecto, pelo percurso lúdico de avanço e de recuo (veja-se o verso final). Apesar de o tema de ambos os textos ser a carta, esta carta é de facto uma não-carta: trata-se, realmente, de uma epístola

impossível, não só pela razão acima apontada, mas ainda porque o seu texto se reduz, como diz a poeta, à sintaxe, deixando de lado os elementos necessários à constituição frásica (como os verbos e os pronomes). Por isso se encontram aqui tantas sugestões gestuais e corporais: como formas de compensar a ausência de uma linguagem feita de palavras, ou a angústia de se ter de lidar com ela, apesar de tudo. Tal como uma carta de amor frustrado, o texto debate-se com a impossibilidade de transmitir o que não é exprimível por palavras, deleitando-se também com a negação da leitura; é que, tal como um poema, que de resto é, escapa-se a uma leitura definitiva. A prova última disso é dele co-existirem duas versões, ambas legítimas e exercitadas em receptores de géneros diferentes. Vejamos um outro poema, cujo tema é também a carta, mas desta vez explicitamente a sua leitura:

The Way I read a Letter's - this -
'Tis first - I lock the Door -
And push it with my fingers - next -
For transport it be sure -

And then I go the furthest off
To counteract a knock -
Then draw my little Letter forth
And slowly pick the lock -

Then - glancing narrow, at the Wall -
And narrow at the floor
For firm Conviction of a Mouse
Not exorcised before -

Peruse how infinite I am
To no one that You - know -
And sigh for lack of Heaven - but not
The Heaven God bestow - (P. 636)

1. this] so
8. slowly] slyly /softly
10. floor] door

Notem-se, primeiro, as variantes. Aquelas que a poeta oferece para o primeiro e para o segundo versos não alteram nem acrescentam significativamente o sentido do poema; o mesmo, porém, não se passa com as variantes que ela escolhe para o verso oito: é que "softly" e (mais ainda) "slyly" enriquecem o sentido de "slowly", reforçam a ideia de secretismo e de dissimulação, reforçam, afinal, a ideia de jogo.

Se em "Going to Him/Her" era a carta que se escusava, seduzindo contudo, aqui é a leitora que a seduz, demorando-se em compassos de espera, redundando preparações (". . . lock the Door - / Push it with my fingers - next"), estabelecendo níveis de leitura ("read", "peruse"). É também esta leitora que se desdobra e que frustra o outro leitor, o do poema: lendo esta carta por olhos alheios, o leitor vê negada a autoria de quem a escreveu ("Peruse how infinite I am / To no one that You - know -). Tido como coevo de "Going to Him / Her",[311] este poema apresenta a leitura como um acto eminentemente solitário ("And then I go the furthest off / To counteract a knock") que paradigmatiza a mais íntima forma de comunicação: aquela que a leitora estabelece consigo mesma, necessitando de absoluta solidão espacial e mental, atingindo momentos de um êxtase e de uma busca de união com o outro que se sobrepõe ao êxtase divino ("And sigh for lack of Heaven - but not / The Heaven God bestow -").

Num outro texto, considerado paradigma do aforismo dickinsoniano, pode ler-se:

---

311 O poema "Going to Him" não consta da edição fac-similada dos manuscritos e é datado por Johnson de 1862; o poema "The Way I read a Letter" é datado por Johnson como tendo sido escrito nesse ano e encontra-se no Fascículo 33 da edição fac-similada de Franklin, que o data também de 1862.

A Letter is a joy of Earth -
It is denied the Gods - (P. 1639)

Partindo da ambiguidade do termo "letter" ("carta" e "letra"), o poema permite colocar uma questão: fala-se aqui da leitura da carta ou da sua escrita? É importante notar que estas linhas estão incluídas em duas cartas de Dickinson: uma a Mary e Eben Loomis, agradecendo um postal de Natal (C. 960) e outra a Charles Clark, irmão de um amigo de Dickinson, James Clark, recordando as mortes de Wadsworth e James Clark (C. 963).[312] A organização das linhas difere nas duas cartas, na medida em que, na segunda carta, elas surgem incluídas no próprio texto epistolar, como prosa, ao passo que, na primeira carta, elas surgem como versos:

Had we but one assenting word, but a letter is a joy of Earth - it is denied the Gods (C. 963)

And what is Ecstasy but Affection and what is Affection but the Germ of the little Note?

A Letter is a joy of Earth -
It is denied the Gods - (C. 960)

Tal como com as cartas 967 e 970, também aqui um outro tipo de ambiguidade se abre, desta vez da ordem da contextualização. Em ambas as situações se fala de incomunicabilidade, mas somente na mensagem aos Loomis a carta adquire

---

312 Recorde-se que Wadsworth é visto, tal como Lord, como um dos possíveis destinatários das "Master letters". Ver William R. Sherwood, Circumference and Circumstance: Stages in the Mind and Art of Emily Dickinson (New York: Columbia University Press, 1968), que especula sobre a importância de Wadsworth enquanto fonte de inspiração para os poemas de amor de Dickinson.

o sentido de benção terrena, visto estar vedada ao espaço do divino -- a esse nível, a sua carga é positiva; na outra carta, a ênfase muda e a carta expressa perda, visto o que se lamenta ser a incapacidade de comunicação dos mortos com os vivos -- a esse nível, a sua carga é negativa. A palavra "gods", quando lida comparativamente nas duas cartas, alarga o seu sentido: denotando simplesmente ou evocando os que foram mortais e que agora habitam o espaço divino.

É signicativo que Dickinson tivesse escolhido a metáfora da carta para falar da sua poesia. Para terminar, vejamos o poema de Dickinson "This is my Letter to the World" (P. 441), bom exemplo da sua atitude ambígua em relação quer aos poemas, quer às cartas; bom exemplo também da dificuldade de se encontrar em Dickinson uma resposta clara de leitura: negando-se interiormente, o poema nega-nos a possibilidade de solução. Passo a transcrever o poema:

> This is my letter to the World
> That never wrote to Me -
> The simple News that Nature told -
> With tender Majesty
>
> Her message is committed
> To Hands I cannot see -
> For love of Her - Sweet - countrymen -
> Judge tenderly - of Me (P. 441)

Escrito cerca de 1862, "This is my Letter" é, juntamente com poemas como "This Was a Poet" (P. 448) ou "I felt a Funeral, in my Brain," (P. 280), dos poemas mais tratados pela crítica dickinsoniana.[313] Para a minha leitura deste poema, isolei

---

[313] De "I Felt a Funeral in my Brain" falei já em IV.3..; falarei de "This was a Poet" em VI.2..

duas abordagens, a de Sharon Leder e Andrea Abott e a de Dickie, ambas preocupadas, embora de forma diversa, com processos contextuais, interessando-me destacar delas o carácter revolucionário que o poema/carta possui em Dickinson.

A primeira análise, a de Leder e Abott, centra-se na inserção do poema no contexto histórico da Guerra Civil, acentuando o empenhamento de Dickinson na reforma da esfera pública -- segundo as autoras, esta carta comporta as "notícias" de um tempo de guerra.[314] Nos manuscritos, o poema encontra-se escrito na mesma folha em que se encontra escrito um outro poema, "When I was small, a Woman died -" (P. 596), ocupando ambos os textos duas páginas e estando separados pela autora por um traço. "This is my Letter to the World" surge depois de "When I was small a Womand died". Poderíamos começar por pôr a questão: por que razão não estão os poemas juntos na edição de Johnson e porque é que "This is my Letter" é por Johnson numerado como um poema anterior a "When I was small, a Woman died -", quando, na realidade, na organização da poeta, acontece justamente o oposto? Tal como Johnson os apresenta, os poemas não têm relação aparente: separam-nos mais de cem poemas, e o facto de apresentarem ambos a data de c. 1862 é irrelevante, já que, como sabemos, 1862 foi o ano mais produtivo de Dickinson.

A questão pode parecer impertinente, mas não o é. O poema "When I was small, a Woman died -" (por muito convencional que possa ser) é um poema sobre a guerra, a morte e a imortalidade: a voz que nele intervem e reflecte sobre estas questões narra a morte, num tempo passado, de uma mulher, e a morte, no tempo

---

314 Sharon Leder e Andrea Abott, The Language of Exclusion: The Poetry of Emily Dickinson and Christina Rossetti (New York: Greenwood Press, 1987), pp. 3-5. A leitura de Leder e Abbott é apoiada no facto de Dickinson ter incluído este poema no Fascículo 24, onde se encontram os poemas "It feels a shame to be Alive" (P. 444) e "When I was small, a Woman died -" (P. 596), os quais podem ser vistos como críticas à Guerra Civil.

presente, de um jovem, seu filho, em consequência da Guerra Civil.[315] A relação existente entre ambos os poemas não está tanto na sua possível contextualização e referência à Guerra Civil, mas num idêntico movimento de dor. É que ambos parecem exprimir movimentos agónicos -- comuns à vida, à poesia e à escrita na sua totalidade.

Por sua vez, numa apropriação bloomiana do poder revisionista da leitura enquanto forma actuante da escrita, a análise de Dickie centra o objectivo do poema na questão da recepção. Parece-me valer a pena citá-la com alguma extensão:

> Like Baudelaire's address 'hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère', Dickinson's approach is a radical revision of the reader's position and his or her relation to letters. What appears to be a lonely act of self-exposure in a world that remains mysteriously unknown is actually a revelation of the common exposure enforced in any exchange of words. The letter 'I' insists upon a community and a correspondence that its use appears to deny. In writing it, the poet both succumbs to that community, losing herself in it, and indicates the difference from it. There are dangers here that she both courts and fears. To write is to be read, to be seen where one cannot see. But, the poem's ending warns, to read is also an act of exposure.[316]

As duas análises aproximam-se: sendo um grito de chamada ao leitor no sentido de o tornar parte do processo de culpa e de vergonha do descalabro e da

---

315 O próprio Johnson, em nota a este poema, escreve, citando uma História de Amherst: "Francis H. Dickinson . . . is said to be the 'first man on Amherst's quota to give up his life for his country.'", Johnson, The Poems..., vol. II, p. 457. A citação de que Johnson se serve é The History of the Town of Amherst, Massachusetts, de Carpenter and Morehouse (Amherst: 1896), p. 478.

316 Dickie, Lyric Contingencies..., pp. 34-5.

ausência de sentidos, a voz de "The Waste Land" acaba por ser também a voz que traz as "notícias" da guerra que já foi -- mas não passou. Dickie defende que Dickinson revê a postura da poeta face ao público. Esse parece-me ser um aspecto importante, porque passível de extrapolar para um outro ângulo: uma espécie de *ex-libris* da poesia de Dickinson, "This is my Letter" revoluciona a noção de "poema", tanto quanto o iria fazer T. S. Eliot, em "The Waste Land", onde a linha de Baudelaire é transportada para o final da primeira secção do poema ("The Burial of the Dead"), espécie de exorcização dos mortos ficados por enterrar -- nas terras da Europa e no espírito das pessoas.

"This is my Letter to the World" revoluciona ainda a noção de poema tanto quanto radicalmente o havia feito Walt Whitman, ao desejar evitar não só a ideia de poesia aplicada aos seus textos, como também a ideia de fechamento. Se "Leaves of Grass" surge como ocasião para actuação ("performance") -- aquilo que existe à margem (e nas margens) da arte -- [317] emblematizado em folhas, orgânicas, produto inacabado, ou a fazer-se continuamente, em eterna expansão, também a poesia de Dickinson, por não ter sido publicada em livro e ter permanecido em folhas de

---

[317] É importante a noção de "performance" para entender a poesia de Whitman. Veja-se o posfácio de Whitman "A Backward Glance o'er Travel'd Roads", Leaves of Grass by Walt Whitman, int. Justin Kaplan (New York: Bantam Books, 1983), pp. 442-446, esp. p. 446, onde ele escreve:

> "'Leaves of Grass' indeed (I cannot too often reiterate) has mainly been the outcropping of my own emotional and other personal nature -- an attempt, from first to last, to put a Person, a human being (myself, in the latter half of the Nineteenth Century, in America,) freely, fully and truly on record. I could not find any similar personal record in current literature that satisfied me. But it is not on 'Leaves of Grass' distinctively as literature, or a specimen thereof, that I feel to dwell, or advance claims. No one will get at my verses who insists upon viewing them as a literary performance, or as aiming mainly towrd art or aestheticism."

A questão, obviamente, coloca-se: o que Whitman escreve é "performance"; mas não é literatura; o que é, então? É interessante pensar também que, na carta que Emerson dirige a Whitman (e que ele, abusivamente, utiliza na segunda edição), em lado algum se lê a palavra "poesia" para definir o que Whitman escreve. Note-se o contraste entre a exposição do eu aqui anunciada e a dissimulação do eu em Dickinson.

manuscrito, as hipóteses de escrita e de leitura deixadas em aberto, contém essa carga de abertura e de expansão. O arranjo caligráfico dos poemas, como já vimos só recentemente observado pela crítica dickinsoniana, pode desempenhar uma função emblemática, semelhante à que Whitman utiliza na apresentação física da primeira edição de "Leaves of Grass". E, tal como Whitman, que se serve da ambiguidade que a língua inglesa lhe oferece para fazer confundir folhas escritas e folhas da natureza, transformando assim a sua poesia em produto orgânico e vivo, também Dickinson joga, em vários poemas seus, com a ambiguidade da palavra "letter", de tal forma que "carta" e "letra" (sinédoque para palavra e, em última análise, para poesia) se confundem. Vejamos agora o poema mais detalhadamente.

Confundindo dois sentidos de natureza (a natureza artística e o mundo natural), a poeta expressa uma ambivalência de atitudes relativamente à sua própria poesia, revelando ainda alguns traços da sua poética. Os níveis de leitura entrecruzam-se: num primeiro nível, encontramos a simplicidade e a transparência, a atitude submissa, denotando ansiedade perante o público, semelhante à que Dickinson utilizaria em cartas a Higginson; mas, num outro nível de leitura, o que encontramos, tal como nas cartas àquele que foi o seu mentor, é a ironia e a aparente desmistificação da importância de um auditório.

A carta surge como quase completa: compõe-se de notícias, comporta uma mensagem, e está endereçada, por "voz própria", a destinatários que são, nem mais nem menos, o Mundo. Cumprido parte do seu ciclo, levanta-se, agora, para a autora, o problema da sua recepção. É aí que o poema se afigura mais interessante e complexo. "This is my Letter to the World" é um exemplo de momentos em que Dickinson se apresenta ao público em voz falsamente humilde: se a queixa inicial da poeta é a de que

a resposta do Mundo é inexistente, a verdade é que poder ler a Natureza é privilégio de poucos. A carta é exibida como se fosse uma jóia, algo precioso e de alto valor -- daí o pedido final aos que a lêem de entender o preço da ausência de protecção. Na realidade, a mensagem só faz sentido se a entendermos nessa linha de excessivo orgulho: porquê perserverar, se é ausente a resposta? Veja-se como os dois primeiros e os dois últimos versos se anulam: "This is my Letter to the World / That never wrote to me // For love of her - Sweet - Countrymen / Judge tenderly of Me". Mas, de facto, o Mundo e os concidadãos não têm necessariamente que coincidir. O Mundo é mais vasto, não é só a Nova Inglaterra. Ao deslocar o destinatário, ao pretender assumir que os segundos a ouvirão mais do que o primeiro (o Mundo) o faz, Dickinson parece privilegiá-los, a esses "Countrymen". Mas note-se o uso de travessões.[318] O reverso dá-se, e o sujeito poético parece colocar-se numa postura de orgulho e isolacionismo, subvertendo a vastidão que inicialmente parecia ter dado ao destinatário.

A sinédoque "Hands" desenvolve um sentido táctil e de manuseamento que se pode traduzir na invasão e no excesso.[319] Assim se justifica o pedido final. Mas este pedido final é, de facto, supérfluo, já que, na primeira parte do poema, se teima em ostentar este fragmento de escrita -- que não se diz, explicitamente, poema, mas carta e que, assim sendo, pertence ao domínio do privado. Em desequilíbrio dialógico

---

[318] Cf. Crumbley, "Dickinson's Dashes..." e a sua análise deste poema, baseada no uso dos travessões e já referida em IV.1., pp. 123-4.

[319] Cf. o poema 1360:

> I sued the News - yet feared - the News
> That such a realm could be -
> 'The House not made with Hands' it was -
> Thrown open wide to me - " (P. 1360)

("that never wrote to Me"), esta carta invade o espaço público com notícias que pertencem a um outro domínio. A disseminação da escrita faz-se aqui pela inseminação simbólica dos leitores ("Countrymen")[320] nesse espaço também simbólico, do género feminino, que é a carta. A sexualização da carta pelo género feminino encontra eco na ambiguidade do pronome "her", que tanto pode referir-se à carta e sua mensagem como à mensagem da Natureza, também tipicamente feminina ("tender"). Confundem-se, assim, as notícias que carta e Natureza, personificadas femininamente, trazem, congregando em si a simplicidade e o sublime. O pedido final torna-se também um pedido de compreensão pelo que é considerado pela autora exposição em demasia.

A carta parece estar completa -- resta agora aos que a lêem julgar que entendem o preço da ausência de protecção. Porque é possível que, de facto, o que exista seja uma excessiva protecção por parte da autora da carta e, por isso, os leitores se encontrem na mesma posição enganadora de certeza de exclusividade que possuem os destinatários das cartas de Dickinson. Por isso me parece que "This is my Letter to the World" ilustra bem o carácter autográfico que poesia e cartas possuem.

Escrito durante aquele que foi um dos períodos mais graves na História dos Estados Unidos da América, literalmente a cisão do país, o poema acompanha esse estado de espírito vacilante e angustiado e serve-se dele para exprimir, simbolicamente, a cisão e uma irresolúvel re-união final.

---

[320] No manuscrito a palavra "Countrymen" encontra-se separada da seguinte forma:

"For love of Her - sweet - Country
men"

É especulativo oferecer uma razão para que tal se passe, até porque pode tratar-se pura e simplesmente de uma questão de utilização do espaço do papel; porém, não deixa de ser interessante que a translineação se efectue em relação a uma palavra composta, que, separada, ganha, no sentido.

Ocultando e ostentando, expondo e protegendo, é nesse duplo movimento ambíguo que as cartas de Dickinson se movem. Textos que são objectos, feitos de signos que são sinais também, tal como são sinais e textos os dois aspectos da sua vida que vou agora discutir: a reclusão e o branco.

2. Ex-centricidades: Reclusão e branco em Emily Dickinson

Tú me quieres alba,
Me quieres de espumas,
Me quieres de nácar,
Que sea azucena,
Sobre todas, casta,
De perfume tenue.
Corola cerrada.

Alfonsina Storni, "Tu me quieres blanca"

Life becomes text starting out from my body. I am already text. History, love, violence, time, work, desire inscribe it in my body.

Helène Cixous, Coming to Writing

I do not cross my Father's ground to any House or town.

Emily Dickinson, C. 330

"A linguagem não se limita às palavras. Se, por 'linguagem', entendermos comunicação simbólica, então, um grande número de número de formas não verbais pode ser adoptado", diz Carroll Smith-Rosenberg, continuando:

> Dress and food codes, religious rituals, theories of disease, etiology, the varied forms of sexuality, all function in societies around the world in highly expressive ways. they constitute shared systems of signs or symbolic languages rooted in, and expressive of, social relationships and social experiences.[321]

Por sua vez, em The Aesthetics of Excess, Weiss escreve:

> . . . the body is an inscribed surface (a pure, excessive signifier) which bears witness to the labyrinthine complexity of chance that accompanies all origins.[322]

Esta última afirmação, que completa a anterior, abre a possibilidade de ler o corpo e as suas acções como simultaneamente uma forma de silêncio ([a] surface"), uma forma de linguagem ("a signifier"), e uma forma de registo ("an inscribed surface"). Entre essas complexidades através das quais o corpo fala, estão todos os códigos ideológicos, nele inscritos e registados pela experiência; concomitantemente, o corpo adquire uma capacidade cada vez maior de deles dar testemunho. E de ser lido.

O recato e a virgindade são duas das qualidades prescritas para a mulher, dentro do código da ideologia dominante do século XIX. Segundo este código, estas qualidades circunscrevem a linguagem feminina social: é permitido ao corpo "falar" somente através da reticência de comportamento e da ausência sexual. Isto aplica-se

---

321 Carroll Smith-Rosenberg, Disorderly Conduct: Visions of Gender in Victorian America (New York: Oxford University Press, 1985), p. 43. Tradução minha.

322 Weiss, The Aesthetics of Excess, p. 32.

ainda mais no caso da mulher solteira, que representava, na linguagem da frugalidade sexual[323] que caracterizava a América victoriana, um elemento cultural desestabilizador.[324] Forçada, pelo seu estatuto (ou ausência dele), a controlar o desejo (só sancionado, sempre dentro de limites, pelo casamento), ela era ainda encarada como "unnatural". Duplamente marginalizada da linguagem dominante, à mulher solteira são aplicados códigos muito mais rígidos de comportamento e fala, que geram situações de ambiguidade. Acusada de incapaz de procriar, é-lhe prescrita também uma atitude de abstinência sexual, que se manifesta em termos linguísticos. Um membro da família de Lucy Stone, a líder americana do século XIX para os direitos das mulheres, que permanece solteira, envia a Stone uma carta, acusando-a do pecado que é ". . . To Not Suffer These Organs To Be Used At All As To Use Them Too Much".[325]

Assim, os significados de "branco" e de "reclusão" vêem de dentro de um sistema de valores burgueses masculinos, onde o branco significa virgindade (ausência sexual) e o permanecer em casa (restrição comportamental) é a condição da mulher recatada, sobretudo a solteira. Muitas das romancistas e mulheres-poetas do século XIX (como Christina Rossetti, as Brontë, Elizabeth Barrett Browning) subverteram o sentido incial de recato, usando o espaço privado da casa para criar. Por sua vez, associado

---

323 "logic of sexual frugality" -- o termo é de Charles Rosenberg, No Other Gods: On Science and American Social Thought (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976), p. 73.

324 Para uma discussão do uso, no século passado, do vestido branco nos seus vários aspectos (como signo puritano de eleição, como símbolo da frigidez cultural da mulher americana, como sinónimo de consumação e de destruição), ver J. S. Wheatcroft, "Emily Dickinson's White Robes", Criticism, 5 (1963), 135-147. Referindo-se especificamente a Dickinson, Wheatcroft escreve: "The poet employs the color white and the image of the white robes to bring together in a single configuration a complex of themes: death, unfulfilled love for an earthly lover, love consummated with a divine lover" (p. 142).

325 Gerda Lener, ed., The Female Experience: An American Documentary (Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1977), p. 85.

com a virgindade, o branco era visto como preparação para o casamento, para o encontro com o outro, podendo assim ter um significado simbólico social e político de identificação.[326]

Sandra Gibert e Susan Gubar defendem, em The Mad Woman in the Attic, que o uso do branco em Dickinson está relacionado com a sua criação de máscaras (*personae*).[327] Penso que, mais do que isso, insistir em usar branco subverte o sentido inicial de passagem para um outro estado, o da esposa; adicionalmente, o uso contínuo dessa cor esvazia-a do seu sentido inicial, carregando-a com uma outra mensagem, de desafio e ameaça à ordem estabelecida. Recordemos que, em "Song of Myself", Whitman escrevia:

> Walt Whitman, a kosmos
> .....
> Walt you contain enough, why don't you let it out then?
> .....
> Open your scarf'd chops till I blow grit within you,
> Spread your palms and lift the flaps of your pockets,
> I am not to be denied, I compel, I have stores plenty and to spare,

---

326 Ver Cheryl Walker, "A Feminist Critic Responds to Recurring Student Questions About Dickinson", p. 143, in Approaches to Teaching Dickinson's Poetry, eds. Robin Riley Fast e Christinne Mack Gordon (New York: Modern Language Association of America, 1989), pp. 142-7, que faz notar que Christina Rossetti se vestia de branco e que Elizabeth Browning começou a vestir-se de branco quando passou a sobrepor a poesia ao amor. No caso de Elizabeth Barrett, o uso do branco manifesta-se nas próprias gravuras da época, que a representam confinada a um sofá, com o cão a seu lado. Quer a sua reclusão quer a sua imagem de inválida e virgem tornam-se indissociáveis de algumas leituras que dela se fizeram. Se não fosse Robert Browning que praticamente a raptou e a libertou da sua clausura, a vida de Elizabeth Barrett seria provavelmente tão carregada, do ponto de vista semiótico, como foi a de Dickinson. Porque, ao casar com ela, deslocando-a da casa paterna e transplantando-a para um espaço novo, Robert Browning pôs um fim ao tempo de espera que o branco da sua roupa simbolizava, assim permitindo a consumação do casamento e o início de um novo tipo de linguagem. Note-se, porém, como esta leitura se aproxima da leitura que Whicher faz de Dickinson, sobre a qual reflectirei ainda neste ponto.

327 Gilbert e Gubar, The Mad Woman in the Attic, p. 613.

And anything I have I bestow.
.....
I am large, I contain multitudes. . . . [328]

Essa atitude auto-proclamatória que Whitman adopta para se apresentar ao seu público é a que se espera de um desbravador, de um Pioneiro. Whitman nunca poderia dizer, como Emily Dickinson "I was the smallest in the House" porque a sua casa acaba por ser o mundo e porque o mundo e a América se identificam nele. Como ele, o seu discurso tem que se apresentar também despido de artifícios, desassombrado, aberto para as coisas e para os outros homens, seus concidadãos: uma verdadeira (e honesta) linguagem masculina, onde estar nú é fonte de orgulho e de poder.[329] Uma linguagem bárdica e de raiz bíblica onde não há espaço para o humor ou para a auto-ironia. Pelo contrário, o que aconteceria se a figura feminina optasse, de moto próprio, por despir-se em público, ou se a figura feminina que se oferece aos olhos públicos, estivesse vestida não de imagens e sentidos preciosos, mas somente "de branco"?

É dentro deste contexto que o passo, já aqui citado, da carta de Dickinson ao "Master" pode ser lido. "What would you do with me if I came 'in white'"?, pergunta Dickinson nessa carta, integrada no ciclo das "Master letters". "In white", que

---

[328] Whitman, "Song of Myself", Leaves of Grass, pp. 22-73, p. 41, p. 44, p. 60 e p. 72.

[329] Não há aqui espaço para o tratamento de diferenças entre o discurso poético "masculino" e o discurso poético "feminino". Não quero, contudo, deixar de chamar a atenção para o contraste, no panorama poético português, entre os versos de Florbela Espanca (em directa referência a António Nobre): "Os males de Anto toda a gente os sabe! / Os meus . . . ninguém . . . A minha Dor não cabe / Nos cem milhões de versos que eu fizera!" (Sonetos [Porto: Livaria Tavares Martins, 1974], p. 44) e os versos que constituem a apresentação do Só, de António Nobre (Porto: Livraria Tavares Martins, 1974), p. 10: "Mas tende cuidado / Não vos faça mal / Que é o livro mais triste que há em Portugal!". A opacidade da expressão do sofrimento no soneto de Espanca contrasta com a nudez e a transparência na transmissão e na recepção da angústia em Nobre, e com a apropriação da autoridade nacional da angústia que a advertência de Nobre comporta. Note-se que um idêntico movimento dicotómico de reticência e exuberância pode, num primeiro momento, ser aplicado a Dickinson e a Whitman.

surge, através do recurso às aspas, enfatizado pela autora, pode pressupor diferentes apropriações,[330] entre as quais saliento a de uma ambígua ausência de recato. Que aconteceria a uma mulher se surgisse em ausência de sedução, já que a nudez assim sugerida impede certos jogos de erotismo; mas também em excesso de sedução, já que o branco usado em excesso pode funcionar como espaço de desejo não consumado? Que aconteceria se a mulher surgisse desprotegida e só coberta de vestes simples, abdicando exactamente daquilo que, como veremos na próxima parte, lhe permite proteger-se e impor-se -- os ornamentos, as jóias?

E, todavia, seria assim que Dickinson se apresentaria aos olhos públicos nos últimos anos da sua vida: vestida de branco. O que é poeticamente encarado como ameaça, necessitando aparentemente de uma semântica de protecção de valoração oposta (as jóias, os ornamentos) transforma-se, na vida real, em traço semiótico -- sinal de protecção, mas também de ostentação. Vestir somente de branco corresponde a uma forma simbólica de protecção pela identificação social (com outras mulheres escritoras); mas o uso em extremo do branco significa ainda espécie de armadura/véu que protege e agride, substituindo-se ao ornamento, enquanto desempenha uma função a ele idêntica.[331] O branco é, assim, tal como as jóias, um substituto excessivo da presença. Barroca, a linguagem corporal que o branco implica transmite desperdício, mas também suplemento, deslocando as raízes estáveis da outra linguagem e centrigufando os movimentos de leitura.

---

330 Tropo metonímico -- a figura da noiva ou a imagem do espírito incorpóreo e, por arrastamento, símbolo da morte (cf. a frase seguinte "Have you - the Power - to make the Alive - in?") -- ; tropo simbólico de pureza; referência pura e simples ao facto de a própria autora se vestir normalmente de branco.

331 Desenvolverei estas ideias no VII Capítulo.

Da mesma forma, insistir em ficar na casa do pai, transformando meros sinais de recato noutros de reclusão, esvazia a casa paterna do seu significado bíblico e do seu simbolismo como ponto de passagem para a casa do marido. É isso que permite a Dickinson escrever "I am alive because I do not own a house" (P. 470)", porque, de facto, a casa é de seu pai, não sua, como ela notaria, numa carta: "I do not cross my Father's ground / To any House or town" (C. 330).

Recusando-se a transgredir abertamente, o que Dickinson utiliza é um processo de subversão que passa, não pela explícita substituição de códigos constrangedores por outros opostos, mas, contornando o risco do castigo ("Assent - and you are sane / Demur - you're straightway dangerous - / And handled with a Chain-", P. 435), pela deslocação desses códigos, estendendo-os para lá dos seus limites. Desta forma, Dickinson cria uma outra versão do texto social, simultaneamente uma sub-versão (subterrânea, marginal) e uma sobre-versão, que teima em vir à superfície e em se expor. O que era texto prescrito, consensual, pertencendo à ideologia dominante, torna-se texto privado mas, porque de excepção, passível de ser lido como diferença. O branco e a reclusão são, assim, formas silenciosas de, ruidosamente, falar outra linguagem. "The Soul selects her own Society / Then shuts the Door" (P. 303), escreveu Dickinson; mas escreveu também "Perhaps I asked too large - / I take no less than Skies" (P. 352).

Essa sociedade a que a poeta se abriu era pequena; ao escolher não ser vista, Dickinson escolheria também, e por isso mesmo, ser falada; ao mesmo tempo, escolheria ainda a liberdade de ver "selectivamente" e de poder ela própria falar através de uma linguagem idiossincrásica e desviada, oposta à "normalidade".

Numa análise cultural das formas como as relações sociais e económicas afectam a evolução do conceito de diferença sexual, Conway, Bourque e Scott escrevem:

> Gender boundaries . . . not only operate in the material base of a culture but also in the imagined world of the creative artist. Norms of gender are not always explicitly stated; they are often implicitly conveyed through uses of language and other symbols.[332]

Todavia, as normas que regem a diferença sexual não são só transmitidas pelos usos da linguagem, mas também pelos usos dos silêncios. Quando Cordelia, em King Lear, se recusa a falar para expressar o seu amor pelo pai, não é só uma atitude de orgulho e teimosia que a faz agir dessa forma; muito menos é suficiente a desculpa que ela oferece ao pai: "Unhappy that I am / I cannot heave my heart into my mouth".[333] A recusa de Cordelia é, simbolicamente, a recusa de participar num ritual de facto privado, mas investido de poder político. Contudo, no seu caso, não falar é já falar, estando o seu silêncio carregado de valor simbólico. Em última análise, e dentro das convenções do tempo, Cordelia tem que ser punida, sendo-lhe o poder de fala simbolicamente retirado até pela forma como é morta -- o enforcamento.

Em Emily Dickinson, as formas de discurso pelo silêncio são transformadas numa linguagem própria que, ao ameaçar a ideologia que lhes deu forma, se converte

---

[332] Jill Conway, Susan Bourque e Joan Scott, "Learning About Women: Gender, Politics and Power", Daedalus, vol. 116, no. 4 (Fall 1987).

[333] Shakespeare, King Lear, I,i; 90-1.

em expressão poética. Escreve Willis Buckingham: "The poet's outward life met the decade's severest canons of female literary respectability. There was nothing in Dickinson's eccentricities comparable to Amy Lowell's cigar."[334] Nem com as excentricidades da sua contemporânea britânica George Eliot, acrescente-se.[335] Mas não é verdade que, como radicalmente afirma Buckingham, Dickinson tivesse respeitado os mais severos cânones. O branco da roupa no corpo, o corpo nú, metaforicamente em branco, o espaço branco da folha de papel, que diz, não dizendo -- são, em Dickinson, tal como a sua reclusão, sinais poéticos de excesso, possíveis de ler, textos tão importantes como os que tradicionalmente são conhecidos como a sua poesia.

A crítica tem sido prolífera e discordante em relação ao desenvolvimento, por parte de Dickinson, de hábitos de sedentarismo e reclusão, bem como ao seu célebre hábito de, a partir de certa altura, vestir exclusivamente de branco, aspecto que geralmente surge relacionado com a reclusão. Nem os contemporâneos de Dickinson, nem a maior parte dos críticos do século XX parecem ter conseguido tratar essa mulher-poeta como só poeta, ou como poeta-mulher. Higginson declarar-se-ia incapaz de entender o sua reclusão e a sua aparência; Mabel Todd (em cujo comentário me deterei a seguir) auxilia na sedimentação do "mito"; Whicher, empenhado em recuperar Dickinson para a categoria dignificante de "poet" (no caso de Dickinson, nunca uma mera "poetess"), não põe de parte a hipótese de a sua poesia funcionar como

---

334 Willis J. Buckingham, ed., Emily Dickinson's Reception..., p. 2.

335 George Eliot era, juntamente com as Brontë, uma das romancistas favoritas de Dickinson -- a fotografia de Eliot decorava (como a de Elizabeth Barrett Browning) uma das paredes do quarto de Dickinson e a reacção da poeta americana a Middlemarch não podia ser mais entusiástica: "What do I think of Middlemarch? What do I think of glory -". (C. 389).

compensação para um romance falhado ("Perhaps, as a poet, she could find the fulfillment she had missed as a woman", escreve Whicher, comentando, depois, para explicar a reclusão da poeta: "Only a Robert Browning could have released the Lady of Shalot and no Robert Browning came her way").[336]

Richard Wilbur sugere que, para Dickinson, "there were three major privations: she was deprived of an orthodox and steady religious faith; she was deprived of love; she was deprived of literary recognition".[337] Porém, essa formulação implica uma passividade que a vida de Dickinson não envolve: é Dickinson que recusa aderir à conversão do "Great Awakening", quando todos à sua volta (amigas, família, colegas de escola) o haviam feito; é ela, tanto quanto se sabe, que recusa publicar os seus poemas, mesmo quando convidada; e, segundo Alicia Ostriker, quando se apaixona, apaixona-se por aqueles que não pode possuir: um "Master" (qualquer que seja a sua identidade -- se é que a tem) e Susan Gilbert.[338]

Abundam as explicações para a auto-limitação espacial de Dickinson, que vão até à exploração de disfunções físicas, como o artigo de Olivia Murray Nichols, "Emily Dickinson and Bright's Disease" e a sua discussão sobre o "Mal de Bright" de que Dickinson sofria e que, na opinião de Nichols, explicaria uma reclusão forçada da poeta.[339] A tentativa de explicação para a sua reclusão, experiência importante para

---

336 Whicher, This Was a Poet..., resp. pp. 113 e 279. Cf. n. 325.

337 Richard Wilbur, "Sumptuous Destitution", Emily Dickinson: A Collection..., ed. Richard Sewall, pp. 127-36, p. 128. Sublinhados meus.

338 Cf. Alicia Suskin Ostriker, Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America (Boston: Beacon Press, 1986), p. 42.

339 Olivia Murray Nichols, "Emily Dickinson and Bright's Disease", Higginson Journal, no. 45 (1986), pp. 12-9. Esta doença renal de que Dickinson sofria (que, em estados avançados, provoca fortes odores corporais) não era controlada pela medicina da altura; havia somente manuais que

a produção e entendimento dos seus poemas, sobretudo os centrados na mente e nos espaços interiores, pode estar relacionada com distúrbios de ordem psicológica. Para um fenómeno de que não há provas reais, teses como a de John Cody (pioneira da crítica psicanalítica), onde a razão oferecida é a de um colapso de raiz psicótica, não me parecem poder ser recusadas;[340] poderão, quando muito, ser contestadas, consoante o ângulo de leitura empregue; o mesmo se aplica ao livro de Maryanne Garbowsky, The House Without the Door,[341] subsidiário, como a própria autora afirma, do de Cody, e que explora a relação entre a reclusão de Dickinson e a agorafobia. Até o excelente crítico que foi Keller, num artigo (já aqui citado) que se pretende inovador em relação às leituras clássicas, acaba por, irreverentemente, cair na mesma armadilha que os mais tradicionais, como Whicher ou Wilbur. "Notes on Sleeping with Emily Dickinson"[342] acaba por ser tão condescendentemente paternalista quanto o era a afirmação de Archibald MacLeish "Most of us are in love with this dead girl".[343] Bastaria para tanto o comentário de Rich sobre esta "dead

---

aconselhavam os doentes a usar roupa clara e solta.

340 John Cody, After Great Pain: The Inner Life of Emily Dickinson (Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981). Centrando-se sobretudo na imagética dos poemas, Cody conclui que a incapacidade por parte de Dickinson de viver uma vida "normal" forneceu as condições do seu desenvolvimento como poeta. (Para uma interessante revisão ao livro de Cody, ver Cynthia Chaliff, 'After Great Pain': The Inner Life of Emily Dickinson", Literature and Psychology, vol. XXII, no. 1, 1972, pp. 45-47.) Cody tinha já explorado estes pontos num artigo publicado dez anos antes, "Metamorphosis of a Malady: Summary of a Psychonalytic Study of Emily Dickinson", Hartford Series in Literature, 2 (1970), pp. 113-32.

341 Maryanne M. Garbowsky, The House Without the Door: A Study of Emily Dickinson and the Illness of Agoraphobia, (Cranbury: Associated University Presses, 1989).

342 Keller, "Notes on Sleeping with Emily Dickinson".

343 Archibald MacLeish, "The Private World: Poems of Emily Dickinson", Emily Dickinson: A Collection..., ed. Richard Sewall, pp. 150-61, p. 160.

girl": "Dickinson was fifty-five when she died."[344] Mesmo a explicação de Christopher Benfey, centrada numa análise cultural do tempo de Dickinson, não parece suficiente:

> For a long time, it was thought that Emily Dickinson was an eccentric recluse in a backward corner of New England . . . Now we know that Amherst in the 1830's and 1840's was a sophisticated college Town, comparable (and in some cases . . . superior to Cambridge, Massachusetts . . .).[345]

O facto de Amherst ser lugar sofisticado a ponto de o próprio Emerson, na sequência de uma série de conferências, ter pernoitado na casa de Austin e Susan Dickinson, explica, em parte, o contexto em que se movimentava Dickinson, mas não explica nada sobre os seus hábitos reais de reclusão nem sobre as suas peculiaridades de vestuário; pelo contrário, acentua-os. Repetidamente convidada para os Evergreens para participar em serões literários e recepções, Dickinson declinaria sistematicamente esses convites. Além disso, por muito sofisticada que a sociedade de Amherst pudesse ser, não se tratava, como observam Leder e Abbott de "uma sociedade de consumo, nem de uma sociedade urbana, como era Londres de meados do século, com um grande número de estilos de vida".[346] Esta era uma sociedade com poucas escolhas, mais

---

344 Rich, "Vesuvius at Home...", p. 167.

345 Christopher Benfey, Emily Dickinson and the Problem of Others (Amherst: University of Massachusetts Press, 1984), p. 35.

346 Sharon Leder e Andrea Abbott, The Language of Exclusion..., p. 34. Tradução minha.

limitadas, naturalmente, para as mulheres do que para os homens, onde o trabalho feminino só se justificava, caso a família fosse pobre.

Falando das omissões que rodeiam poesia e vida de Dickinson, Porter faz notar: "There is absence at every level: morpheme, word, phrase, poem, text, corpus, and the life as its matrix."[347] Um passo de uma carta de Dickinson a Otis Lord não poderia ser mais a propósito: "On subjects of which we know nothing, . . . we both believe, and disbelieve a hundred times an hour, which keeps Believing nimble." (C. 750). De qualquer forma, é indiscutível que a reclusão tem, no caso da recepção de Dickinson, um peso diferente, exacerbado pelo facto de ela ser mulher.

Convém não perder de vista certos dados contextuais importantes, como o célebre ensaio de Emerson, "The Poet", conhecido por Dickinson, onde se pode ler:

> Thou shalt leave the world and know the muse only. Thou shalt not know any longer the times, customs, graces, politics, or opinions of men, but shalt take all from the muse . . . And this is thy reward; that the ideal shall be real to thee, and the impressions of the actual world shall fall like summer rain, copious, but not troublesome to thy invulnerable essence. . . . wherever are forms with transparent boundaries, wherever are outlets into celestial space, wherever is danger, and awe, and love, - there is Beauty, plenteous as rain, shed for thee . . .[348]

A vida que Emerson aconselha ao poeta parte do isolamento por parte deste em relação à sociedade; só assim pode haver verdadeira recompensa espiritual e intelectual. Mas o destinatário da mensagem de Emerson é o poeta; todo o seu ensaio se concentra num sujeito masculino, auto-confiante, percorrido por um êxtase

---

347 Porter, Dickinson: The Modern Idiom, p. 5.

348 Emerson, "The Poet", The Complete Essays..., p. 341.

sublime.[349] Os mecanismos de criação artística sofrem uma catalogação a que o sexo não é alheio. Basta pensarmos no que o próprio Emerson escreve sobre Thoreau:

> He was bred to no profession; he never went to church; he never voted; he refused to pay a tax to the state; he ate no flesh; he drank no wine; he never knew the use of tobacco; and, though a naturalist, he used neither trap nor gun. He chose, wisely no doubt, for himself, to be the bachelor of thought and nature. . . . He declined invitations to dinner-parties . . . .[350]

A Dickinson, nunca ninguém chamou "celibatária do pensamento e da natureza". E contudo, grande parte das características apontadas por Emerson a Thoreau podiam ser-lhe aplicadas -- até a sua recusa, invulgar no seu tempo, em frequentar a igreja. Julgo que, além de constituirem narrativas poéticas e de vida, reclusão e branco são aspectos que podem ser lidos como excertos de poemas dramáticos, à semelhança do longo poema tão admirado por Dickinson, "Aurora Leigh", de Elizabeth Barrett Browning, do qual a poeta americana marcara, no exemplar que possuía, os dez versos seguintes:

> By the way,
> The works of women are symbolical.
> We sew, sew, prick our fingers, dull our sight,
> Producing what? A pair of slippers, sir,
> To put on when you're weary -- or a stool
> To stumble over and vex you... 'curse that stool!'
> Or else at best, a cushion, where you lean
> And sleep, and dream of something we are not
> But would be for your sake. Alas, alas!

---

349 Voltarei a esta questão no capítulo VI.

350 Emerson, "Thoreau", The Complete Essays..., p. 897.

> This hurts most, this -- that, after all, we are paid
> The worth of our work, perhaps. [351]

Esses dez versos que Dickinson salientara do poema de Elizabeth Browning, quando, em 1861, lera os Browning, são sintomáticos, já que, para além anteciparem a luta sufragista pela igualdade de direitos e expressarem a opinião de Elizabeth Barrett Browning sobre a posição da mulher na sociedade, denunciam ainda a ideia de trabalho simbólico no campo feminino, espécie de inversão simbólica do trabalho masculino, "realmente" produtor, denunciando assim a clivagem entre público e privado.

Nos versos de Elizabeth Barrett Browning não cabe a ambiguidade; só a denúncia de que as coisas se passem desta forma. Porém, sabendo também Dickinson que o trabalho feminino era visto como um trabalho simbólico, tradicionalmente minimizado se comparado ao trabalho real dos homens, a questão punha-se: onde cabia a sua poesia? No espaço do doméstico e do privado? Mas nesse cabiam bancos forrados, almofadas e chinelos e Dickinson era e julgava-se poeta. No âmbito do público? Mas Dickinson era mulher. O Poeta, ainda que pudesse afastar-se da sociedade e voluntariamente tornar-se um recluso como Thoreau, não produzia estas coisas domésticas; o afastamento da sociedade permitia ao Poeta conhecer a Musa, melhor abarcar, com o seu olhar e a sua escrita, a Humanidade; o Poeta era, emersonianamente, o representante da Beleza. No seguinte poema, servindo-se, como Elizabeth Barrett Browning, de campos semânticos tradicionalmente ligados ao feminino, Dickinson escreve:

---

[351] Elizabeth Barrett Browning, Aurora Leigh and Other Poems, int. Cora Kaplan (London: The Women's Press, 1978), Aurora Leigh, First Book, vv. 455-465.

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

These 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 stiches
Straight - when I am strong -

Till then - dreaming I am sowing
Fetch the seam I missed -
Closer - so I - at my sleeping -
Still surmise I stitch (P. 617)

É assim que este poema ambiguamente recorre a um outro campo, este tradicionalmente ligado ao masculino -- o da agricultura. É significativo que Johnson (um homem), na nota ao poema, escreva: "The spelling of 'Sow' and 'sowing' . . . is undoubtedly a mistake for 'sewing'".[352] Não contesto que, porque "sew" e "sow" se pronunciam da mesma maneira e visto Dickinson por vezes fazer erros ortográficos, não exista essa possibilidade.[353] Todavia, porquê este "indubitavelmente"? Será porque, se o poema se serve sobretudo de imagens relativas a técnicas de costura, deve

---

352 Johnson, ed., The Poems..., vol. II, p. 475. Sublinhado meu.

353 É comum Dickinson escrever "Febuary", em vez de "February" e é curioso que é essa a forma vulgarizada de se pronunciar a palavra na zona geográfica da poeta. Faço notar, todavia, que a possibilidade de erro ortográfico é remota, no caso concreto. Veja-se a C. 30, que analisarei no próximo ponto, onde Dickinson não tem qualquer dificuldade em escrever "The Sewing Society"...

continuar sempre no mesmo tom? Será porque é muito mais adequado que assim seja, já que Dickinson é mulher, sendo, portanto, duvidoso que misture campos semânticos? Como se explica então o sentido de "furrow", literalmente o sulco que a charrua deixa na terra, aqui possivelmente reportando-se também mas não só ao sulco que a agulha deixa no tecido (note-se que, com a utililização dessa expressão, se evoca um lugar comum na poesia renascentista, informada ainda pelo hábito analógico de pensamento -- a pena funcionando como o arado, lavrando sulcos na página)? Como se explica a correcção no manuscrito no primeiro verso, onde antes se lia "Don't put down my Thread and Needle -", tendo Dickinson depois riscado a preposição "down", substituindo-a por "up" (M.B., 762)? Note-se que é justamente "down" a preposição escolhida para a quarta estrofe, onde é retomada a imagem da agulha, agora deixada no sulco da terra, reenviando-se assim o sentido para o início do poema.

Sobre este texto, escreve Eberwein:

> 'Don't put up my Thread & Needle -' confronts us with a weakened invalid sleeper who trusts that dreams will connect her tenuously with the normal routines of life's circle. Unable to continue her chores until she revives from sleep and sickness, she promises to dream she is sewing.[354]

Helen McNeil, por outro lado, traça o poema pela experiência angustiante da gradual falta de visão física de Dickinson, resumindo assim o seu simbolismo: "'Don't put up my Thread and Needle -' located the Dickinson speaker firmly in the world of woman's work. She neither wishes to transcend nor to ignore her sex; her 'work' is

---

[354] Eberwein, Dickinson: Strategies of Limitation, p. 79.

different but the way all women's labour is degraded trivializes her own work too."[355] Ambas as autoras parecem, todavia, ignorar (Eberwein de forma mais grave) essa ambiguidade entre "sew" e "sow" e a ironia presentes no texto.

Não me interessa aqui a que experiência em concreto se refere o poema (possíveis problemas de visão física) ou a que experiência física se reporta (a possível chegada da noite e do sono e a promessa de que, de manhã, "when the birds begin to whistle", se continuará a costura -- leitura que me parece ser a mais simples e que nem Eberwein nem McNeil referem). Interessa-me salientar a utilização, no texto, a partir do trabalho da costura, desse outro tipo de trabalho -- a agricultura -- e a ambiguidade sobre onde pode a escrita ser fixada. "Sew the word" e "sow the word"[356] -- ambas são possibilidades deixadas em aberto e que se confundem.

A conclusão é que poesia e costura não são incompatíveis e a prova é que a segunda é pretexto para a primeira; de ambos os trabalhos, Dickinson conhecia dificuldades e técnicas, decerto sobejamente para utilizar subversivamente a costura. Igualmente, a referência ao acto de semear e lavrar está de tal forma tecido no poema que é indissociável do acto de costurar. Ambos os trabalhos invadem o trabalho do sonho (a imaginação criativa), que resume a mensagem ambígua do poema, ambiguidade esta que se reforça pela aliteração de "sow" e "seam" ("Till then - dreaming I am sowing / Fetch the seam I missed"). Se a palavra poética for tecida ou

---

355 Helen McNeil, Emily Dickinson (London: Virago, 1986), pp. 158-60, p. 160. Sublinhado meu.

356 Note-se aqui os possíveis ecos da parábola do semeador, The Holy Bible (King James version), (Oxford: Oxford University Press), Mk. 4:12-20, esp. 4:14 ("The sower soweth the word"), a que voltarei, e os versos de Blake da Canção de Experiência "Earth's Answer", "Does the sower / Sow by night / Or the plowman in darkness plow?", Complete Poems, p. 118. Note-se ainda, no caso dos versos de Blake, a referência ao ambiente nocturno, com a questionação da possibilidade de libertação da imaginação e a referência, embora ínvia, a um ambiente também nocturno no poema de Dickinson, esse, pelo contrário, libertador da imaginação.

cosida, então fechar-se-á no âmbito do doméstico e do feminino; se ela for semeada, disseminar-se-á para o exterior, para o espaço do masculino. Aqui, contudo, a palavra intersecta os dois espaços, ou é por eles intersectada. Público e privado, simbólico e circunstancial, doméstico e exterior -- estão presentes sem que lhes seja oferecida resolução. Tal como na sequência da célebre parábola do semeador e da Palavra de Deus semeada, no bem conhecida de Dickinson, quando Cristo explica, não clarificando mas mistificando, a razão do uso das parábolas pelas palavras "That seeing they may see, and not perceive; and hearing they may hear, and not understand",[357] também Dickinson deixa a sua mensagem num terreno impossível de desvendar mas duplamente mais ambíguo: nem vista nem entendida, nem ouvida nem compreendida; e, contudo, notada e discutida.

Em 1891, cinco anos depois da morte de Dickinson, Thomas Higginson comentaria, no artigo que escrevera, para preparar a saída da segunda edição dos poemas:

> I tried a little -- a very little -- to lead her in the direction of rules and traditions; but I fear it was only perfunctory, and that she interested me more in her -- so to speak -- unregenerate condition.[358]

---

357 The Holy Bible, Mk, 4:12.

358 Thomas Wentowrth Higginson, "Emily Dickinson's Letters", Atlantic Monthly, 68 (1891), p. 444-56, in Willis Buckingham, Emily Dickinson's Reception..., p. 188.

Essa "unregenerate condition" que nunca cessaria de fascinar Higginson, por ser para ele incompreensível (este desvio às regras e às tradições) era a escrita, no sentido restrito, mas incluía também um outro tipo de texto: as atitudes de comportamento de Dickinson, tão incompreensíveis e intrigantes para ele como os poemas o haviam sempre sido. Higginson havia já notado essas atitudes quando, em 1870, visitara a poeta em Amherst, depois de a ter convidado repetidamente (e sem sucesso) para se encontrar consigo em Boston. Numa carta à mulher, falando sobre esse encontro, Higginson descreveria Dickinson da seguinte forma:

> 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 and exquisitely clean white pique dress & 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 & said 'These are my introduction' in a soft frightened breathless voice -- & added under her breath 'Forgive me if I am frightened; I never see strangers & hardly know what I say -- but she talked soon & thenceforward continuously -- & deferentially -- sometimes stopping to ask me to talk instead of her -- but readily recommencing." (C. 342a)

No final dessa carta, Higginson acrescenta: "I never was with any one who drained my nerve power so much. Without touching her, she drew from me. I am glad not to live near her." (C. 342b)[359] Higginson deve ter comunicado essa impressão de tal forma que, após a sua segunda visita a Emily Dickinson, em Dezembro de 1873, a sua mulher lhe escreveria, lamentando: "Oh, why do the insane so cling to you?"

---

[359] Onze anos mais tarde, após a morte de Dickinson, num artigo já aqui citado do Atlantic Monthly, Higginson escreveria: "The impression undoubtedly made on me was that of an excess of tension, and of an abnormal life.", Atlantic Monthly 68, p. 453.

Quando confrontada com a necessidade de estar com pessoas estranhas, Dickinson demonstra uma aparente incapacidade de se relacionar com os outros, sobretudo dentro dos moldes esperados das mulheres. Se isso representa a adopção de uma pose ou é um sinal de verdadeira deficiência de instrumentos sociais não é questão que me interesse explorar. O que aqui me interessa é dar conta dessa linguagem de Dickinson, quer a verbal quer a do corpo. "Life becomes text, starting out from my body", escreve Hélène Cixous.[360] A inundação verbal de que fala Higginson, a "voz de criança, ofegante e assustada" são tão forçadas que a atitude de submissão, tradicional e socialmente atribuída às mulheres, é descodificada como agressividade. Essa alta voltagem na linguagem é acompanhada por uma linguagem corporal também altamente carregada: o vestido de Dickinson em piquê branco, requintado e estranho, os lírios brancos que ela oferece a Higginson combinam-se com a nota de apagamento no passo leve ("like a pattering child's" -- e note-se que Higginson usa, por duas vezes, palavras pertencentes ao universo infantil para descrever Dickinson). Esse apagamento de si é empurrado até aos limites, criando uma linguagem diferente e inusitada, que Higginson não consegue tolerar. Trata-se de uma linguagem evasiva não codificada, que desafia o auto-controle e inevitavelmente é lida e transmitida como "insane". Mas é também uma forma admirável de congregar atenções pela aparente auto-negação. Num dos poemas de Dickinson sobre a questão da publicação, lê-se:

> Publication is the Auction
> of the Mind of Man -
> Poverty be justifying

---

360 Hélène Cixous, Coming to Writing and Other Essays, ed. Deborah Jenson (Cambridge: Harvard University Press, 1991), p. 52.

For so foul a thing

Possibly - but We - would
rather
From our Garret go
White - Unto the White Creator -
Than Invest - Our Snow -

Thought belong to Him who
gave it -
Then - to Him Who bear
Its Corporeal Illustration - Sell
The Royal Air -

In the Parcel - be the Merchant
Of the Heavenly Grace -
But reduce no Human Spirit
To disgrace of Price - (P. 709)

O poema denuncia a redução que a publicação implica: "Auction", "foul a thing", "invest", "sell", "reduce" são (exceptuando a segunda expressão, que, mesmo assim, comporta a ideia de coisificação e, portanto, de desvalorização) termos de natureza economicista de que a poeta se serve para minimizar a importância da divulgação pública através da palavra impressa. Detenhamo-nos na segunda estrofe e nos sentidos do verbo "invest". Investir (comerciar) na integridade do espírito era tarefa contra a qual Emily Dickinson se rebelava. Mas é forma também de se evidenciar pela negativa, recusando-se a "vestir" (um outro sentido do verbo "invest") o que não fosse simples e despojado: "our Snow" funciona aqui simultaneamente como metonímia da cor branca (de resto, referida no verso anterior) e como metáfora de pureza -- e de altivez. Esse despojamento, esse apagamento são só aparentes. O branco não é uma cor simples: congrega em si todas as cores e, a ser usado em exclusivo, é tão ostensivo quanto o uso de demasiadas cores. É, assim, forma de exposição por defeito e

corresponde, por parte de quem o utiliza, a uma atitude de arrogância e de superioridade.

A noção de "estratégia"[361] parece-me crucial para abordar Dickinson. Ironicamente, é essa mesma noção que preside ao comentário de Emerson sobre Thoreau: "he chose, wisely. . .". Também a reclusão de Dickinson parte de uma escolha -- sábia, igualmente. Uma escolha de limite espacial e de parcimónia social, que lhe permite justamente exceder-se em poesia, e criar vidas paralelas.

Vejamos o seguinte poema de Dickinson, em que o sema "líquido" precisamente corporiza e envolve diferentes conceitos de vida:

> Between the form of life and Life
> The difference is as big
> As Liquor in the lip between
> And Liquor in the Jug
> The latter - excellent to keep -
> But for ecstatic need
> The corkless is superior -
> I know for I have tried (P. 1101)

O poder do vinho -- enquanto elemento desinibidor -- revela-se diferente, conforme o repositório: inofensivo, na garrafa (que o limita e lhe mantém latente o perigo); fonte de fascínio e de desejo potente, quando provado. O elemento subversor surge não quando o vinho do jarro é definido como excelente para ser mantido

---

[361] Uso "estratégia" no sentido feminista que lhe dá Juhasz, The Undiscovered Continent..., pp. 4-5: "'strategy' means that Dickinson choose to keep to her house, to her room, to live in her mind rather than in the external world, in order to achieve certain goals and to circumvent or overcome certain forces in her environment and experience that were in opposition to those goals . . . especially problematic when a woman wants to be a poet."

conservado, mas quando o vinho sem rolha é identificado com a própria vida e encarado como necessário para o êxtase -- permitindo extrapolar para o tema da criatividade. Viver realmente implica um movimento endógeno profundo, ou uma ausência de movimento, que se afirma num dinamismo interno perpassado pelo êxtase pessoal, pela cumplicidade com o próprio eu. Essa subversão mais se acentua com o tom afirmativo da voz que diz: "I know for I have tried". De que viagem interior se fala aqui (recordo Pessoa, e o seu "navegar é preciso, [mas] viver não é preciso")? De uma outra génese é a vida poética, com navegações próprias e, no caso de Dickinson, com a sua proposta de isolamento e afastamento da terra firme que é a sociedade.[362]

> . . .
> Two Editors of Journals came to my Father's House, this Winter - and asked me for my Mind - and when I asked them 'Why", they said I was penurious - and they, would use it for the World - (C. 261)

Este passo da segunda carta que Dickinson envia a Thomas Higginson, é escrito pela mesma altura em que Dickinson escreve o poema "This is my Letter to the World" (P. 441), e pode ser expressão desviada de auto-comprazimento e orgulho literário: para os editores, neste caso, Josiah Holland e Samuel Bowles, a sua escrita é suficientemente boa para ser publicada e servida ao mundo (de notar que, num outro momento desta mesma carta, Dickinson diz, referindo-se a Whitman "You speak of Mr. Whitman - I never read his Book - but was told that he was disgraceful"). Contudo, esta carta expressa mais que o normal estado de pose que a poeta adoptava perante aquele a quem chamava "preceptor". Altamente codificado, como se se tratasse de um

---

362 Cf. pp. 177-8 e a leitura do poema "I can wade Grief -" (P. 252), especialmente dos versos "Power is only Pain - / Stranded, through Discipline".

dos seus poemas, todo o texto se serve de uma linguagem simbólica, de facto mais próxima da metonímia do que da metáfora: "Mind" significa aqui a sua produção poética, podendo embora conter também um agudo sentido irónico e crítico relativamente às leituras masculinas sobre a posição da mulher; "World", sendo também um desvio semântico, significa o espaço ocupado pelos leitores.

O texto permite destacar diferentes aspectos que parecem corroborar o que atrás disse sobre a parcimónia social de Dickinson e o excesso. "My Father's House", expressão tão repetida pelas suas cartas, tão eminentemente inserida na linguagem das escrituras, e por isso devendo tanto ao passado puritano, surge aqui como um espaço outro, tal como é outro o espaço de onde surgem esses editores, que, à semelhança dos vendilhões do templo, o invadem, tentando transformá-lo em local de venda e compra, de uso mundano. A deficiente estrutura dialógica que é descrita na carta aponta para a ausência de sentido comunicativo entre esses que representam o cosmopolita, o citadino, o móvel e aquela que, de forma aparentemente ingénua e pouco refinada, representa o provinciano, o imóvel: são eles que se deslocam a casa de seu pai, não a poeta – e a ironia instala-se, até pelo facto de a carta ser enviada a Higginson, na profetização de um acontecimento futuro semelhante (recorde-se que foi necessária a ida de Higginson a casa de Dickinson, quase oito anos mais tarde, para que entre Dickinson e Higginson se estabelecesse, finalmente, um contacto pessoal). Finalmente, note-se a relatada denúncia feita por estes editores da parcimónia em Dickinson, e a apresentação de um espaço alternativo e aliciante: o Mundo. É que Dickinson nunca o escolhe, por medo, provavelmente, duma exibição desmesurada. Mas, na parcimónia da sua pergunta, tão nua, mas tão abrangente ("Why"), percepciona-se um sentido de excesso individualista, que contrasta com o supérfluo (excesso também) que é o social.

Estes "they" são os mesmos a que Dickinson se refere no poema 248, escrito provavelmente pelo mesmo tempo, e que curiosamente parte da mesma interrogação ("Why - do they shut Me out of Heaven?" [P. 248]); e são também evocadores desses a que se refere o seguinte passo de uma carta já aqui citada: "All men say 'What' to me, but I thought it a fashion -" (C. 271). É que, como Dickinson diz noutro verso do poema , talvez o seu canto tenha sido alto demais, seja em descompasso, em excesso. "Why do they shut Me out of Heaven / Did I sing - too loud - ?", pergunta ela. Um canto de Mim (veja-se o destaque da maiúscula do pronome pessoal) tão diferente do Canto de Mim de Whitman e, todavia, como ele apostado na diferença -- ambos apostados, afinal, no triunfo do individual. No caso da poeta, é na parcimónia espacial (às vezes do espaço interior da alma) que se fazem ouvir as maiores convulsões, os timbres mais elevados e assustadores.[363]

Na tentativa de inserir Dickinson, mulher-poeta, no contexto social e cultural do seu tempo e de salientar na sua poesia a função da resistência a estruturas masculinas, uma parte da crítica feminista tenta desmistificar precisamente essa aura de "excentricidade". Mas isso é, creio, forçar um lado da questão e ignorar outro lado. Se é certo que, por exemplo para Lavinia Dickinson, a reclusão de sua irmã não sugeria estranheza, sendo antes um facto a que ela, como toda a família, se habituara, por se ter processado gradualmente,[364] por outro lado abundam os exemplos de

---

363 Cf. poemas como "I Felt a Funeral, in my Brain," (P. 280), "The Soul has Bandaged Moments" (P. 512) ou "One need not be a Chamber to be Haunted" (P. 670), já abordados em IV.3.

364 "[It] was only a happen" -- assim explicou Lavinia Dickinson o isolamento da irmã. Citado por Sewall, The Life..., p. 448.

contemporâneos de Dickinson que viam as suas atitudes como excêntricas. Recentemente instalada em Amherst, Mabel Todd escreve aos pais, em 1881:

> 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 the family oddity. She has not been outside of her own house in fifteen years, except once to see a new church, when she crept out at night, & viewed it by moonlight. No one who calls upon her mother & sister ever see her. . . She dresses wholly in white, & her mind is said to be perfectly wonderful. She writes finely, but no one ever sees her.. . . People tell me the myth will hear every note -- she will be near, but unseen.. . . Isn't that like a book? So interesting.[365]

Quando Mabel Todd escreve esta carta, Dickinson tem cinquenta anos e o "mito" encontrava-se já estabelecido. A sua afirmação a Higginson, em 1869, "My Life is too simple and stern to embarass any" (C. 330) fôra desmentida. O que fascinava Todd, e parecia fascinar também a pequena comunidade de Amherst, era a aura de mistério a envolver certos comportamentos de Emily Dickinson, não exactamente paradigmas do socialmente aceitável, porque utilizados em excesso.

Julgo que Dickinson cultivou essa pose. Ao contribuir, na construção e manutenção do mistério, para a sua própria mitificação, Dickinson sublinha o seu descentramento.[366] Define, afinal, a sua (ex)centricidade -- razão de ser da escolha da circunferência. Só a partir dos seus trinta anos esse descentramento se faz explicitamente sentir, pelo isolamento e reclusão voluntários; até aí, a sua vida era consonante com o que então se esperaria de uma jovem (não escritora) em idade de

---

[365] Leyda, The Years and Hours..., p. 357.

[366] Cf. Sandra Gilbert, "The Wayward Nun Beneath the Hill: Emily Dickinson and the Mysteries of Womanhood", Feminist Critics Read Emily Dickinson, ed. Suzanne Juhasz, pp. 22-44, onde Gilbert discute a recriação da vida em texto emblemático efectuada por Dickinson, chamando a esse processo "the ironic hagiography . . . of a New England Nun", p. 23).

casar. Mas, se, por um lado, não é possível ignorar o facto de que é aos 31 anos (em 15 de Abril de 1862) que Dickinson se atreve a enviar a primeira carta a Thomas Higginson, perguntando-lhe se ele achava que os seus versos "respiravam", por outro lado, também não é possível ignorar passos de cartas enviadas a amigas, como estes, escritos aos dezanove anos:

> The path of duty looks very ugly indeed - and the place where *I* do wrong than right - so much pleasanter to be evil than good, I don't wonder that good angels weep - and bad ones sing songs. (C. 30)

> *I* am the one of the lingering *bad* ones, and so I slink away, and pause, and ponder, and ponder, and pause, and do work without knowing why - not surely for *this* brief world, and more sure it is not for Heaven - and I ask what this message *means* that they ask for so very eagerly, *you* know of this depth, and fulness, will you *try* to tell me about it? (C. 36)

> The shore is safer, Abiah, but I love to buffet the sea -- I can count the bitter wrecks here in these pleasant waters, and hear the murmuring winds, but oh, I love the danger! (C. 39)

A postura rebelde, o desejo de diferença, que é consciência da própria diferença e do descentramento, a distorção do aceitável, que é distorção do proporcionado -- estão patentes nesses excertos, exemplos de excesso. Cito Wendy Martin:

> Paradoxically, by simplifying her world -- by remaning single, by excluding random social encounters, by always wearing white -- she remained receptive to the

> intricate patterns and complicated textures of her experience. In order to protect herself from social obligations, Dickinson turned the code that confined nineteenth-century women to the private sphere into a privilege that permitted her time and space to write.[367]

Reclusão em relação a quê? Por um lado, relativamente à sociedade masculina que lhe era familiar, preocupada em manter estatutos e poder económico, afinal sujeita à mortalidade, e para ela alvo de sátira:

> Tis sweet to know that stocks will stand
> When we with Daisies lie -
> That Commerce will continue -
> And Trades as briskly fly -
> It makes the parting tranquil
> And keeps the soul serene -
> That gentlemen so sprightly
> Conduct the pleasing scene! (P. 54)

Por outro lado lado, reclusão relativamente à sociedade que lhe estava atribuída por estatuto e sexo -- a das mulheres de uma pequena cidade da Nova Inglaterra, na generalidade provinciana e convencional.[368] Aos deveres esperados da mulher nesse tempo não aderiu Dickinson, mostrando-se sempre reticente: "*My* kitchen

---

[367] Wendy Martin, An American Tryptich: Anne Bradstreet, Emily Dickinson, Adrienne Rich (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984), p. 127. Sublinhado meu. Martin explora a criação de uma contra-tradição feminina na poesia de Bradstreet, Dickinson e Rich.

[368] Cf. Donna Dickenson, Emily Dickinson (Leamington Spa: Berg, 1985), p. 80: "In youth Dickinson defied her father's insistence that she attend church by the simple ploy of locking herself up in the cellar. Reclusion was . . . a means of having her own way in later life -- as well as a slap in the face of her prominent family, who would have expected her to act as their representative at entertainments or on charitable visits."

I think I called it, God forbid that it was, or shall be my own - God forbid me from what they call *households*, except that bright one of 'faith'" (C. 36, a Abiah Root). A essa sociedade fechada não podia Dickinson desejar pertencer, deixando-nos testemunhos nos seus poemas da sua recusa em o fazer:

> What Soft - Cherubic Creatures -
> These Gentlewomen are -
> One would as soon assault a Plush
> Or violate a Star -
>
> Such dimity Convictions -
> A Horror so refined
> Of freckled Human Nature -
> Of Deity - ashamed -
>
> It's such a common - Glory -
> A Fisherman's - Degree -
> Redemption - Brittle Lady -
> Be so - ashamed of Thee - (P. 401)

Escrito por volta de 1862, o poema acima é uma sátira mordaz ao tipo de sociedade feminina que já em 1850, em carta a Jane Humphrey, Dickinson havia humoristicamente referido como "the Sewing Society":

> 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 [sic] feet again - which will be quite pleasant to all. I don't attend - notwithstanding my high approbation - which must puzzle the public exceedingly. (C. 30)[369]

---

[369] Remeto para o poema "Don't put up my Thread and Needle" (P. 617), analisado acima, e para as óbvias diferenças de tratamento num texto e noutro em relação à mesma actividade.

Deste excerto da carta a Jane Humphrey saliento duas posturas por parte de Dickinson: a de distanciamento relativamente ao comportamento feminino canónico e a de deleite pela leitura que um auditório canónico fará dessa atitude. O verbo-chave para definir esse deleite é "puzzle": esse deleite será tanto mais acentuado quanto o auditório se mantiver na incompreensão e na obscuridade confusa -- mas sempre atento. Um auditório que possa suprir a ausência do auditório dos poemas e que, alternativo ao dos poemas, se quede também desconcertado na leitura de um outro texto, o da vida.

Esse texto era de facto permeado por uma atitude de destruição dos valores vigentes, desde a recusa de partilha de ideias pura e simples até ao terrorismo verbal, como está patente nos seguintes excertos de cartas a Susan Gilbert, datadas respectivamente de 1852 e 1854:

> Why can't *I* be a Delegate to the great Whig Convention? - dont I know all about Daniel Webster, and the Tariff, and the Law? Then, Susie I could see you, during a pause in the session - but I dont like this country at all, and I shant stay here any longer! 'Delenda est' America, Massachusetts and all! (C. 94)

> How I did wish for you - how, for my own dear Vinnie - how for Goliah, or Samson - to pull the whole church down. (C. 154)

Sobre o primeiro excerto citado, escreve Betsy Erkkila: "When her father is sent as a delegate to the Whig Convention in 1852, she wonders why she cannot be a delegate. The knowledge of her exclusion from the constituted orders of masculine political power leads her into a fantasy of destruction".[370] Mas parece-me que a

---

[370] Betsy Erkkila, The Wicked Sisters: Women Poets, Literary History, and Discord. (New York: Oxford University Press, 1992) p. 32.

Erkkila, na sua preocupação de leitora feminista em demonstrar a revolta de Dickinson relativamente à exclusão do poder, dominado pelas estruturas masculinas, escapa um outro nível de subversão presente na carta. Não é a partilha do poder público que fascina Dickinson, mas a utilização desse poder para servir interesses privados: os encontros com Susan. Não são as sessões como delegada que Dickinson deseja, mas as pausas entre as sessões. O campo masculino da política e das decisões é assim utilizado como terreno de subversão, elevada ao terrorismo verbal de recusa do sentido da América.[371]

Da mesma forma, é muitas vezes nas pausas que se encontram os sentidos dos poemas de Dickinson, tal como é nas pausas, nos espaços vazios, que ela própria se sente por vezes mais à vontade. Esta ideia parece-me bem ilustrada num passo de uma carta que Dickinson envia, cerca de 1850, a uma amiga (Emily Fowler); é justamente na ausência de palavras que ela convida a amiga a lê-la -- de facto. No início do papel, Dickinson deixa um considerável espaço em branco e, no quinto parágrafo da carta, observa: "That isn't an *empty* blank where I began - it is so full of affection that you can't see any - that's all." (C. 32).[372] O mesmo se verifica numa carta a Susan Gilbert, onde se lê:

---

[371] Veja-se o artigo de Thomas Foster, "Homelessness at Home: Placing Emily Dickinson in (Women's) History", Engendering Men: The Question of Male Feminist Criticism, ed. Joseph A. Boone e Michael Cadden (New York: Routledge, 1990), pp. 239-253, pp. 243-4, onde se defende que este passo expressa a rejeição da definição de "casa" enquanto "one's own country" (uma das entradas para "home" presentes na edição que Dickinson possuía do American Dictionary of the English Language, de Noah Webster). Voltarei a esta questão em VI.1..

[372] Característico da escrita moderna, o espaço (em) branco está ainda ligado à própria escrita feminina, feito aparentemente de apagamentos, mas também incorporando, como diz Susan Gubar, "a voz subversiva do silêncio" ("'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity", The New Feminist Criticism, pp. 292-313, p. 307. Neste caso, o espaço em branco parece-me poder ser também relacionada com o uso do branco por Dickinson e com as suas referências a essa cor.

> Susie, what shall I do - there isn't room enough; not *half* enough, to hold what I was going to say. Wont you tell the man who makes sheets of paper, that I hav'nt the *slightest* respect for him! (C. 77)

A reclusão, o uso do branco, sinais também de frugalidade e de parcimónia, são utilizados para o estado excessivo de criação artística, estado que Dickinson alimenta e exalta. O que só reforça a noção de excentricidade enquanto diferença, a pura expressão da individualidade. Quando, em 1878, Otis Lord pede Dickinson em casamento, oferecendo-lhe, assim, um estatuto e uma situação convencionais, resgatando-a para uma vida de "normalidade", Dickinson responde-lhe: "Dont you know you are happiest while I withhold and not confer - dont you know that 'No' is the wildest word we consign to Language?" (C. 562). O poder, como forma de sobrevivência e de criação, que a reticência oferece, não impede que Dickinson seja exemplo de excentricidade (no sentido de diferença) e de excesso. Cito Rich:

> I have a notion that genius knows itself; that Dickinson chose her seclusion, knowing she was exceptional and knowing what she needed. It was, moreover, no hermetic retreat, but a seclusion which included a wide range of people, of reading and correspondence . . . Given her vocation, she was neither eccentric nor quaint; she was determined to survive, to use her powers, to practice necessary economies.[373]

---

[373] Rich, "Vesuvius at Home...", p. 160. É, de resto, a própria Rich que, no mesmo ensaio (p. 182), chama à arte poética de Dickinson "the poetry of extreme states, the poetry of danger".

As "excentricidades", levadas por Dickinson ao extremo do uso do branco e à reclusão, significam, como a sua "circunferência", limite e acesso (ao excesso). Significam a movimentação periférica num espaço geometricamente fechado, mas também de percurso infinito que lhe permite criar, que lhe permite (continuo a citar Rich) ". . . retranslate her own unorthodox, subversive, sometimes volcanic propensities into a dialect called metaphor: her native language".[374] De tal forma que a vida serve a poesia. Branco e reclusão são formas paradoxais de excessivamente esconder (e, assim, expor) uma imagem consonante com o seu estatuto de poeta, de que ela precisa não só de valorizar, mas também, ironicamente, que seja pelos outros valorizado.

Quando Dickinson escreve a sua primeira carta a Thomas Higginson, esses hábitos de sedentarismo estavam já desenvolvidos. Dickinson acarinhara-os, descobrindo que neles estava a diferença. Podia agora dizer-se "the only Kangaroo among the Beauty" (C. 268), não sem uma certa ansiedade, justamente por não poder ser igual. E manteria esses hábitos até morrer, ciente de que era falada, discutida, nesse pequeno mundo que era Amherst; ciente de que a consideravam "o mito".

***

Numa carta que Dickinson envia a Susan Gilbert, por volta de 1878, tem Dickinson então quarenta e oito anos, lê-se:

---

374 Rich, "Vesuvius at Home...", pp. 161-2.

Susan -
The sweetest acts both exact and defy, gratitude, so silence is all the honor there is - but to those who can estimate silence, it is sweetly enough -
In a Life that stopped guessing, you and I should not feel at home - (C. 586)

A carta seguinte, do mesmo ano, é ainda mais elíptica e compõe-se unicamente das seguintes palavras, organizadas em forma epigramática:

To the faithful Absence is condensed presence.
To others - but there *are* no others - (C. 587)

A primeira carta refere-se à impossibilidade de fazer adequar a palavra à acção (neste caso, demonstrar a gratidão por um acto, através da palavra). É o segundo parágrafo dessa carta que se articula com o que é dito no texto da segunda. Em ambas as cartas, exalta-se o silêncio, através de um movimento de parcimónia e concentração. Mas trata-se de um silêncio eloquente, que aponta para espaços de eleição (tal como o branco e a reclusão o podem ser), subsidiários das formas puritanas de pensamento, embora delas subversores. Nesse sentido, é um silêncio ambíguo, tal como é ambígua a mensagem. O excesso manifesta-se precisamente na exaltação do limite e da parcimónia, formais e de facto (note-se a acentuação em "there *are* no others"). Assim, os fiéis são também os únicos, aqueles cujo ofício é a circunferência, a interrogação contínua. A esses é permitida a ex-centricidade, no sentido que já referi de fuga aos centros. A frugalidade e a limitação da existência (e branco e reclusão podem ser tanto formas de frugalidade, como formas de eleição) gerem-se, assim, por sinais que, em última análise, são de excesso. É a relação entre estes aspectos que pretendo problematizar na próxima parte.

TERCEIRA PARTE

O EXCESSO

DA PRESENÇA E DA AUSÊNCIA

O EXCESSO DA PRESENÇA E DA AUSÊNCIA

Esta parte final é composta por dois capítulos onde pretendo explorar os momentos de tensão entre o excesso como presença e o excesso como ausência. Isso será feito através de uma análise das formas como Dickinson subverte a ideologia burguesa e a ética puritana, delas retirando o material para a criação poética, o que constituirá a base do primeiro capítulo; e de uma análise da poesia de Dickinson, apoiada no recurso a uma imagética das jóias (ou de um discurso que as evoque), o que constituirá a base do segundo capítulo.

Da imobilidade espacial de Dickinson (ou seja, da sua reclusão) falei no capítulo anterior; o que agora pretendo é demonstrar como a dinâmica da economia da Nova Inglaterra fornece a Dickinson, nas noções de limite e parcimónia (relacionadas, ainda mais no caso americano, com a mobilidade e a imobilidade), os frutos e os modelos para um "projecto poético" de excesso e para uma poesia de excesso (neste caso, excesso de parcimónia e delimitação -- ou contenção). Herdeira de uma tradição onde se misturam ética puritana e preceitos de um capitalismo industrial incipiente, Dickinson revela na sua poesia um estado de tensão entre parcimónia e consumo. Essa tensão está patente em poemas seus sobre poesia, sobre o poeta e o poder poético, bem como em algumas cartas suas, sobretudo as enviadas a Thomas Higginson; e está

igualmente patente em textos seus que relevam, pela negação e pela ausência extremas, uma idêntica postura ambígua perante o limitado e o excessivo. Com estas matérias, Dickinson cria uma história no feminino. Não sem angústia, e sobretudo, não sem a consciência da exclusão nem, amiúde, sem o desencantamento das coisas.

Similarmente, a utilização por Dickinson das jóias, ou de um discurso precioso, insere-se na mesma linha de tensão entre a contenção e a disciplina puritanas e o estado de ultrapassar limites pelo excesso. As jóias significam, assim, tal como a experimentação poética exercitada por Dickinson ou os seus conceitos de poesia e poeta, formas substitutas de consumo excessivo, de luxo. E, porque bens inessenciais, caem por vezes ainda nessas outras categorias de excesso: a ostentação e o supérfluo. Nesse sentido, as jóias têm a mesma função que os sinais aparentemente exteriores ao funcionamento semântico do texto, também aparentemente supérfluos, como os travessões; e têm a mesma função que a pequena e aparentemente inócua extravagância de Dickinson em, como veremos, usar medidas feitas de vidro ou colheres de prata como instrumentos culinários. Com estas matérias Dickinson escreve uma outra parte da sua história, ambígua, jogando com estratégias de ocultação e de ostentação.

Estribados na própria tradição puritana e na ideologia do seu tempo e do seu espaço, há assim momentos na poesia de Dickinson que lidam com o limite e com a parcimónia, apropriando e subvertendo estes conceitos. E, se os "momentos de brocado" e as jóias tentam suprir, muitas vezes com sucesso, a ausência, sendo transformados em sinais de presença, outros momentos há que, relacionados também com a tradição puritana e com essa ideologia, revelam uma ausência em excesso. São estas as ideias que informam os dois capítulos que se seguem.

Quero que as mulheres se apresentem em trajes honestos, decentes e modestos. Que os seus enfeites não consistam em tranças, em jóias de ouro, nem em vestes luxuosas, mas sim em boas obras, como convém a mulheres que professam a piedade.

I Timóteo, 2:9-11

'Paradise is boring, but you're not allowed to say so'.

David Lodge, Paradise News

I am glad you love the Blossoms so well.
I hope you love Birds too.
It is economical. It saves going to Heaven.

E. Dickinson, C. 455

VI CAPÍTULO - "NOTHING IS THE FORCE THAT RENOVATES THE WORLD": EXCESSO, LIMITE E PARCIMÓNIA EM EMILY DICKINSON

Who never wanted - maddest Joy
Remains to him unknown -
The Banquet of Abstemiousness
Defaces that of Wine -

Emily Dickinson, P. 1430

We are the birds that stay

Emily Dickinson, P. 335

Em Emily Dickinson as an American Provincial Poet, Allen defende que, cronologicamente, Dickinson se situa num momento de charneira. Falando da não inserção de Emily Dickinson nas correntes literárias então prevalecentes nos Estados Unidos, Allen escreve:

> She was born too soon (1830) to be contemporary with 'Local Colorists' like John Hay (b. 1838), Edward Eggleston (b. 1837), G. W. Cable (b. 1844), Alice Brown (b. 1857) and Sarah Orne Jewett (b. 1849). She was born too late to belong with the writers to whom F. O. Matthiessen in his book of that name attributed the 'American

> Renaissance': Emerson (b. 1803), Hawthorne (b. 1804), Melville (b. 1819), Whitman (b. 1819), Thoreau (b. 1817). The group of writers she was closest to in place and time (and they were older than she) were the Boston literary men who contributed to the Atlantic Monthly and other journals: people like James Russell Lowell, Oliver Wendell Holmes, William Ellery Channing and, of course, Higginson (who probably mattered to her . . . more for what he represented than for what he was).[375]

Preocupado em ligar Dickinson sobretudo à tradição literária inglesa, a começar com Shakespeare e a terminar com Elizabeth Barrett Browning, do que à tradição americana, Allen oferece razões que, embora constituindo uma arrumação temporal correcta, não explicam por que é que Dickinson cria de facto uma poesia diferente. Embora Dickinson não se movimentasse nos mesmos meios que influenciariam Emerson ou Whitman, é bom recordarmos que ela leria Melville e Hawthorne, assim como Whitman e Emerson, havendo sido fortemente influenciada por este último.[376] Note-se, no excerto, a referência de Allen a Mathiessen. Embora não seja meu objectivo aqui contextualizar Dickinson em relação a autores seus contemporâneos, julgo ser importante uma pequena reflexão prévia.

Não é de admirar que Matthiessen ligue, na teoria estética que desenvolve no seu clássico American Renaissance, os trabalhos de escritores tão diferentes como Melville, Hawthorne, Whitman, Thoreau e Emerson, encontrando neles denominadores

---

375 Allen, Emily Dickinson as an American..., p. 19.

376 De resto, é sabido também que a não inserção de Dickinson num certo tipo de cultura do seu tempo (a cultura popular) é mais um mito que um facto. Mas sobre estes aspectos não me debruçarei, remetendo para obras onde isso já foi feito, como Emily Dickinson and Her Culture, de Barton St. Armand.

comuns, nomeadamente "their devotion to the possibilities of democracy". Insistindo na utilização do conceito de "common man", presente em todos estes escritores, e nas teorias expressivas do geral sobre o particular que eles comunicam, Matthiessen não tem outra alternativa senão deixar de lado Emily Dickinson (e outros autores, como os pertencentes a minorias). Fá-lo num tempo em que a unificação era importante (está-se no início dos anos quarenta, em plena Segunda Grande Guerra), e crucial a ideia de uma tradição literária nacional.[377] As razões oferecidas por Allen, subsidiárias de Matthiessen, situam temporalmente Dickinson, mas não explicam a sua fuga aos cânones. Dickinson situa-se, de facto, num momento de charneira, mas, por razões que me parecem ser mais fortes do que estas, a sua poesia difere da dos que, embora havendo nascido mais cedo ou mais tarde do que ela, foram, até certo ponto, seus contemporâneos.

A primeira dessas razões é de ordem cultural e prende-se com o facto de Dickinson se encontrar dividida entre, por um lado, uma ética que, embora já não directamente dependente dos preceitos puritanos, preconizava ainda a frugalidade e a parcimónia e as exaltava como objectivos a atingir e, por outro lado, as novas correntes económicas, resultantes da Revolução Industrial, que encorajavam o consumo e condenavam o provincianismo. Na era a que Dickinson pertence (meados do século XIX), a visão teológica do Puritanismo encontrava-se já em recessão. Como escreve Bennett, apropriando Ann Douglas, "Dickinson lived in a period when traditional articles of faith had been 'softened' to accomodate a more feminized, benevolent

---

377 F.O. Matthiessen, American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman (New York: Oxford University Press, 1941, 1972), p. 5. Assim, Matthiessen tenta oferecer à Literatura Americana uma tradição literária suficientemente coesa para explicar o passado de uma forma efectiva que possa ser utilizada no presente.

version of God."[378] No período em que Dickinson se insere, a herança do Puritanismo fazia sentir-se mais no campo linguístico do que no campo espiritual;[379] mas, por isso mesmo, invadia formas de comportamento e de comunicação, bem como preceitos de vida.

Segundo Pollak, a energia que Dickinson imprime à presença do conflito e da tensão advem-lhe da condição puritana.[380] Reformulando a teoria bloomiana da influência poética, Pollak postula em Dickinson a rejeição e transgressão da tradição e do consenso social e cultural do seu tempo: "The only tradition to which Dickinson consistently adhered was a tradition of inconsistency, since it was her intention and her fate to undermine orthodoxies, whatever their point of origin.",[381] escreve Pollak; "Was God so economical?" (P. 690), ironiza Dickinson.

Dividida entre a antiga lei dos antepassados puritanos, em que o Mal que vem de Deus se justifica,[382] e a nova teologia puritana, em que Deus surge domesticado, "feminizado", para usar o termo de Douglas, Dickinson ironiza a segunda leitura do

---

378 Bennett, Emily Dickinson: Woman Poet..., p. 20. Ver ainda, a este propósito, Douglas, The Feminization of American Culture..., esp. pp. 3-13.

379 Cf. Heiskanen-Mäkella, In Quest of Truth..., p. 52: "The Age of Dickinson was . . . post-dogmatic, one bent on probing existence in art and with language, and for her generation . . . Puritanism was a linguistic rather than a spiritual heritage. Its phraseology and symbols were no longer felt to have any spiritual force in them but seemed . . . to be means of searching for new values and meanings."

380 Pollak, Dickinson: The Anxiety..., p. 111.

381 Pollak, Dickinson: The Anxiety..., p. 21.

382 Cf. Jonathan Edwards, The Works of Jonathan Edwards, ed. e rev. Edward Hickman, 2 vols. (Edinburgh: The Banner of Truth Trust, 1979), II, p. 528.". . . it is necessary that it should be evil, because the display of the glory of God could not be imperfect and incomplete without it, so evil is necessary . . ., because the creature's happiness consists in the knowledge of God, and sense of his love."

divino, reforçando as características iniciais de Deus, mas não as aceitando. Continuo a citar Bennett:

> Unlike her sentimental poetess-peers she could not erase this pain [given by God] in gratitude for life-everlasting -- nor, like the Puritans, could she accept it as deserved punishment for sin. It was unfair. It was part of the general unfairness that God -- the archetypal male bully -- had structured into the universe. And it was this unfairness that Emily Dickinson's poems call into account.[383]

Quando não falam só, esses poemas, não da excessiva revolta perante a ausência de justiça na criação, mas da ausência em excesso dessa criação.

Se a primeira razão para explicar a não acomodação de Dickinson aos cânones literários é de ordem cultural, a segunda razão, de que falei já aqui um pouco, tem a ver com o seu sexo. Esses dois factores (cultura e sexo) são complementares. A América victoriana, numa rígida estratificação social relativamente ao papel dos sexos, cria uma bipolarização pautada pela desigualdade. "True Woman" -- assim era a imagem que o século XIX oferecia à mulher, fazendo dela o espelho do seu par -- o "Common Man" -- , espelho por sua vez do seu tempo e do seu espaço.[384] Evitando o casamento e subvertendo tempos e espaços, Dickinson evitaria essa função de duplo espelho feminino: ser reflexo ou imagem do que se esperava do modelo masculino e das expectativas da sociedade; evitaria assim o conflito presente na estratificação de funções sociais e sexuais. Evitando a Igreja, como instituição e questionando-lhe a

---

383 Bennett, Emily Dickinson: Woman Poet,..., pp. 71-2.

384 Estas noções serão desenvolvidas no terceiro ponto deste capítulo.

função regeneradora, Dickinson evitaria também a necessidade de pôr a sua voz a funcionar ao serviço da religião institucionalizada. Finalmente, não partilhando essa "genteel tradition" adoptada pelas mulheres escritoras (e leitoras),[385] Dickinson criaria uma poesia diferente.

É meu objectivo neste capítulo discutir de que formas Dickinson transgride quer a ética puritana, quer a ideologia subjacente à Revolução Industrial, quer ainda a estética do seu tempo, aproveitando-as, todavia, e mantendo, assim, com elas uma atitude singularmente ambígua. Servir-me-ei, para tal, de alguns poemas de Dickinson e de algumas cartas suas (saliento ainda que a primeira correspondência com Higginson tem aqui um peso particular, sendo uma das cartas [a C.268] várias vezes citada ao longo do capítulo). Implícito à minha argumentação está o princípio de que os movimentos de transgressão, presentes na poesia e na poética de Dickinson, são possíveis graças às próprias estruturas que informam a ideologia americana. Recorrendo a um conceito que tenho vindo a usar ao longo deste trabalho -- a ambiguidade --, que apliquei quer aos textos poéticos quer aos textos das cartas, falarei, então, da relação entre o excesso e dois aspectos centrais em Dickinson: o limite e a parcimónia.

---

385 Como faz notar St. Armand, Emily Dickinson and Her Culture, p. 19, desde 1860 que Dickinson utilizava as primas (Norcross) para encomendar livros na Burnham Antique Bookstore. Esses livros seriam tão académicos que, diz St. Armand, "raised the eyebrows of Bostonians inured to the eccentric demands of local bluestockings." A este propósito, veja-se uma carta às primas, em que Dickinson escreve, referindo-se a uma delas, Fanny (Frances) Norcross: "'Burnham' must think Fanny a scholastic female. I wouldn't be in her place! If she feels delicate about it, she can tell him that the books are for a friend in the East Indies." (C. 225).

1. 'Let Us Play - Yesterday' e 'Because I see - New Englandly': a figuração do tempo e do lugar. Provincianismo e subversão

> Space and Time! I now see it is true
> what I guess'd at,
> .....
> I am afoot with my vision
>
> Walt Whitman, "Song of Myself"

> This is the Place they hoped before
> Where I am hoping now"
>
> Emily Dickinson, P. 1264

> We dream we dream -
> And that dissolves the days
> Through which existence strays
> Homelessness at home
>
> Emily Dickinson, P. 1573

A 15 de Junho de 1851, Emily Dickinson escreve uma carta a seu irmão, Austin, nessa altura em Boston. Edward Dickinson aproveita para mandar a seguinte nota:

> I want a copy of the Acts of the Last Session of the General Court. Call at the office of the Secretary of State, & get a copy of these which they distribute to the people, & send me by mail. Leave both ends of the wrapper open to save postage. Your father
>
> E.D.

(anexo à C. 43)

A propósito desta nota, Bingham (filha de Mabel Loomis Todd e uma das primeiras biógrafas de Dickinson, recorde-se) faz notar que a noção de poupança presente nas palavras do pai de Emily Dickinson e de Austin Dickinson significa mais que a pequena quantia de dinheiro que um selo mais caro implicava.[386] Em meados do século passado, numa Nova Inglaterra informada ainda pelo radicalismo dos ensinamentos bíblicos onde o desperdício era equacionado com preguiça e indigência, onde o adágio "Eat it up; wear it out; make it do; or do without" era uma realidade conhecida e seguida, ser frugal não era motivo de troça: considerado errado era não ser frugal. A frugalidade revelava-se a expressão de um propósito íntimo, agora enraizado na lei moral. Nascida na época colonial, fruto de necessidades imperiosas,[387] a noção de frugalidade persiste na dinâmica da economia da Nova Inglaterra, cruzando-se com uma nova realidade americana: a do capitalismo industrial emergente.

Na altura em que Dickinson tem trinta anos, em 1862, as estruturas da economia de mercado do Massachusetts rural tinham definitivamente mudado. O período decisivo de transição havia sido o que abrangera os oitenta anos anteriores a essa data. Durante esse período, as mudanças tinham sido imensas: de uma economia eminentemente rural, baseada na troca, ou de trabalho, ou de bens, fortemente pautada por preceitos morais, transitava-se para um sistema económico orientado pelo uso do crédito, pela emergência do papel-moeda, pela aplicação de juros nas dívidas -- marcas

---

386 Bingham, Emily Dickinson's Home.... pp. 140-142.

387 Para estudos sobre a relação entre o Puritanismo e o capitalismo, remeto para o clássico de Max Weber, La Ética Protestante y el Espiritu del Capitalismo, trad. Luis Leagz Calambra (Barcelona: Ediciones Península, 1969, 1977), bem como para Albert O. Hirschman, The Passions and the Interests: Political Arguments for Capitalism before Its Triumph (Princeton: Princeton University Press, 1977) e ainda para Keith W. F. Stavely, Puritan Legacies: "Paradise Lost" and the New England Tradition, 1630-1890 (Ithaca: Cornell University Press, 1987).

associadas ao sistema capitalista. O capitalismo rural, cujas raízes haviam crescido no século anterior, instalava-se agora em Massachusetts. Mais tardiamente que em outros pontos do Leste Americano, nas zonas rurais de Massachusetts, a industrialização começava agora a fazer sentir os seus efeitos.[388]

Dez anos antes, em Fevereiro de 1852, Dickinson assiste ao início da construção da linha de combóio que atravessa Amherst, ligando esta cidade a Belchertown; Edward Dickinson fôra eleito um dos directores da companhia que geria o capital para esse empreendimento.[389] A 6 de Fevereiro desse ano, numa carta a Austin, Dickinson escreve:

---

388 A este propósito, ver Cristopher Clark, The Roots of Rural Capitalism: Western Massachusetts, 1780- 1860 (Ithaca: Cornell University Press, 1990). Em The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America (New York: Routledge, 1993), Sacvan Bercovitch tem uma leitura diversa do fenómeno da emergência do capitalismo na Nova Inglaterra. Escreve Bercovitch: "In Europe, capitalism evolved dialectically, through conflict with earlier and persisting ways of thought and belief. It was an emerging force in a complex cultural design. Basically, New England bypassed the conflict." (p. 31, sublinhado meu). A proposta de Bercovitch parte de uma revisão da tese de Max Weber, segundo a qual o espírito de capitalismo estava presente antes de o sistema capitalista ser espoletado. A ênfase de Bercovitch é posta no sentido de missão (em inglês, "errand" -- que, na sua função ideológica, se manifesta em três direcções: como migração, como peregrinação e como progresso) que os Puritanos trouxeram consigo, e que se deveu à revolta contra os antecedentes do Velho Mundo; esse sentido de destino teria facilitado o processo de modernização e a expansão do espírito capitalista (ver, principalmente, pps. 31-4).

A tese de Clark baseia-se na configuração predominantemente rural da Nova Inglaterra (sobretudo o Connecticut Valley, em Massachusetts, foco principal do seu estudo) até meados do século XIX. Segundo Clark, é esta configuração rural que os historiadores têm esquecido. Clark sublinha a importância do espaço doméstico ("household"), uma instituição central na Nova Inglaterra, principal fonte de produção, que envolvia um outro núcleo -- a família --, criando uma organização coesa, ordenada e estável, baseada em leis morais e regras éticas e num sistema de trocas de bens materiais (e de afectos) diferente do sistema que informa o capitalismo urbano, móvel e disperso. Assim, como diz Clark, "in New England, the emergence of capitalism in the countryside followed a complex and uneven pattern" (p. 14. Sublinhado meu). Embora as raízes para um novo sistema estivessem presentes por toda a Nova Inglaterra, as mudanças não terão sido assim tão pacíficas nem a Nova Inglaterra rural teria, simplesmente, "passado ao lado do conflito".

389 O combóio seria finalmente inaugurado a 27 de Março do ano seguinte. Em 9 de Junho, celebrava-se o "New London Day", marcado pelo facto de o combóio ter trazido 325 pessoas de New London a Amherst. Quatro dias depois, Emily Dickinson escreveria a Austin: "Father was as usual, Chief Marshal of the day, and went marching around the town with New London at his heels like some old Roman General upon a Triumph Day." (C. 127)

> Father is really *sober* from excessive satisfaction, and bears his honors with a most becoming air. Nobody *believes* it yet, it seems like a fairy tale, a most *miraculous* event in the lives of us all. The men begin working next week, only think of it, Austin; why I verily believe we shall fall down and worship the first 'Son of Erin' that comes, and the first sod he turns will be perserved as an emblem of the struggles and victory of our heroic fathers. Such old fellows as Col' Smith *and* his wife, fold their arms complacently, and say 'well I declare we have got it after all' - *got it*, you good for nothings! and so we *have*, in spite of sneers and pities, and insults from all around; and we will *keep* it too, in spite of earth and heaven! (C. 72)

Não é pacífica, neste excerto, a atitude de Dickinson em relação a este "acontecimento miraculoso": ao fascínio da tecnologia ("it seems like a fairy tale") junta-se a superioridade de quem, sabendo-se pertencente a uma família de destaque, estabelece (talvez sem disso ter consciência total) a diferença em relação ao emigrante recente (o "Son of Erin", ou seja, os irlandeses, grupo, como se sabe, largamente utilizado para a construção dos caminhos de ferro no Leste americano). Essa mesma superioridade nota-se no orgulho de quem pertence a uma cidade de província e pode agora competir, "in spite of sneers and pities, and insults", com as grandes cidades. Mas esse fascínio e essa superioridade são servidos por uma linguagem de tal forma exaltada que se aproxima de facto da ironia: a afirmação "the first sod he turns will be preserved as an emblem of the struggles and victory of our heroic fathers" inscreve-se num tipo de discurso convencional, patriótico e arrebatado, lembrando, na evocação dos antepassados, os versos, já aqui citados "Our Fathers being weary", do poema "'Sic transit gloria mundi'" (P. 3)[390] paródicos justamente da cantada grandeza americana; como se o sentido de pertença à comunidade nunca conseguisse ser incondicional, ficando-se por um movimento ambíguo de adesão e recusa.

---

[390] Cf. IV.3., pp. 159-60.

Na economia real que representa a sua pouca mobilidade depois transformada, como já vimos, em quase reclusão, o combóio, "emblem of motion and power", como lhe chamara Whitman,[391] adquiriria, para Dickinson, um valor mais simbólico do que literal, não deixando todavia, de a fascinar, como a fascinava, sem que a ela de facto a tal aderisse, a mobilidade e a expansão. O combóio é até pretexto para poesia, como no seguinte texto:

I like to see it lap the Miles -
And lick the Valleys up -
And stop to feed itself at Tanks -
And then - prodigious step

Around a Pile of Mountains -
And supercilious peer
In Shanties - by the side of Roads -
And then a Quarry pare

To fit it's sides
And crawl between
Complaining all the while
In horrid - hooting stanza -
Then chase itself down Hill -

And neigh like Boanerges -
Then - prompter than a Star
Stop - docile and omnipotent
At it's own stable door (P. 585)[392]

1. see it] hear it -
9. sides] Ribs -
14. And] And, or then -
15. prompter than] punctual as -

391 Whitman, "To a Locomotive in Winter", Leaves of Grass, p. 375.

392 O pronome possessivo "its" (v. 10 e v. 17) surge nos manuscritos e na edição crítica como se fosse a contracção "it's" (um erro de Dickinson, portanto. Na edição em um só volume (The Complete Poems), Johnson emenda esse erro.

O poema foge ao meramente descritivo por força da imaginação da poeta, a informar a qualificação do combóio; são verbos como "lap", "lick" "complain", ou adjectivos como "prompt[er than]" (que contém, no manuscrito, uma variante ainda mais rica, "punctual [than]") ou ainda expressões como "fit it's sides" (no manuscrito com a variante, uma vez mais, mais vívida, "fit it's Ribs") que fornecem ao combóio o estatuto de coisa viva. A fascinação com o combóio, que, literal e metaforicamente, permite a mudança, a evolução, a mobilidade, parece contrariar a atitude de quem, como Dickinson, nunca abandonaria a casa paterna.[393] Como veremos, essa tensão entre mobilidade e imobilidade é uma das linhas que informa a sua poesia, sendo, por sua vez, informada pelos próprios movimentos de tensão por que passava a América, em especial a Nova Inglaterra.

Debatendo as noções de "provinciano" e "cosmopolita" e a sua apropriação no século XIX americano, Allen relaciona provincianismo com "imobilidade" e cosmopolitanismo com "mobilidade". Dickinson desvia-se, diz Allen, dos "padrões dominantes e centrais de interacção social do seu tempo", fortemente dependentes da

---

393 Também feita de fascinação é a descrição de Thoreau, em Walden, relativamente ao combóio:

> "When I met the engine with its train of cars moving off with planetary motion -- or, rather, like a comet . . . when I hear the iron horse make the hills echo with its snort like thunder, shaking the earth with its feet, and breathing fire and smoke from his nostrils . . . it seems as if the earth had got a race now worthy to inhabit it.", Henry David Thoreau, Walden or, Life in the Woods (Boston: Houghton Mifflin Co., 1893), p. 182.

Note-se, de resto, como também aqui o combóio sofre um processo metafórico em muitos aspectos semelhante ao que informa o poema de Dickinson: não só ambos os autores se servem de imagens comuns à astronomia para qualificar o combóio (o cometa, no caso de Thoreau, a estrela no caso de Dickinson) mas também ambos se servem da imagética animal para atingir o mesmo propósito.

"centralização e da mobilidade na direcção dos centros".[394] Allen quer dizer "centros urbanos", mas recorde-se o "my Business is Circumference" de Dickinson, e o comentário de Higginson, já depois da sua morte:

> I tried a little -- a very little -- to lead her in the direction of rules and traditions; but I fear it was only perfunctory, and that she interested me more in her -- so to speak -- unregenerate condition.[395]

Na proposta de Dickinson de trabalhar na margem está implícito o desejo de não contaminação pelas "regras e tradições" que Higginson, que se considerava "cosmopolita", não podia deixar de conhecer e dominar. A nota tolerante e paternalista de Higginson revela a imagem de um homem seguro da sua superioridade de julgamento, que lhe é oferecida justamente pela mobilidade. Essa mobilidade é por Dickinson literalmente rejeitada, mas constitui também um pólo de atracção proibido de que ela tem consciência, e que utiliza como meio de subversão, por exemplo com a abundância de referências, na sua poesia, a lugares longínquos e exóticos, ou o recurso a uma imagética ascensional e móvel, protagonizada em textos seus por borboletas, pássaros, balões, ou o mero voo.[396] Os movimentos fazem-se, contudo, a partir de dentro. Assim, defendendo que a poesia de Dickinson equaciona "home" com consciência, Jean McClure Mudge escreve:

---

394 Allen, Emily Dickinson as an American..., p. 13.

395 Fiz já referência a este artigo em V.2., p. 251.

396 Os exemplos abundam. Refiram-se só poemas como "Better - than Music! For I - who heard it" (P. 533), "Some such Butterfly be seen" (P. 541), "You've seen Balloons set - Haven't You?" (P. 700), "Out of sight? What of that?" (P. 703) ou "Lift it - with the Feathers" (P. 1348).

> . . . by equating home with consciousness, Emily did not solve a problem; she set herself one. She well knew that the mood, direction and focus of her mind fluctuated, that her interior world turned, shifted, rose or sunk, that, in brief, it was in constant motion and change. She thus had a ceaseless quest: to explore for that place beyond all places, *a true home*. The central struggle of her life became, in effect, an endless pursuit of this ever-elusive *locus*.[397]

Essa constante busca explicaria a ambiguidade de que se reveste a casa na poesia de Dickinson: ora funcionando como lugar protector (como se pode ver em poemas como "Her breast is fit for pearls - " [P. 84], ou "To my small Hearth His Fire came -" [P. 638]); ora funcionando como a mais fechada prisão que o eu pode conceber (como se nota em textos como "One Need not be a Chamber - to be Haunted / One need not be a House" [P. 670]). Em quaisquer dos casos, é clara a preocupação com o espaço interior (e com a imobilidade real) e a ambivalência de que o par mobilidade/imobilidade se reveste na poesia de Dickinson, no paradoxo de se poder ser "homeless[ ] at home" (P. 1573). A mobilidade real é substituída por uma extrema mobilidade interior, que replica à primeira, subvertendo-a. Mas os processos de subversão não se confinam ao espaço; estendem-se também ao tempo em que Dickinson se movimenta e que é herdeiro da teologia puritana.

---

397 Jean McClure Mudge, Emily Dickinson and the Image of Home (Amherst: The University of Massachussets Press, 1975), p. 8. Para um estudo geral sobre a centralidade simbólica da casa, remeto para Gaston Bachelard, The Poetics of Space, trad. Maria Jolas (Boston: Beacon Press, 1964).

Ao "dramatizar as necessidades da alma", para utilizar a expressão de Perry Miller em The New England Mind,[398] a disciplina existente na visão teológica do Puritanismo substituía o consumo de bens reais por símbolos de consumo espiritual. A força metafórica da linguagem puritana, onde os acontecimentos diários eram transformados em parábolas e onde as escrituras bíblicas eram transportadas para a realidade americana (os próprios Puritanos sendo o centro simbólico das escrituras), é transferida por Dickinson para a sua poesia, mas de uma forma subversiva: na frugalidade e na parcimónia do seu estado de imobilidade, caracterizados pela parcimónia de consumo e troca de bens reais, Dickinson cria formas substitutas de consumo, em termos poéticos relacionadas com a própria experimentação levada ao extremo, a um estado excessivo: "I meant to have but modest needs - / Such as Content - and Heaven -" (P. 476). Por isso Dickinson se compraz na visão do sofrimento extremo, a agonia ("I like a look of Agony / Because I know it's true -" [P. 241]), que ela equaciona com a contenção e a frugalidade, diferente da segurança ruidosa do desespero: "Safe Despair it is that raves - / Agony is frugal." (P. 1243). Por isso é a privação vista como fonte de poder: "God gave a Loaf to every Bird - / But just a Crumb - to Me - /. . . / I deem that I - with but a Crumb - / Am Sovereign of them all -" (P. 791). Por isso, também, o desejo e a abstenção do desejo são definidos como um estado supremo:

> Who never wanted - maddest Joy
> Remains to him unknown -
> The Banquet of Abstemiousness
> Defaces that of Wine - (P. 1430)

---

[398] Perry Miller, The New England Mind: From Colony to Province (Cambridge: Harvard University Press, 1953), p. 5.

Por isso, finalmente, é muitas vezes o desejo de possuir, em vez da posse, que surge dramatizado, como no seguinte poema:

I cannot buy it - 'tis not sold -
There is no other in the World -
Mine was the only one

I was so happy I forgot
To shut the Door And it went out
And I am all alone -

If I could find it Anywhere
I would not mind the journey there
Though it took all my store

But just to look it in the Eye -
"Did's thou?" "Thou didst not mean," to say,
Then, turn my Face away. (P. 840)

Numa era que inicia a produção em massa, Dickinson sublinha o produto individual e único. E a sua perda é tanto mais sentida quanto é raro e precioso o seu valor. Não julgo ser aqui relevante a identificação do referente -- quer do pronome pessoal quer do pronome possessivo ("it", "mine") --, que tanto pode ser poder poético, como vida, como fé; o que me parece importante é que ele expressa a suprema perda, que ele se afirma pela própria negação, pelo desejo de o sujeito poético tudo oferecer (viagens, riquezas -- versos 8 e 9) para o poder possuir. Esse objecto de desejo, real pela presença da memória, tal como foi o esquecimento da precaução o responsável pela sua perda, é só isso: objecto de desejo. Por esse motivo, o abandono é inevitável, caso ele venha a ser recuperado. O movimento económico que aqui se nega (verso 1) é acompanhado por um duplo movimento: o da comunicação verbal (o que se diria caso

fosse possível retomar o instante primeiro de comunhão -- penúltimo verso) e o da comunicação pelo olhar, aqui agigantado, disforme pela particularização e relevo gráfico. A esse duplo movimento, contrapõe-se o da expressão corporal do sujeito poético, o qual, mais que distanciar-se, se revolve na distância, se excede na ausência de um lugar para a linguagem, que assim tenta exprimir a perda irreversível: "Then turn my Face away.".

Vejamos agora um poema onde a questão da subversão do tempo e do espaço surge claramente:

Forever - is composed of Nows -
'Tis not a different time -
Except for Infiniteness -
And Latitude of Home -

From this - experienced Here -
Remove the Dates - to These -
Let Months dissolve in further Months -
And Years - exhale in Years -

Without Debate - or Pause -
Or Celebrated Days -
No different Our Years would be
From Anno Domini's - (P. 624)

Fazendo cruzar eternidade com espaços familiares, Dickinson explora a relatividade das acções humanas, subvertendo certezas e juízos valorativos. Quando outros cantam a América ainda a fazer-se, na excelência do tempo que se vive, na conversão da "praxis" -- esperança de um futuro a construir -- a proposta da poeta

insere-se numa linha de circularidade, na relação indiferenciada de seres e devires,[399] ambígua todavia, porque resgatada pelas humanas pausas impostas ao tempo: se não fossem "experience[ ]", "Dates", "Debate", "Pause", ou "Celebrated Days", o tempo perder-se-ia num fluir indiferenciado.

Registe-se, contudo, que essa ideia de indiferenciada fluência do tempo é dada, nos versos finais, pela coincidência de "our Years" e "Anno Domini's" ("No different Our Years would be / From Anno Domini's"). (Re)escrever o século XIX no ano zero da civilização cristã ocidental significa igualmente pensar a escassez do ser humano e as suas estratificações de posturas perante a vida. Isto dito a partir de um país empenhado em lutas sociais e económicas, escrito numa casa onde reinava um homem orgulhoso das suas raízes e do seu presente concreto -- porque o seu tempo e sobretudo o seu espaço se entendiam eleitos de entre vários tempos e vários espaços.

Mas é dessa mesma casa, "[her] Father's House", enquanto "lar" ("Except for . . . Latitude of Home"), assim como do que é atemporal ("Except for Infiniteness") que Dickinson parte para criar o seu próprio espaço temporal. O sítio de excepção encontra-se, afinal, num lugar delimitado e perfeitamente situado, merecendo honras de eixo geográfico ("Latitude of Home"); daí a possibilidade de extrapolação para infinitos. O poema vive justamente da tensão económica entre "Forever" e "Nows", entre o "aqui e agora" e o seu reverso, entre o ilimitado do tempo e o parcimonioso do fazer temporal concreto. Em lugar de se transgredir o texto canónico,

---

399 Cf. Allegro de Magalhães, O Tempo das Mulheres..., que diz que o tempo feminino difere do tempo masculino no sentido genérico em que o primeiro é circular e o segundo linear. Esse presente contínuo é, segundo Isabel Allegro, característica do místico ou do primitivo, para quem "a vivência do tempo é a abolição do tempo concreto, a indiferença para com a irreversibilidade do seu fluir: [onde] o que conta é o presente, no qual se vão repetindo os mesmos gestos primordiais." (p. 29).

oferecendo-se uma alternativa, aproveita-se esse mesmo texto, subvertendo-o. Escreve Eleanor Wilner:

> Emily Dickinson uses innovation to break the convention of her day, in order to force the mind not forward, but back. Her attempt was imaginatively to repossess and reconstruct an old order. . ..[400]

"Let Us Play - Yesterday" (P. 728), convida Dickinson num poema posterior a "Forever - is composed of Nows -". Em espaço histórico de sonhos por fazer e futuros por cumprir, teimosamente acreditando na sua própria força e esperança, sugere-se como contrapartida o lúdico retorno. A regressão temporal, que poeticamente se insere numa linha de questionação moderna, subverte a ideia de linearidade e poderá dizer talvez daquilo a que Tom Paulin chama, a propósito de Dickinson, "a subversão da linguagem insistentemente masculina . . . que reage contra alguns dos pressupostos mais caros ao republicanismo americano".[401]

"I am alive - because / I do not own a House" (P. 470), escreveu Dickinson. A declaração de independência aqui presente parece contrastar com um verso de um outro poema "We are the birds that stay" (P. 335), reflectindo a tensão metafórica entre o estado de ultrapassar limites (pela ausência) e o estado de contentamento na frugalidade, bem como entre o migratório e o sedentário. Estabelecendo a implícita distinção entre pássaros migratórios e não-migratórios e definindo-se como aqueles que

---

[400] Eleanor Wilner, "The Poetics of Emily Dickinson", English Literary History, 38 (March, 1971), pp. 126-154, p. 145.

[401] Tom Paulin, "Out of the Closet", London Review of Books, 29 October, (1987), p. 22. Tradução minha.

ficam, Dickinson não esconde, contudo, a fascinação com os que partem; por isso, tal como com o objecto amado, não só distante, mas também móvel (veja-se o poema 498, "I envy Seas whereon he rides"), com tudo o que signifique atracção proibida. É, porém, a "imobilidade", equacionada com o seu compromisso para com a poesia, que lhe permite a criação:

> I shall keep singing!
> Birds will pass me
> On their way to Yellower Climes -
> Each - with a Robin's expectation -
> I- with my Redbreast -
> And my Rhymes -
>
> Late - when I take my place in summer -
> But - I shall bring a fuller tune -
> Vespers -are sweeter than Matins - Signor -
> Morning - only the seed of Noon - (P. 250)

Partindo da distinção entre pássaros que migram (os que são móveis) e um sujeito poético que permanece, parcialmente identificado com os pássaros através de um processo metonímico ("My Redbreast"), os dois vectores de sentido por que se rege este poema são o sedentarismo e a mobilidade (e, por arrastamento, o Norte e o Sul).[402] É ao "robin" que fica (o sedentário), olhando os outros que desaparecem no céu, a caminho de espaços mais quentes (note-se o processo também metonímico presente em "Yellower Climes"), que mais tarde cabe o canto mais cheio. Dickinson subverte o espaço geralmente oferecido ao "Robin" na tradição poética, sobretudo a romântica, ao

---

[402] Cf. "Ode to a Nightingale", de Keats, e os versos "O for a beaker full of the warm South, / Full of the true, the blushful Hippocrene" (John Keats's Poems, ed. Gerald Bullett [London: Dent, 1964), pp. 189-90, vv. 15-16), onde, pelo contrário, o que existe é o desejo de, com o pássaro, comungar dos espaços quentes do Sul.

mesmo tempo que se apropria da retórica americana da crença no poder individual. Note-se o tom insistente, no primeiro verso, oferecido pela forma de futuro composto, e a sugerida homofonia entre "rhyme" e "rime". Utilizando essa forma e jogando com a homofonia, o que se parece sugerir é que se prefere o frio ao calor regenerador, ou o Norte ao Sul. Invertem-se as expectativas em relação ao comportamento do "Robin": conhecido na Nova Inglaterra por regressar mais cedo do que os outros, este "Robin" chega mais tarde ("Late - when I take my place in summer") -- sem chegar realmente, visto que chega para ocupar melhor um lugar de onde de facto nunca partiu. Nesse sentido, ele é já o fruto do verão, enquantos os outros são ainda a semente. O que lho permitiu foi a permanência, uma forma específica de sedentarismo espacial; mas só espacial, já que a sua mobilidade é de outra natureza: a experimental. O pássaro que fica e arrisca a sobrevivência (ou não se expõe ao sucesso precoce) fá-lo para poder explorar momentos de interioridade, para experimentar rimas e suportar, de boa vontade, o frio. Foi o sedentarismo do seu estado que lhe permitiu essa mobilidade simbólica: a experimentação do canto. Concomitantemente, esse sedentarismo é utilizado como fonte de orgulho (veja-se a já referida oposição Norte/Sul e o verso "But - I shall bring a fuller tune -").

"Perhaps you laugh at me! Perhaps the whole United States are laughing at me too! *I* can't stop for that. *My Business* is to love", escreve Dickinson numa carta aos Holland (C. 269); e, na já referida carta a Higginson, escrita no mesmo período, diria: "Perhaps you smile at me. I could not stop for that - My Business is Circumference" (C. 268).[403] Para quem recusava sair de Amherst e da sua própria

[403] Sublinhados meus.

casa e, nos últimos anos, até do seu próprio quarto, a utilização das expressões sublinhadas parece contrariar precisamente o sedentarismo e a contemplação extática; com elas, Dickinson revela, creio, a duplicidade[404] que domina, de resto, a sua melhor poesia. Essas expressões podem conter referências bíblicas (a resposta de Jesus a sua mãe, "How is it that you sought me? Did you not know that I must be about my Father's business?" [Luke, 2, 49]) ou podem ainda querer denunciar, em termos de linguagem, essa atitude frenética de uma América em transição, ao tempo de escrita da carta, não só envolvida numa guerra civil e inspirada pelo fervor milenário da rectidão, mas também em movimento constante e acelerado pela industrialização.

Mas é justamente porque esta declaração de princípios, esta espécie de "projecto poético", parte, em termos verbais, da ideia de profunda mobilidade e investimento, que me parece ser possível falar de uma dinâmica de economia relacionada com a herança puritana, feita de tensões criadas entre parcimónia e consumo. São estes aspectos que terão contribuído para afirmar a identidade do "self-made man" e reafirmar o direito, tão profundamente enraizado no imaginário norte-americano e entendido como inalienável: a busca de um sonho, e da felicidade.[405]

---

[404] Duplicidade não significa necessariamente ironia, embora por vezes, na poesia de Dickinson, os dois elementos se justaponham. Mas a ironia implica a substituição ou anulação da ideia ou termo expresso pela ideia ou termo não expresso, implica a negação do que se afirma pelo que não é afirmado, ao passo que a duplicidade permite a existência de contrários com igual peso semântico. Sendo assim, é um processo de ambiguidade. E constitui, a meu ver, muito mais que a ironia, um processo subversivo e de resistência. Sobre a ironia ver, por exemplo, Wayne C. Booth, A Rhetoric of Irony (Chicago: The University of Chicago Press, 1974).

[405] Mais ainda na Costa Leste e numa comunidade como Amherst, Massachusetts, onde se verificava uma muito maior homogeneidade religiosa e racial. Tudo isto reforçado pelos antecedentes familiares da poeta -- recorde-se que seu pai era descendente directo de Nathaniel Dickinson, que havia feito parte de uma das primeiras vagas de Puritanos -- a "Great Migration", liderada por John Winthrop em 1630, tendo-se fixado primeiro em Wethersfield, Connecticut e depois em Hadley, Massachusetts. Ver Apêndice.

"To be self-made in 1850 was more than to make one's own fortune; it was to embody a metaphysics", diz Bercovitch.[406] Assim acontecia também, continua este crítico, com o conceito de classe média:

> . . . Americans regarded 'middle-class' not as a relative position in the state, but as an absolute state of mind. It meant not 'bourgeois' but 'aspiring'; not 'ill-educated' but 'self-taught'; not 'unaristocratic' but 'unshackled by tradition'; not 'uprooted' but 'authentic'; not 'engaged in various occupations' but 'mobile' and 'adaptable'.[407]

Como também faz notar Bercovitch, se Emerson defendia que todos os grandes homens haviam surgido da classe média, Whitman iria igualmente pôr em poesia esse ideal de dourada mediania. O que me parece acontecer é que Dickinson aproveita justamente algumas dessas características, sistematizadas por Bercovitch, recusando outras, criando, por meio delas, uma metafísica própria de classe. Assim, se "adaptable" é uma qualificação dificilmente utilizada em relação a Dickinson, já "aspiring", "self-taught" e "authentic" são presenças que se fazem sentir, quer na sua obra poética quer na sua vida. São elas a matéria-prima e os valores que paradoxalmente lhe fornecem os meios para subverter valores e crenças e assim sustentar a sua própria crença no direito à diferença. Uma diferença "diferente" daquela que os mecanismos do Puritanismo haviam apregoado, a da eleição;

---

406 Bercovitch, The Rites of Assent..., p. 48.

407 Bercovitch, The Rites of Assent..., p. 48.

ou talvez não tão diferente, já que há também em Dickinson, embora agora laicizado, o sentido de eleição, que é um princípio do excesso.

É que, ainda segundo Berkovitch, a ideologia americana, extremamente móvel e fluida, desde o início permite, na sua retórica, a diferença e a heterogeneidade, acabando por permitir também o "dis-senso" e o espaço para a subversão. É isso que permite a Martin Luther King a luta pelos direitos cívicos sob a alegação de que o racismo é "anti-americano". Nesse sentido, a literatura americana, em lugar de funcionar como subversão do sistema, acaba por, em certa medida, constituir a sua legitimação: o que surge como transgressão (a diferença, o "dis-senso") está contido nas próprias linhas da ideologia como um direito. Porém, é esse mesmo "dis-senso", impregnado na literatura americana, enquanto escrita e enquanto recepção, que a torna controversa e impossível de ser totalmente apropriada no consenso. Não só a *praxis* desmente a ideologia, como também a ideologia permite a subversão -- sendo o processo recíproco. É também essa *praxis* que Dickinson subverte, servindo-se de uma retórica que se aproxima da retórica americana da eleição. Assim, subvertendo o conceito de "self-made man", Dickinson surge como uma espécie de "self-made woman", com características necessariamente diferentes das do seu par, porque não legitimadas pelo canónico. Todavia, uma mera bi-polarização masculino/feminino parece-me, no caso de Dickinson, inadequada: porque o desvio da sua poesia existe sempre em relação aos valores viegentes, esta espécie de "self-made woman" surge como desviada, aspirando a um estatuto neutro e, por isso, transcendente.

A consciência da eleição em Dickinson manifesta-se, em último extremo, como vimos já, na escolha da figura da circunferência para definir o seu ofício (a sua missão). Manifesta-se ainda em atitudes de superioridade que, mais que de carácter

social, são de carácter territorial. Exemplo disto são as cartas que Dickinson escreve a Austin, quando este se encontrava a ensinar na Endicott School, em Boston, no ano de 1851. A escola era então frequentada sobretudo por rapazinhos irlandeses, cujas famílias haviam emigrado para a América, em consequência da "potato famine", de 1847. Nas cartas a Austin, essas crianças são sarcasticamente definidas por Dickinson como "poor little Sons of Erin" (C. 48) e "useless boys" (C. 66), a quem é necessário impor disciplina, quando não aterrorizar. Numa dessas cartas, datada de 15 de Junho de 1851, Dickinson escreve a Austin:

> We are quite alarmed for the *boys*, hope you wont *kill*, or *pack away* any of em . . . Father remarks quite briefly that he 'thinks they have found their master', mother bites her lips, and fears you 'will be *rash* with them' and Vinnie and I say masses for poor Irish boys souls. So far as *I* am concerned I should like to have you kill some - there are so many now, there is no room for the Americans. . .
>
> (C. 43) (Sublinhado meu)

Pese embora o facto de esta carta haver sido escrita na juventude de Dickinson, o que nela se projecta é a atitude típica do descendente do puritano eleito (branco, anglo-saxão e protestante), é, afinal, a atitude dominante e xenofóbica, aqui mal temperada pelo humor. Mas há outros campos, como o religioso, onde Dickinson parece troçar da ideia de eleição, de facto apropriando-se dessa ideia, para depois poder tornar-se ela própria a eleita. Após uma das ondas de revivalismo religioso ter invadido também Amherst, em 1850 (aspecto a que voltarei na terceira parte deste capítulo),

Dickinson escreve, em 1852, a Susan Gilbert (que se havia convertido, tal como toda a família de Dickinson):[408]

> The bells are ringing, Susie, north, and east, and south, and *your own* village bell, and the people who love God, are expected to go to meeting, but come with me this morning to the church within our hearts, where the bells are always ringing, and the preacher whose name is Love -- shall intercede there for us! (C. 77)

Esta espécie de religião pessoal parte da subversão da religião instituída e é forma quase de uma heresia que se iria tornar muito mais marcada noutras cartas de Dickinson, como essa datada de 1854 em que ela afirma o desejo de "pull the whole church down." (C. 154). Noutra carta a Susan Gilbert, datada de 1851, pode ler-se:

> . . . when [the pastor] said 'Our Heavenly Father', I said 'Oh Darling Sue'; when he read the 100th Psalm, I kept saying your precious letter to myself, and Susie, when they sang - it would have made you laugh to hear one little voice, piping to the departed. I made up words and kept singing how I loved you, and you had gone, while all the rest of the choir were singing Hallelujahs. I presume nobody heard me, because I sang so *small*, but it was a kind of comfort to think I might put them out, singing of you. (C. 88)

O que aqui encontramos é, mais uma vez, a subversão da ordem estabelecida, nas imagens de perfeita substituição dos rituais litúrgicos por rituais amorosos. A atitude de resistência é conseguida pela apropriação do discurso colectivo, maioritário, depois reciclado para servir fins individuais. Destaque-se ainda a última frase do

---

408 Para um estudo dos sucessivos períodos de revivalismo religioso que ocuparam o período entre finais do séculos XVIII e meados do século XIX, ver Rev. Herman Humphrey, Revival Sketches and Manual (New York: American Tract Society, 1859), ou Bennet Tyler, New England Revivals (Boston: Massachusetts Sabbath School Society, 1846), ou ainda Edwin Scott Gaustad, The Great Awakening in New England (New York: Harper & Brothers, 1957.

excerto e o movimento ambíguo que ele contém. Habituámo-nos a escutar uma voz vitimizada em Dickinson, essa que diz "I was the smallest in the House", consonante com a imagem de redução e infantilidade, descrita por Higginson, na visita que lhe faz, em 1870. Aqui, esta voz cantando baixinho e em dissonância em relação às outras vozes, aproveitando o espaço de comunhão piedosa para nele inscrever um espaço de ruptura, consegue, em pensamento, anular as vozes da maioria e afirmar-se em excesso. É a mesma voz que adapta, retomando a figura do "Robin", o olhar da rainha ao seu próprio olhar:

The Robin's my Criterion for Tune
Because I grow - where Robins do -
But, were I Cuckoo born -
I'd swear by him-
The Ode familiar - rules the Noon -
The Buttercup's, my Whim for Bloom -
Because, we're Orchard sprung -
But, were I Britain born,
I'd Daisies spurn -
None but the Nut - October fit -
Because, through dropping it,
The Seasons flit - I'm taught -
Without the Snow's Tableau
Winter, were lie - to me -
Because I see - New Englandly -
The Queen, discerns like me -
Provincially - (P. 285)

Encontramos aqui, tal como no poema 250 ("I shall keep singing"), o recurso ao pássaro tão característico da Nova Inglaterra e tão cantado também na tradição romântica. O "Robin", com quem a poeta se identifica, serve-lhe de ponto de partida para explorar, até ao verso 14, imagens da natureza, como os pássaros, as flores e a passagem das estações (um tema que encontrámos já noutros poemas), aqui implícitas

pelas mudanças na percepção da paisagem. O poema parece debater a relatividade da visão e assim identificar-se com um outro texto de Dickinson, esse muito mais curto, que parodiza a percepção da fé: "'Faith' is a fine invention / When gentleman can *see* - / But *Microscopes* are prudent / In an Emergency" (P. 185).

Estabelece-se a distinção entre uma tradição poética antiga e deslocada (a britânica), de que a poeta diz distanciar-se e uma tradição nova (a americana), com a qual a poeta se identifica; essas duas tradições são protagonizadas respectivamente pelos "Cuckoo" e "Daisies" e pelos "Robin" e "Buttercup". O verso "Because I see - New Englandly" é a síntese total do poema: o mundo britânico e o mundo americano intersectam-se, estreitando-se este último de forma a nele caber somente uma visão provinciana. A figura da rainha não faz parte do universo da poeta; ela deveria caber no espaço onde cabem margaridas (ainda que passíveis de serem desdenhadas) e cucos; mas a rainha é trazida para o poema como termo de comparação para a poeta explanar o seu próprio olhar. É porque a poeta vê com os olhos de uma habitante da Nova Inglaterra rural e provinciana (não cosmopolita) que a rainha verá também -- provincianamente.

Subvertem-se assim dois espaços: o da cultura mais antiga, onde se insere a tradição romântica, e o da cultura da poeta, cultura essa que assim se vê estreitada a um espaço curto, reduzida a uma visão, por comparação com a extensão do país, microscópica. Dessa visão, que, de resto, mais do que visão somente, é percepção mental e de sentidos, não está ausente a superioridade territorial e a consciência da diferença.

Recorde-se a carta que Dickinson escreve a Higginson, respondendo-lhe ao pedido de envio de uma fotografia, e que abre com a réplica "Could you believe me -

without?" (C. 268). Falámos, em V.1., a propósito desta carta, da utilização de processos irónicos e da ambiguidade que a informa. Vejamos como a carta continua:

> . . . Perhaps you smile at me. I could not stop for that - My Business is Circumference - An Ignorance, not of Customs, but if caught with the Dawn - or the Sunset see me - Myself the only Kangaroo among the Beauty, Sir, if you please, it afflicts me, and I thought that instruction would take it away.. . . (C. 268)

Neste excerto da carta, a metáfora central usada por Dickinson para se definir é o canguru. Sabe-se que o canguru conta, entre os seus hábitos, o de se refugiar, nos meses de Verão, na floresta húmida, dela saindo só depois de o sol se pôr e a ela regressando antes de a madrugada nascer -- curiosidade zoológica que Dickinson utiliza para sublinhar o seu isolamento.[409] Mas o canguru não é só dos animais mais estranhos no seu próprio contexto, o da fauna australiana: ele é inexistente na fauna que povoa a América do Norte. O facto de Dickinson a ele se comparar representa uma forma de excesso individualista, uma forma de eleição com um duplo sentido: não só é ela o único canguru, um caso de excepção, grotesco e não cultivado, única entre a beleza, mas é também um caso raro, resultado da importação, ou imigração, de um universo exótico, simbólico de diferença.

Todavia, esta auto-definição parte também de um movimento ambíguo em relação a si própria e à sua posição no contexto social e literário. Conhecedora das regras ("an Ignorance, not of Customs") Dickinson afirma-se incapaz de as exercitar

---

409 Como um marsupial, também Dickinson protege e esconde os seus versos em simbólicas bolsas, que tanto podem ser gavetas, como mensagens codificadas, como ainda a própria forma elíptica da escrita, mantendo-os assim escondidos muito depois de eles terem passado fases de nascimento e crescimento.

(ou avessa a fazê-lo) no espaço que justamente as requer e as legitima -- o espaço público.

> I never felt at Home - Below
> And in the Handsome Skies
> I shall not feel at Home - I know -
> I don't like Paradise - . . . (P. 413),

escrevera Dickinson num poema da mesma altura. E, numa carta muito anterior, enviada a Austin em 1851, quando se encontrava em Boston, Dickinson refere-se assim a Boston e aos seus habitantes:

> . . . Why when Vinnie and I came home, we were *rich* in conversation - we were rich in disdain for Bostonians and Boston, and a coffin fuller of *scorn, pity, comisseration,* a miser hardly had.. . . (C. 54)

É conhecida a fama de superioridade de que goza ainda Boston (o espaço "aristocrático" americano) e os bostonianos, de tal forma que o nome por que a cidade de Boston é conhecida é "the hub" (o centro da roda -- do círculo?). É óbvio que a cidade de Boston era mais rica que a cidade de Amherst -- quer em termos de comércio e de indústria quer em termos intelectuais. Não é inocente a utilização de Dickinson precisamente do adjectivo "rich" (sublinhado na carta) e a sua aplicação à conversa -- forma de interacção social e intelectual. Recordemos a carta de Dickinson a seu irmão, anunciando a construção da linha de combóio, referida algumas páginas atrás. "Sneers, pities and insults" -- assim referia Dickinson a atitude dos que não acreditavam que o combóio seria uma realidade em Amherst. Servindo-se de termos idênticos, é essa atitude que Dickinson agora reverte, aplicando-a a Boston, um espaço famoso pela sua

importância na História da América. O poema e a observação de Dickinson são, simultaneamente, feitas de superioridade, de que não está ausente um certo provincianismo, e de angústia em relação a vários espaços: o espaço em que a própria poeta se move, o espaço divino perpetrado pela sua cultura e pela religião e o espaço privilegiado (citadino e móvel) que Boston representa.

Voltemos à carta a Higginson. Algumas linhas antes do excerto citado acima, Dickinson agradece a Higginson e promete-lhe "Obedience":

> . . . Will you tell my fault, frankly as to yourself, for I had rather wince, than die. Men do not call the surgeon, to commend - the Bone, but to set it, Sir, and fracture within, is more critical. And for this, Preceptor, I shall bring you - Obedience - the Blossom from my Garden, and every Gratitude I know. Perhaps you smile at me.. . . (C. 268)

O excerto é animado pelas contradições internas. A linguagem da poeta oscila entre uma atitude de obediência e submissão ("Will you tell my Fault", "I shall bring you Obedience") e uma atitude de distanciamento e superioridade (afinal, Higginson é aqui comparado ao cirurgião, chamado pela paciente para consertar o osso partido -- a poesia fracturada). A obediência que ela promete a Higginson é por ela comparada a um tipo de flora domesticada: "the Blossom from my Garden". Mas domesticar o canguru, impor-lhe regras, dar-lhe instruções, era igualmente ofício que ela não iria permitir a Thomas Higginson.

2. 'My Business is Circumference': outra figuração.

O lugar e a função do poeta

Thou hast a lap full of seeds
And this is a fine country

William Blake, "Notebook Poems and Other Fragments"

Can History show us nothing
But pieces of ourselves, detached,
Set to a kind of poetry,
A kind of music, even?

Adrienne Rich, "Consanguinity"

Relembremos parte da primeira carta que Dickinson escreve a Higginson:

. . .
Are you too deeply occupied to say if my Verse is alive?
The Mind is so near itself - it cannot see, distinctly - and I havenone to ask -
Should you think it breathed - and had you the leisure to tell me, I should feel quick gratitude -
If I make the mistake - that you dared to tell me - would give me sincerer honor - toward you -
I enclose my name - asking you, if you please - Sir - to tell me what is true?
. . . (C. 260)[410]

---

410 Cf. IV.2., p. 136.

Recorde-se também que, nesta carta, Dickinson mandaria o seu nome a Higginson, mas à parte, num cartão. Para além do que se disse já sobre o anacronismo do gesto de Dickinson, note-se que o pedido da poeta, referindo-se à confirmação por Higginson da capacidade de os seus versos "respirarem", está com esse gesto relacionado. Implica, de forma desviada, a questão da autoridade, que aqui surge elevada a um nível máximo de parcimónia -- a própria ausência do nome na presença da matéria que é a carta. A poesia surge interrogada como momento sublime e místico, como excesso: a poeta questiona-se (questionando Higginson) se lhe terá conseguido oferecer o sopro da vida, o que, a ser assim, faria agora surgir a poesia com uma carga adâmica, como coisa autónoma, instilada de respiração. Compare-se esse excerto com as linhas de Whitman "Whoever you are, now I place my hand upon you, that you be my poem, / I whisper with my lips close to your ear . . .".[411] No caso de Whitman, é a respiração (semelhante ao sopro divino) que permite a fermentação das folhas -- de poesia. Entre o "You" e o "Myself" (ambos com maiúsculas) do texto de Whitman estabelece-se um pacto. O poeta dirige-se a um leitor virtual mas também real, abstracto mas também concreto, verdadeiro elo de comunhão e de sentido entre a primogenitura poética e a disseminação. Contrariamente ao que acontece nas estratégias de escrita adoptadas por Dickinson, a passagem do testemunho em Whitman é perpetuada através do nome -- sentido e reforço do testamento que é a escrita;[412] por isso o nome do poeta americano faz tantas vezes parte do próprio poema.

---

411 Whitman, "To You", Leave of Grass, p. 189.

412 Cf. Mutlu Konuk Blasing, American Poetry: The Rhetoric of Its Forms (New Haven: Yale University Press, 1987), p. 125: "Thus Whitman's poet is master at once of the Logos and the Scripture, leveling in himself the hierarchy of Father, Son, and Holy Spirit/Scripture."

Por outro lado, note-se a dificuldade de Dickinson manter, relativamente à sua própria poesia, uma certeza de "respiração". "It would never be Common - more - I said" (P. 430), diz Dickinson num poema que, entre outras coisas, fala, como diz Wolosky, "do êxtase que a poesia inspira e que inspira a poesia", mas onde Dickinson "afirma o poder da linguagem somente para traçar o colapso desse poder."[413] "I clutched at sounds - / I groped at shapes - / . . . / I felt the Wilderness roll back / Along my Golden lines - ", pode ler-se nesse poema. O sentido de perda da visão poética prende-se talvez a uma outra perda, esta de ordem simbólica: o facto de a herança da mulher-poeta remontar não a Adão, mas a Eva, razão de ser da sua insegurança, da sua oscilação em relação aos seus próprios poderes. Mas essa herança permite também uma maior capacidade de subverter e redefinir modelos de criação. "I'm Nobody! Who are you?", dramatiza Dickinson, num conhecido poema que passo a citar:

> I'm Nobody! Who are you?
> Are you Nobody - too?
> Then there's a pair of us?
> Don't tell! They'd advertise - you know!
>
> How dreary - to be - Somebody!
> How public - like a Frog -
> To tell one's name - the Livelong June
> To an admiring Bog! (P. 288)

Um poema de afirmação do eu, assim o refere Shirley Foster;[414] um poema

---

413 Shira Wolosky, Emily Dickinson: A Voice of War (New Haven: Yale University Press, 1984), p. 155. Tradução minha. Voltarei a este poema no próximo ponto.

414 Shirley Foster, "Speaking beyond Patriarchy: The Female Voice in Emily Dickinson and Christina Rossetti", The Body and the Text: Hélène Cixous, Reading and Teaching, ed. Helen Wilcox, Keith McWatters, Ann Thompson and Linda R. Williams (New York: Harvester, 1990), pp. 66-77 (cf. p. 70: "This is surely to be read as a positive statement about the sanctity and strength of the private

paradigmático dos "Dickinson's 'little girl poems'", caracterizados por "kittenish tones", assim o refere Rich.[415] Independentemente de me parecer que, no poema, se entrecruzam estas duas mensagens, sem que seja conseguida uma resolução definitiva, assim se estabelecendo a ambiguidade, o que nele me interessa é a ideia de atingir o excesso pela ausência. A ameaça que subjaz à divulgação do próprio facto de se ser "ninguém" (a palavra dita, transformadora de estatutos) surge satirizada na estrutura dialógica, informal e dialogante, que é, no fundo, questionação do mecanismo de emissão e recepção, em termos humanos -- e em termos literários.

Se a primeira estrofe se empresta desse movimento dialógico, já a segunda estrofe veicula um tom reflexivo de divagação, de teor não menos satírico e de mensagem não menos angustiante, na equivalente alternativa, também ameaçadora, da divulgação consumada. A ausência de resolução aqui proposta parece remeter para uma circularidade discursiva, em que o silêncio é, ironicamente, espaço de partilha. O próprio corpo figurativo do texto vai-se estreitando, afunilando: a comparação ("public like a Frog") conduz à (elipse na) metáfora do último verso. Em posição intermédia encontra-se o verso-chave de todo o poema ("To tell one's name - the livelong June"), que dispõe o nome como força legitimadora do social e a sua verbalização como expansão reveladora.

Na raiz da tradição judaico-cristã, o nome não tem só o mero propósito de designar. Como diz John Courtney Murray,

---

self. . .").

[415] Numa linha semelhante à de Rich, Gilbert e Gubar, The Mad Woman in the Attic..., p. 554, consideram "I'm Nobody" um poema de auto-anulação. A expressão de Gilbert e Gubar é "female self-effacement". Note-se, contudo, que Rich observa igualmente ser este um poema ". . . where underlying anger translates itself into archness.", "Vesuvius at Home...", p. 166.

> [t]he name was, as it were, the definition of a person. Even more, it was the person himself in the form of an alter ego which represented him, *exhibited* him, was him. To know the name of another was to know who and what the other was -- his identity, qualities, and character, or, perhaps more exactly (since these are terms of static connotation, unfamiliar to the primitive mind), his power, role, function -- what the other was entitled or empowered to do.[416]

A divulgação do nome para Dickinson, tal como a divulgação da sua imagem, afigura-se perigosamente reveladora, mais ainda se o auditório (ou o público leitor) não passar de um charco que idioticamente idolatra o coaxar do prodígio. Mais que recurso estilístico da subversão, a ironia é subversão, lugar que oculta o sofrimento real -- ou aquilo que é, por si, ausência. Essa ausência real acaba, graças a um movimento de contenção e de parcimónia, por ambiguamente se deter entre um sentido totalizante e um sentido redutor, sem se afirmar nunca numa certeza. Como articular este "nobody", com que a poeta se designa, com a sua definição de poeta, paradigmatizada no seguinte texto seu, tão debatido pela crítica? [417]

> This was a Poet - It is That
> Distills amazing sense
> From ordinary Meanings -
> And Attar so immense
>
> From the familiar species
> That perished by the Door -

---

[416] John Courtney Murray, The Problem of God (New Haven: Yale University Press, 1964), p. 6.

[417] Sendo este o poema em que Dickinson explicitamente aborda a noção de poeta, não há praticamente nenhum crítico que não se tenha sobre ele debruçado. Refiro só aqueles que mais influenciaram a minha própria leitura do poema.

We wonder it was not Ourselves
Arrested it - before -

Of Pictures, the Discloser -
The Poet - it is He -
Entitles Us - by Contrast -
To ceaseless Poverty -

Of Portion - so unconscious -
The Robbing - could not harm -
Himself - to Him - a Fortune -
Exterior - to Time - (P. 448)

O poema é exemplo de como excesso, parcimónia e limite se interligam. É também exemplo de como Dickinson mais uma vez oscila entre a plenitude e a dúvida. Para a forma do poema, Dickinson escolhe, como é seu hábito, a do hino religioso nos seus momentos mais conseguidos: uma linguagem oblíqua, de ritmo acelerado e sincopado. Note-se a abertura do poema, em certa medida semelhante à da "carta ao mundo" de que falava Dickinson em "This is my Letter [to the World]". A frase inicial "This was a Poet" pode representar a glorificação do momento passado da escrita da autora: é que este (ou esta) poeta de quem se fala no passado é objectivado, possui estatuto idêntico ao do poema. A não concordância de formas verbais, a forma pronominal aparentemente inadequada, as elipses, conseguidas através de um efeito de compressão, com que abrem os dois primeiros versos, estabelecem desde logo a subversão.

Vejamos o primeiro verso. Se Dickinson queria, como dizem vários críticos, evitar géneros, abdicando das formas "he" ou "she", é indiscutível que o pronome "that", numa leitura que se apoie na estrutura de superfície, é sempre uma forma incomum e deslocada. Até porque, duas estrofes depois, Dickinson sabe bem oferecer-

lhe um género ("The Poet - it is He -"). O que aqui acontece é que este verso contém diferentes leituras, em termos de estrutura profunda: pode ser lido como

"This was a Poet - it is [he, ou she] That"; ou

"This was a Poet - it is [that (that fact)] That"; ou

"This was a Poet - it is That [(the Poetry) which]"

O poema abre-se assim à indefinição e à ambiguidade, sendo o poeta apresentado como um ser ilimitado pelo corpo. Se a poesia possui respiração (veja-se a carta a Higginson acima citada), o poeta pode oferecer-lha -- mais que perfumada. Empurram-se os limites para lá dos limites e o que sobra é o excesso (do perfume, metáfora do verso, depois destilado em essência, metáfora do verso trabalhado para lá de si mesmo).[418]

Diz Jackson Wilson que este poeta transcende o tempo, possui "alguns dos atributos essenciais de Deus"; por isso, "[he] is infinite, not divided into 'portions', immediately identified with himself and outside time."[419] Semelhante a Deus, o poeta parece ser a quintessência do capital: não sendo o capitalista que possui fortunas, ele é a Fortuna. Mas repare-se que o poeta aqui retratado possui fortunas "exteriores ao Tempo", ao passo que a poeta se inclui (no final do poema), numa zona ambígua onde

---

418 Anderson, em Emily Dickinson's Poetry: Stairway..., p. 73, explora os sentidos de "attar", um dos ingredientes mais dispendiosos do perfume, descrito no dicionário usado por Dickinson (o American Dictionary of the English Language, de Noah Webster) como "a highly fragrant concrete obtained in India from the petals of roses."

419 Wilson, Figures of Speech..., p. 234. Tradução minha.

a auto-definição se revela impossível.[420] Diferentemente do poeta de Emerson, em "Nature", cujo olhar, em condições ideais de unidade com a natureza, integra o todo, a poeta de Dickinson, aparentemente transcendendo o tempo, de facto, pode ser lida como aquela que não o domina: a diferença de tom entre as duas primeiras e as duas últimas estrofes pode dizer da ambiguidade do contraste entre o poder e a posse masculinas e a impotência e falha criativas femininas, contraste esse que permanece irresolvido. Note-se o seguinte passo de On Heroes, de Thomas Carlyle, sobre o estatuto superior do poeta:

> It is in what I called Portrait-Painting . . . that Shakespeare is so great ... The seeing eye! It is this that discloses the inner harmony of things; what Nature meant ... To the seeing eye that something were discernible.[421]

"Of Pictures - the Discloser", diz Dickinson sobre o poeta.[422] Mas esse

---

[420] Cf. Eberwein, Dickinson: Strategies of Limitation, p. 208. Num outro trabalho, Eberwein defende que Dickinson só utiliza o género masculino para poeta (criando assim o hiato entre si própria e o outro e incluindo-se no "we" geral) nas últimas duas estrofes, onde ela se aventura numa linguagem ligada à posse e à propriedade. A linguagem no resto do poema não se inscreve em mais nenhum ofício ou categoria que expresse diferença sexual. (Jane Donahue Eberwein, "Doing Without: Dickinson as Yankee Woman Poet", p. 208, Critical Essays on Emily Dickinson, ed. Paul Ferlazzo (Boston: G.K. Hall & Co., 1984), pp. 205-223.)

[421] Thomas Carlyle, On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History (New York: Wiley and Putnam, 1846), p. 94.

[422] Cf. Stonum, The Dickinson Sublime, p. 13, que refere a influência de Carlyle em Dickinson, ressalvando, porém, uma diferença importante: enquanto, nesse passo, Carlyle se mostra preocupado com os efeitos da poesia sobre as coisas (fazendo funcionar o olho do poeta como sinédoque dos seus poderes superiores e raros), Dickinson preocupa-se com a própria produção da poesia. "Devastar o leitor", para utilizar o termo de Stonum -- era nisso que Dickinson estava interessada. Mas que leitor? Revelando preocupações idênticas às de Stonum, Dickie fala da relação ambígua que Dickinson sempre estabeleceu com o seu auditório. Essa relação é a mesma que, a meu ver, anima afinal o paradoxo subjacente à visão dickinsoniana da mobilidade e da imobilidade ou da contenção e da

verso inaugura um novo movimento no poema, feito de incertezas e de ambiguidades. É importante notar, como o faz Miller, a correspondência entre a ruptura sinctática dessas duas últimas estrofes e o seu tom, diferente do das duas primeiras.[423] Essa ruptura sintáctica é oferecida pela profusão de travessões, que, naturalmente, cortam e fragmentam as afirmações. O tom extático das duas primeiras estrofes, que pode bem ser ligado com o "grande poder do sublime" de que falava Edmund Burke, contemporâneo de Dickinson, é subvertido pela sua substituição por um tom céptico e irónico.[424]

Voltemos ao passo já anteriormente citado de uma carta de Dickinson a Higginson sobre a sua definição de poesia:

> 'If 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. Is there any other way...'.
>
> (C. 342a, carta de Higginson a sua mulher, onde ele transcreve, por sua vez, passos de uma carta de Dickinson)

---

exuberância: desejando o ouvinte excepcional e raro, um receptor (não destinatário) especial e específico, como nas cartas, Dickinson era também animada pelo desejo de abranger um auditório vasto e totalizante -- onde o poema pudesse ser "letter to the World". Um auditório de excesso, ou pela raridade, ou pela abrangência. (Remeto para o capítulo do livro de Dickie "'Who goes to dine must take his Feast': Dickinson and her Audience", pp. 55-75.)

423 Miller, Emily Dickinson: A Poet's Grammar, p. 45.

424 Edmund Burke, On Taste, On the Sublime and Beautiful, Reflections on the French Revolution, a Letter to a Noble Lord, The Harvard Classics (New York: P.F. Collier & Son, 1909). Cf. o seguinte passo: "The passion caused by the great and sublime . . . is astonishment; and astonishment is that state of the soul, in which all motions are suspended with some degree of horror. . . . Hence arises the great power of the sublime, ... Astonishment . . . is the effect of the sublime in its highest degree .", p. 51. Curiosamente, segundo Burke, um dos critérios para o sublime é a privação, sendo o sublime por ele considerado como fonte de poder (cf. p. 57).

A definição de poesia para Dickinson, que acaba por não ser propriamente definição, já que se baseia na experiência, no momento empírico, parte do corpo e das suas sensações de natureza excessiva, uma espécie de "reacção explosiva afectiva e sensual", como afirma Bennett, [425] parecendo herdeira, tal como a poesia de Whitman, do sensorial emersoniano. Todavia, o que aqui encontramos não é a articulação da poesia com o "belo", mas com uma espécie desviada de sublime,[426] a mesma que fará Dickinson escrever o seguinte poema, onde surgem invertidos estatutos e onde surge subvertido o que é esperado da sensação estética (note-se como, diferentemente do usual, Dickinson pontua o texto com um ponto de exclamação -- expressão de um incontido maravilhamento, quebrado somente pela contenção prosódica):

> A little Madness in the Spring
> Is wholesome even for the King,
> But God be with the Clown -
> Who ponders this tremendous scene -
> This whole Experiment of Green -
> As if it were his own! (P. 1333)

Não me irei ocupar aqui do sublime em Dickinson.[427] Direi só que, quando falo de sublime, o entendo como aquele conceito que entronca na proposta de ruptura

---

425 Bennett, Emily Dickinson: Woman Poet, p. 112.

426 Que, de resto, encontrará eco noutras mulheres poetas. Por exemplo, Denise Levertov, poeta de origem britânica, mas radicada nos Estados Unidos, que, citando Dickinson, assim descreve o estado de escrever poesia: "The 'state in which poems get written . . . may be called a 'heightened consciousness but it's not a heightening of the intelect. It's a heightening of the emotions and of sensuous perception". Hyatt H. Waggoner, ed., American Poets from the Puritan to the Present, (Boston: Houghton Mifflin, 1968), p. 621.

427 Há vários trabalhos sobre o sublime em Dickinson ou na literatura americana em geral. Ver II, p. 39.

e na questionação da noção de equilíbrio, que tem por referente a linguagem e que é, como diz Arensberg, "essentially rhetorical and identified as the reader's response to great utterance".[428] Refiro-me ainda ao sublime romântico, depois desenvolvido por Emerson, que assim invectiva o poeta: "Stand there, balked and dumb, stuttering and stammering, hissed and hooted . . .",[429] situando-o num estado de frenesi e receptividade mística. Mas esse estado, como justamente observa Diehl, engloba somente o sujeito masculino -- se alguma mulher assim se comportasse, seria considerada louca ou declarada bruxa.[430] As palavras de Emerson, na sua retórica forçada, agudizam a problemática relativa à construção de um sublime especificamente americano. Na ausência de suficiente distanciamento temporal em relação à própria história, à estética americana só restam duas soluções: importar o conceito de sublime conforme o modelo europeu, imitando o discurso extático do Velho Continente, ou revolucionar o conceito e criá-lo novo e diferente. Em Poetry and Repression, Harold Bloom argumenta que o "sublime" emersoniano é um mecanismo defensivo contra a "tradição poética inglesa", de forma a oferecer, como contrapartida, uma "individualidade americana". A estratégia de Emerson é usada, argumenta ainda Bloom, pelos seus seguidores.[431] Em vez de se centrar no passado, o movimento por que passa o sublime passa a centrar-se, com a poesia radical de Walt Whitman, no futuro: o olhar sublime de Whitman é um olhar para o futuro, até mesmo quando o passado é evocado. No caso de Dickinson, acentuam-se as dificuldades.

---

428 Arensberg, ed. The American Sublime, p. 3.

429 Emerson, "The Poet", The Complete Essays..., p. 339.

430 Diehl, Women Poets and the American Sublime, p. 8.

431 Harold Bloom, Poetry and Repression (New Haven: Yale University Press, 1976), p. 254.

O sublime americano não deixa espaço para a mulher-poeta, não lhe sanciona êxtase nem poder. Se o abismo, para Emerson, é fonte de expansão infinita do eu e raiz de criação poética, para Dickinson o abismo representa o horror do vazio, o "terror da destruição eminente, a total dissolução do eu", como escreve Diehl.[432] Daí o estado de alienação sofrido pelo sujeito poético perante uma situação de imobilização dos sentidos, onde só o olhar e o pavor de se estar no centro mesmo do abismo se equivalem:

A Pit - but Heaven over it -
And Heaven beside, and Heaven abroad,
And yet a Pit -
With Heaven over it.

To stir would be to slip -
To look would be to drop -
To dream - to sap the Prop
That hold my chances up.
Ah! Pit! With Heaven over it!

The depth is all my thought -
I dare not ask my feet -
'Twould start us where we sit
So straight you'd scarce suspect
It was a Pit - with fathoms under it -
Its Circuit just the same.
Seed - summer - tomb -
Whose Doom to whom? (P. 1712)

O poema está carregado de referências bíblicas, começando pelo próprio simbolismo de "Pit" -- metáfora para túmulo, para inferno ou para corrupção. De qualquer forma, às três apropriações são comuns os sentidos de decadência e de castigo, presentes no pensamento puritano. Todos os verbos existentes no texto indicam inacção,

---

[432] Diehl, Dickinson and the Romantic Imagination, p. 170.

imobilidade, já que a possibilidade de movimento (indiciada pelos condicionais) é vista como fatal.[433] Desintegra-se o tempo, tal como o espaço é feito de ausência de pontos de orientação -- o Paraíso existe sem possuir qualquer estatuto de referente, tal como os tempos de nascer, viver e morrer ("Seed", "summer", "tomb") se perdem numa indiferenciada intemporalidade. O êxtase da pertença, o sentido da totalidade, tão central à experiência do sublime, surge aqui negado, tal como é posto em causa o poder místico do olhar emersoniano, já que o olhar aqui, sendo concomitante com a ausência de orientação, corresponderá à inevitável desintegração do sujeito (verso 6).

Vejamos agora o excerto de uma carta de Dickinson a Higginson, perguntando-lhe se os novos poemas que lhe envia são mais adequados às normas do ensaísta americano. Mais uma vez, surge-nos a noção de poesia como reacção explosiva, com um resultado de devastação interior e de exaustão física, de que não estão ausentes, de resto, conotações sexuais:

> Are these more orderly? I thank you for the Truth -
> I had no Monarch in my life, and cannot rule myself, and when I try to organize -
> my little Force explodes - and leaves me bare and charred - (C. 271)

Nesta ideia de explosão está também contido um sentido de anarquia em que o conteúdo e forma poéticos, com um tipo de organização própria, se rebelam contra a disciplina aceite da métrica e da tradição, das regras de que falei no início deste capítulo. Com esta carta, Dickinson envia a Higginson dois poemas: "Before I got my

---

[433] Há outros poemas de Dickinson que tratam uma problemática semelhante de paralisia mental. Cf., por exemplo, "After Great Pain" (P. 341), "There is a pain - so utter -" (P. 599), "Pain has an Element of Blank" (P. 650) ou "I've dropped my Brain - My Soul is Numb" (P. 1046).

Eye put out" (P. 327) e "I cannot dance upon my Toes" (P. 326), o último lidando também com os sentidos de anarquia e de poder:

I cannot dance upon my Toes -
No Man instructed me -
But oftentimes, among my mind,
A Glee possesseth me,

That had I Ballet knowledge -
Would put itself abroad
In Pirouette to blanch a Troupe -
Or lay a Prima, mad,

And though I had no Gown of Gauze -
No Ringlet, to my Hair,
Nor hopped to Audiences - like Birds,
One Claw upon the Air,

Nor tossed my shape in Eider Balls,
Nor rolled on wheels of snow,
Till I was out of sight, in sound,
The House encore me so -

Nor any know I know the Art
I mention - easy - Here -
Nor any Placard boast me -
It's full as Opera - (P. 326)

Tratando, com um profundo sentido de humor, a poesia, o estatuto do poeta e o público (metaforizados respectivamente na dança, na figura da bailarina e no auditório), os três grandes componentes das linhas teorizadoras do Romantismo, o poema expressa a negação do poder, que é substituído por uma capacidade que transcende a técnica (note-se o verso "A Glee possesseth me", e a ideia de libertação dos sentidos, de inspiração pura que ele propõe). Este movimento de ausência é consistentemente contrabalançado pela presença, através da própria palavra, da afirmação da mestria: a que se afirma incapaz de dança clássica sabe dissertar sobre ela

perfeitamente, dominando ainda, teoricamente, esse saber. O poema gere-se, assim, por um movimento ambíguo de afirmação e de negação, só concluído no último verso "It's full as Opera -") que retoma e completa, de forma elíptica, o substantivo "Glee" que aparecera quatro estrofes antes, no início do poema.

O poder para Dickinson, enquanto mulher-poeta situada na América do século XIX, não é equacionado com a célebre "self-reliance" do pai espiritual do sublime americano, Emerson. Não há, na poesia de Dickinson, essa confiança intrínseca e total de que o "eu", apesar de tudo, triunfará.[434] Daí que o poder surja por vezes articulado com a própria ausência, como se vê no seguinte passo de uma carta de Dickinson a Susan Gilbert:

> To miss you, Sue, is power.
> The stimulus of Loss makes most Possession mean.
> . . .
> Of so divine a Loss
> We enter but The Gain,
> Indemnity for Loneliness
> That such a Bliss has been.
> (C. 364)

Recordemos que, mesmo em "This was a Poet", Dickinson manifesta uma relação ambígua com o seu próprio estatuto de "grande" poeta, uma relação simultaneamente de aproximação e de distanciamento ("We wonder it was not ourselves - / Arrested it before" [sublinhado meu]). Embora acreditando na diferença

---

[434] Referindo-se ao ensaio de Emerson "Experience", Diehl observa: "If such a vision leads Emerson to the brink of despair before a universe which contains only 'I and the abyss', he can still potentially revive the powers of the single soul. But woman, apparently barred from identification with the Poet as the new Christ . . . and denied access to the speaking Soul's affective life, finds herself virtually stripped both of her province and her power" (Women Poets and the American Sublime, p. 5).

do seu estado, Dickinson sente-se permanentemente exilada. Sem uma tradição poética feminina a que possa recorrer, sem a experiência de vida de Whitman, Dickinson cria uma espécie de contra-sublime, como no poema "Let Us Play - Yesterday" (P. 728), já aqui citado. Aí, confundem-se futuro e passado, e o espaço e o tempo da infância, que paradoxalmente existem no presente, são articulados com a liberdade. Cito algums passos:

> Let Us play Yesterday -
> I - the Girl at School -
> You - and Eternity - the
> Untold Tale
>
> . . .
>
> Manacles be dim - they say -
> To the new Free -
> Liberty - Commoner -
> Never could - to me -
>
> . . .
>
> Lord of the Manacle
> As of the Free -
> Take not my Liberty
> Away from Me - (P. 728)

Não é a liberdade americana tão cantada por Whitman aquela a que Dickinson aqui se refere, mas a liberdade individual que ela deseja não fazer entroncar no colectivo: o sonho americano estreita-se até conter somente um espaço de movimentação curto e único ("Liberty - Commoner - / Never could - to me -"). Assumindo a figura de Eva, como defende Homans,[435] na tentativa de encontrar e

---

[435] Homans, Women Writers and Poetic Identity..., p. 167-171.

usar uma linguagem que se substitua à de Adão (a que, simbolicamente, e dentro do mito da fronteira e do herói adâmico, Whitman utiliza), Dickinson transforma a imagem da mulher americana no sonho americano. Conciliando domesticidade com radicalismo (o que, como se viu já, está patente nas suas cartas a Higginson), ao adoptar-(se) Eva, Dickinson redefine a noção puritana de pecado, afirmando ao mesmo tempo os ideais mais enraizadamente americanos de individualismo e assunção do eu.

Mas assumir a figura de Eva é também sinal de excesso: símbolo do desafio, da tentação, Eva provoca não só a desestabilização do paraíso, como também a mobilidade forçada para fora dele; e provoca ainda o forçado investimento num mundo hostil -- mas novo. Talvez por isso, nos poemas sobre a fronteira, Dickinson sublinhe o papel não do colono, mas do explorador.

> Soto! Explore thyself!
> Therein thyself shalt find
> The 'Undiscovered Continent'
> No Settler had the Mind. (P. 832)

Talvez Dickinson tenha sido aqui influenciada pela exortação que Thoreau faz, no final de Walden, aos seus leitores. O primeiro verso do poema de Dickinson assemelha-se demasiado às seguintes linhas de Thoreau para que a associação possa ser ignorada:

> Direct your eye inward, and you'll find
> A thousand regions in your mind
> Yet undiscovered. Travel them, and be
> Expert in home-cosmography.[436]

---

[436] Thoreau, Walden, p. 494. Em Frontier: American Literature and the American West (Princeton: Princeton University Press, 1965), p. 229, Edwin Fussel chama a atenção para um outro passo de Walden, onde se lê "Explore thyself. Herein are demanded the eye and nerve." (Veja-se p. 496 da

Porém, os referentes de que Dickinson se serve no seu poema modificam a abordagem dessa ideia de exploração interior. É assim que a referência ao Mississippi, na exortação a Hernando de Soto, o descobridor espanhol desse rio, em 1541, não me parece ser inocente: é o outro lado da América, a que pertence o estado sulista, de tradições avessas às da Nova Inglaterra e às da costa leste onde as raízes de Dickinson se inserem, que aqui serve de pista poética. Uma contínua busca, ausentes os referentes familiares, a necessidade de deixar o "settlement" para partir em busca do continente por descobrir, do espaço desconhecido, que é também uma forma nova de género pastoril -- assim é aqui entendida a função do poder poético. A ênfase é posta não no acto de colonizar e instalar-se, não na "canonização" da conquista -- isso é deixado aos fazendeiros e lavradores do Oeste, aos homens de letras e do saber instituído e aos poetas estratificados, inseridos no *status quo* (ou, melhor ainda, publicados)--, mas na exploração, acto marginal que permite a originalidade. Todavia, ao organizar-se conjuntamente (no primeiro verso) a referência a Hernando de Soto e o mandamento "Explore Thyself", ironiza-se o sentido literal e físico da exploração para se acentuar o carácter metafórico e psíquico da mesma.[437] O verdadeiro mito das origens tenta Dickinson exercitá-lo na poesia e na própria postura a-social.

---

edição, acima citada, de Walden).

[437] Juhasz, no livro (já aqui citado) cujo título se empresta do terceiro verso do poema, refere como tema do poema a mente - "lugar tangível", e, por esse atributo, de facto virgem da violentação física e psicológica do pioneiro, ou ausente da sua presença. Suzanne Juhasz, The Undiscovered Continent..., p. 1. A expressão utilizada por Juhasz é precisamente "tangible place".

São vários os poemas de Dickinson que têm como tema o território do "eu". Mais tardio que o poema anteriormente referido, o seguinte texto inicia a história privada da exploração justamente no ponto onde o outro terminava -- na mente:

> The Heart is the Capital of the Mind -
> The Mind is a single State -
> The Heart and the Mind together make
> A single Continent -
>
> One - is the Population -
> Numerous enough -
> This ecstatic Nation
> Seek - it is Yourself. (P. 1354)

Aqui, parte-se, tal como em "Soto! Explore thyself" (P. 832), de referentes nacionais geográficos e políticos para se chegar ao tema da exploração interior. Na primeira estância, esses referentes ("Capital", "State", "Continent") sofrem uma gradação crescente até se concentrarem na metonímia ainda hoje utilizada sobretudo pelos norte-americanos mas também pelos outros ocidentais, a da apropriação de todo o continente americano pelos Estados Unidos da América. Todavia, o número de habitantes deste território é reduzido (ou expandido) a um, quantidade mínima e, contudo, múltipla. E a alegoria quebra-se na recusa de Dickinson em, como diz Keller, identificar o eu com a América como milenária.[438] É que esta nação (no final do poema revelada como "Yourself") é de uma natureza diferente: é, tal como o eu onde se concentra, de natureza finita. O espaço do sublime, que serve de ponto de partida para a exploração do território do eu, é deslocado para um espaço paradoxalmente

---

[438] Keller, The Only Kangaroo Among the Beauty..., p. 101. Keller faz ainda notar que Dickinson segue aqui o Emerson do princípio de carreira, ao colocar o "eu" em lugar da nação: o "eu" imperial, por ser anti-imperialista, substitui-se a ela.

abrangente e limitado, de carácter ao mesmo tempo parcimonioso e excessivo, de cuja história é o explorador o principal protagonista.

"The Poet is the sayer, the namer, and represents beauty. He is a sovereign, and stands on the center", escrevia Emerson. E ainda: "The circle . . . is the Highest emblem in the cipher of the world. St. Augustine described the nature of God as a circle whose centre was everywhere and its circumference nowhere."[439] A preocupação de Dickinson com a "circunferência" foi decerto herdada de Emerson, mas essa herança é por ela aproveitada de forma diversa. A definição de Emerson não parece aplicar-se a quem define como ofício a circunferência, o ex-cêntrico, a zona limítrofe, marginal e ausente, por oposição ao centro, onde se expressam as totalidades. Veja-se o seguinte poema de Dickinson, datado de 1873, muito mais tardio portanto que a carta aos Holland, onde ela falava da circunferência:[440]

To pile like Thunder to its close
Then crumble grand away
While Everything created hid
This - would be Poetry -

Or Love - the two coeval come -
We both and neither prove -
Experience either and consume -
For None see God and live - (P. 1247)

Dickinson estabelece a identificação entre o Amor e a Poesia, que, vistos como coevos, são, na sua forma mais perfeita e total, ausentes de palavras. Recordemos o "*My* Business is to Love" de Dickinson e como ele pode ser articulado com o "My

---

439 Emerson, respectivamente "The Poet" e "Circles", The Complete Essays..., pp. 321 e 279.

440 Refiro-me à C. 268.

Business is to Create", de Blake, poeta dela conhecido e por ela admirado.[441] Note-se ainda a afirmação de Dickinson: "The Bible dwelt with the Center, not with the Circumference" (C. 950).

Na representação mítica, o centro é, como lembra Mircea Eliade, "a zona do sagrado por excelência".[442] É este *topos* com ressonâncias de sagrado que Dickinson subverte. O centro é reservado ao divino, ao Amor e Criação totais, não à sua procura pela palavra, não à sua busca através da poesia; a escrita da Bíblia representa as instâncias canónicas de identificação sublime com o poder, ao passo que o lugar privilegiado da experimentação poética é a margem, a fronteira; é, portanto, o contraponto, o desvio.

". . . With all Romantics, [Emerson] shifted the center of inspiration from the Bible to Nature," escreve Bercovitch.[443] Por sua vez, Cheyfitz, citando esta afirmação de Bercovitch, refere que a esperança de Emerson era que o seu livro, a sua tradução da Bíblia romântica (a Natureza) pudesse ser ". . . a thing of power, reflecting some kind of new American Revolution."[444] O poeta torna-se, assim, o profeta. No poema de Dickinson, no primeiro verso, a imagem do trovão parece remeter para Emerson e

---

441 É Inder Nath Kher, The Landscape of Absence, Emily Dickinson's Poetry, New Haven, Yale University Press, 1974), p. 29, quem faz esta articulação. Os versos de Blake citados por Kher são:

"I must create a System, or be enslaved by another Man's
I will not Reason & Compare: my Business is to Create". ("Jerusalem", Chapter 1, Plate 10, vv. 20-1, The Complete Poems, p. 651).

442 Mircea Eliade, O Mito do Eterno Retorno: Arquétipos e Repetição (Lisboa: Edições 70, 1981), p. 32.

443 Sacvan Bercovitch, "Emerson the Prophet: Romanticism, Puritanism and Auto-American Biography", Emerson: Prophecy, Metamorphosis, and Influence, ed. David Levin (New York: Columbia University Press, 1975), p. 7.

444 Eric Cheyfitz, The Trans-Parent: Sexual Politics in the Language of Emerson (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1981), pp. 20-21.

a sua abordagem do sublime na definição dos poderes do poeta e na carga simbólica de profecia: "[H]is speech is thunder. . .", diz Emerson referindo-se à linguagem do poeta; e ainda: ". . . his words are universally intelligible as the plants and animals".[445] A atitude emersoniana é a de autoridade na apropriação do discurso ao passo que o que se evoca no poema de Dickinson possui um sentido diverso.

De fortes ressonâncias bíblicas, o trovão culmina na referência, no último verso, ao momento terrível de visão do Deus vivo, provocador da morte e da destruição, da obliteração dos sentidos. É pelo Trovão que Deus se faz anunciar, assim substituindo o seu ruído à voz humana, à verbalização.[446] A poética e a vida, por sua vez, fazem-se a partir da experimentação cíclica. Quando, para lá da maneira wordsworthiana, se tem da vida e da poesia mais que "intimações", se tem delas, de facto, visões, o resultado é a morte, melhor, a consumição. Como a sarça ardente, manifestação divina cuja finalidade era não só comunicar com Moisés, mas também esconder a face de Deus.

"Poems get written", escreve Arensberg, ". . . because that threshold has never been crossed or articulated; for to transgress that boundary, to speak with the tongue of a god would be to achieve the sublime and also silence".[447] O "limiar" de que fala Arensberg é precisamente a linha de dramatização e ensaio em que se move a poética dickinsoniana. Constituindo a fronteira mais longínqua e extrema da

---

445 Emerson, "The Poet" The Complete Essays..., p. 332.

446 Não há aqui oportunidade para desenvolver a comparação. Recordo só como o Trovão é importante na cosmogonia blakiana.

447 Arensberg, ed., The American Sublime, p. 1.

experiência humana[448] e da linguagem, a circunferência simboliza ainda a própria experimentação poética, lugar onde se atreve a visão do poder incondicional e da liberdade sem condições.[449]

A experiência humana é medida por Dickinson como um "precarious Gait" num poema que me parece discutir simultaneamente a arte e poder poéticos e a consciência. Nesse texto, o sujeito poético define o ganho da experiência pela periculosidade e risco do controle, na movimentação tentativa e parcimoniosa numa linha de charneira entre "estrelas" e "mar":

I stepped from Plank to Plank
A slow and cautious way
The Stars about my Head I felt
About my Feet the Sea.

I knew not but the next
Would be my final inch -
This gave me that precarious Gait
Some call Experience. (P. 875) [450]

Movimentando-se na linha de um espaço cósmico mental, sem chão nem tecto sólidos, a condição do sujeito poético é semelhante à de um astronauta de ficção científica, movendo-se num espaço de vazios, movido pelo espanto místico e pela

---

448 Cf. Gelpi, Emily Dickinson: The Mind of the Poet, p. 122.

449 Cf. Gary Lee Stonum, "Emily Dickinson's Calculated Sublime", p. 126, The American Sublime, ed. Mary Arensberg, pp. 101-129.

450 Note-se como este texto, embora partindo, tal como "A Pit - but Heaven over it" (P. 1712), de um espaço vazio, se distancia desse poema, pela presença quer do movimento por parte do sujeito poético quer de pontos de referência que, não obstante de âmbito incomensurável, constituem marcas de orientação.

presença do desconhecido.[451] É a condição do poeta trabalhando no espaço branco e vazio da folha, avançando lentamente palavras cujo número e fim são desconhecidos e cuja presença mesma é ameaçadora. A medida do corpo surge em desproporção, em impossível excesso, igual à medida da mente que, tremendo, se atreve, todavia. O poder adquirido é, ele também, enorme e excessivo, tal como são excessivos de vazio e ausência todos os espaços futuros de movimentação ("I knew not but the next / Would be my final inch -"). Esse poder é precário, quase frugal: resultado da suspensão do momento, a experiência que ele significa, sendo avassaladora e prodigiosa, é falível e tangencial; como a margem da (aqui só inferida) circunferência, linha imaginária espacial onde o sujeito se situa. Simbolizando o contingente, a circunferência é, ao mesmo tempo, paradigma da possibilidade, podendo ser ligada também a um estado de excesso. Ao afirmar-se longe do centro, Dickinson permite-se trabalhar nessa linha limítrofe e extrema. Ou em várias linhas entrecruzadas, todas elas possíveis e todas elas identificadas com a escrita da poesia: "I dwell in Possibility, a fairer House than Prose", escrevera Dickinson. Estar na circunferência é ocupar um lugar outro -- a margem.

---

[451] Cf. Juhasz, The Undiscovered Continent..., p. 25: "This extraordinary vision of herself . . . occurs where visions usually do, in the mind. Internal space is the setting for this adventure, and the poem specifically identifies the exploration that has brought her there as the quest for experience."

3. 'Precarious gait': a consciência da exclusão. Marginalidade ou a história no feminino

Do I contradict myself?
Very well then I contradict myself,
(I am large, I contain multitudes.)

Walt Whitman, "Song of Myself"

I have a small shape.

Emily Dickinson, C. 265

Exilada da história patriarcal, Dickinson conhece-a sobejamente para a aproveitar e contestar, na tentativa de construção de poderes diferentes e de uma nova história:

Witchcraft was hung, in History,
But History and I
Find all the Witchcraft that we need
Around us, every Day - (P. 1583)

Esta história traça-se pela linha feminina, mantendo fortes relações com uma tradição de mulheres que era lida como desviada, mas que se entendia poderosa. [452]

---

[452] Cf. "Much Madness is divinest Sense" (# 435) e a introdução de Sandra Gilbert ao livro de Hélène Cixous e Catherine Clément, The Newly Born Woman, trad. Betsy Wing, Theory and History of Literature, vol. 24 (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988). Aí, Gilbert defende que Dickinson intui, na sua poesia, a questão da mulher vista como "feiticeira e histérica, bruxa e louca", p. xi.

Na segunda carta a Higginson (C. 261), Dickinson agradece-lhe a "surgery" ("it was not so painful as I supposed"), acrescentando, de maneira a que claramente se misturam docilidade e independência: "I bring you others [poems] - as you ask - though they might not differ -". E, dois parágrafos depois, pergunta: "Could you tell me how to grow - or is it unconveyed, - like Melody - or Witchcraft?".[453] A referência à bruxaria, tão rica de sentidos (ainda mais na Nova Inglaterra)[454] e tão enraizadamente feminina, acentua a consciência do desvio, que continuará na terceira carta a Higginson:

> Your letter gave no Drunkenness, because I tasted Rum before - Domingo comes but once - yet I have had few pleasures so deep as your being foreign to my thought, as Firmament to Fin -
> . . .
> If fame belonged to me, I could not escape her - if she did not, the longest day would pass me on the chase - and the approbation of my Dog, would forsake me - then - My Barefoot - Rank is better -
> You think my gait 'spasmodic' - I am in danger - Sir - You think me 'uncontrolled' - I have no Tribunal.
> Would you have time to be the 'friend' you should think I need? I have a little shape - it would not crowd your Desk - nor make much Racket as the Mouse, that dents your Galleries - (C. 265)

Referi já esta carta, destacando dela a ironia e a atitude ambígua, a propósito da questão da publicação em Dickinson.[455] Chamo agora a atenção para a referência

---

[453] Numa carta, bastante mais tardia, a Otis Lord, Dickinson escreveria:

> "It may surprise you I speak of God - I know him but a little, but Cupid taught Jeovah to many an untutored Mind - Witchcraft is wiser than we -" (C. 562)

[454] Para referências à bruxaria na Nova Inglaterra e a uma contextualização europeia deste fenómeno ver respectivamente John Greenleaf Whittier, New England Supernaturalism (New York: Wiley & Putnam, 1847), reed. The Supernaturalism of New England, ed. Edward Wagenknecht (Norman: University of Oklahoma Press, 1969) e Jon Oplinger, The Politics of Demonology: The European Witchcraze and the Mass Production of Deviance (Selinsgrove: Susquehanna University Press, 1991).

[455] Cf. IV.2., p. 144.

a um estado de delírio dos sentidos: a embriaguez, tema romântico, depois recuperado pelos simbolistas, é utilizado por Dickinson em vários poemas. Uma vez mais, na imagem do tribunal, evocando os julgamentos das bruxas, dois séculos antes, surge o tema da bruxaria, agora configurado claramente não só como desvio, mas também como excesso. A estrutura rítmica e rimática que mais se assemelha à da prosódia poética (e que não é incomum nas suas cartas) contribui aqui para oferecer às linhas citadas um efeito encantatório que se articula com a experiência da metamorfose (ou transformação mágica), na referência ao rato.

Numa outra carta a Higginson, já aqui referida, recorde-se que Dickinson escreve:

> When I state myself, as the Representative of the Verse - it does not mean - me - but a supposed person - (C. 268)

Lidando com as já referidas noções de protecção e ocultação, a afirmação de Dickinson parece dizer do desejo da poeta se integrar num mundo vedado ao feminino, inscrevendo-se assim a afirmação na ideologia emersoniana do "representative man". Dentro desta leitura, e como refere Wolff a propósito deste passo, "[Dickinson] did not want the Voice of the verse to be incongruous or susceptible of dismissal; above all, she wanted to speak as a 'Representative Voice'".[456] Contudo, por muito que o desejasse, esse caminho estava-lhe, por natureza biológica e social, vedado. Não há, em Dickinson, nenhuma linha que afirme a conciliação da contradição, como o fez Whitman. "I am large", dramatiza Whitman; "I have a little shape", contrapõe

---

456 Wolff, Emily Dickinson, p. 177.

Dickinson.[457] Contendo multidões de uma outra natureza, o que Dickinson deixa é a própria contradição -- irresolúvel, porque feita de excesso pela escassez. Em atitude não só diferente da consensual masculina, mas diferente também da das suas pares a escrever no mesmo tempo e no mesmo espaço.

Há dois factores importantes a considerar para tentar explicar essas diferenças; parecendo entrar em contradição entre si, estes dois factores coadjuvam-se, de facto. Primeiro, recorde-se o que aqui se disse já sobre o facto de o género poético nunca haver constituído uma parte vital da tradição literária americana; e ainda sobre o facto de a poesia mais popular do tempo de Dickinson (quer a escrita por homens, quer a escrita por mulheres) não se caracterizar nem pela compressão sintáctica, nem pela compressão estrutural -- dois vectores centrais da poesia de Dickinson.[458] Em segundo lugar, a poesia de Dickinson não foi imune à ideologia subjacente à escrita de mulheres do seu tempo. Se a sua poesia foi, realmente, uma poesia diferente da que então se produzia nos Estados Unidos da América e, se constituiu, por isso, em textos de alteridade, alguns deles de carácter marginal e descentrado, se foi, em suma, uma poesia de extremidade,[459] isso deve-se tanto ao

---

457 Whitman, "Song of Myself", Leaves of Grass, p. 72. Ver o que é dito, a propósito de Espanca e Nobre, em V.2., p. 237, n. 329.

458 Cf. IV.3., p. 155. Ver Greenberg, que, em Splintered Worlds..., atribui essa diferença na poesia de Dickinson à ausência de uma efectiva tradição lírica na língua inglesa que contemplasse as mulheres. Cf. pp. 158-9: "In addition to her emotional isolation, and compounding the sense of disconnection contributing to her poetry, Emily Dickinson struggled with a third form of disconnection in the process of locating her poetic voice and style, and this is the lack of a sustaining tradition in English or American letters for a woman lyric poet."

459 Cf. Elam, "Dickinson and the Haunting...", p. 88: "Otherness is . . . the central experience of the Dickinsonian universe, for nature eludes the poet's attempted possession, and consciousness cannot construct a privileged, self-fulfilling space that is not breached by the knowledge of its own dark."

facto de ser uma poesia de mulher quanto ao facto de se afastar do que era esperado da poesia de uma mulher (os poemas, por exemplo, de Lydia Sigourney, contemporânea de Dickinson, detentora de uma carreira pública que Dickinson nunca possuiu, são poemas de mulher, e isso não faz da poesia de Sigourney uma poesia de extremidade ou uma poesia diferente da escrita por outras mulheres americanas do século XIX).

A interiorização, por Dickinson, da ideologia do seu tempo passa igualmente por uma atitude de ambiguidade. Um dos aspectos que permeia a ideologia cultural da mulher de meados do século XIX é a reticência, quer nas acções, quer na escrita. Da reticência, e do uso que dela faz Dickinson na sua vida, falei já no capítulo anterior; da reticência na sua escrita, julgo ter vindo a falar ao longo deste trabalho, até pela minha insistência nesse conceito que é o excesso da ausência. É importante agora salientar que esse aspecto, central para a escrita feminina e para o comportamento feminino da mulher do século XIX, é central também à escrita de Dickinson, que dele se apropria – e o subverte.

Sem termos em conta a reticência, não entenderemos totalmente o cuidado, que é, afinal, necessidade também, de Dickinson apresentar a sua poesia a Higginson como sendo o resultado de uma "supposed person": tocando tantos dos seus textos em experiências do privado, era imprescindível resguardar esse privado do olhar público.[460] De forma a proteger-se, Dickinson utiliza armas que se destinavam, em

---

460 Cf. Helen McNeil, Emily Dickinson, p. 35: "If Walt Whitman is the American poet of the wholeness, Emily Dickinson is the American poet of what is broken and absent". Porém, a tendência da crítica mais recente tem sido para salientar o estado de crise ideológica que permeia também a poesia de Whitman. A este propósito, veja-se, por exemplo, o trabalho de Sam B. Girgus -- por sua vez directamente informado pelo livro de Fredric Jameson The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act (Ithaca: Cornell University Press, 1981) --, Desire and the Political Unconscious in American Literature (New York: St. Martin's Press, 1990), p. 23: "As the voice of

primeiro lugar, a proteger a ideologia. Creio valer a pena citar Bennett, sobre as características principais da poesia feminina do tempo de Dickinson:

> Discomfited or perhaps frightened by the social changes occurring around it, bourgeois culture wanted and needed the hope-filled brand of religious enthusiasm these women offered, the lays of sacred and desexualized love, the inspirational outpourings on nature and life. Nineteenth-century American women poets met this demand with ream after ream of highly accessible and highly nostalgic verse. In their hands, belles lettres became a tool to ease the painful conflicts that had opened up between Christian values and the social realities of nineteenth-century life.[461]

Na introdução a este capítulo falei já da "True Woman". Resultado da Revolução Industrial, a "True Woman", "doméstica, dependente, pura e piedosa", era, segundo Carrol Smith-Rosenberg, o espelho do seu par -- o "Common Man", caracterizado pela "auto-confiança, talento e competitividade".[462] Se este "Common Man", enquanto ideal de homem a atingir, nem sempre era concretizado, sendo mesmo frustrado pelas condições reais de trabalho e assim representando um conflito para a

---

America, Whitman could advocate national mission and cultural destiny, but he also articulated an American self of frustrated desire and psychic fragmentation in the midst of a national arena filled with the sounds of disunity and disharmony. . . . Whitman gives us the journey of a fractured ego hoping to find itself within a country that continually deconstructs and rebuilds itself."

[461] Bennett, Emily Dickinson: Woman Poet, p. 5.

[462] Carrol Smith-Rosenberg, "Writing History", Feminist / Critical Studies, ed. Teresa de Lauretis (Bloomington: Indiana University Press, 1986), p. 40. O trabalho de Smith-Rosenberg é centrado no surgimento e desenvolvimento do conceito da "True Woman".

construção do masculino,[463] a "True Woman" representava um conflito maior para a mulher burguesa[464]: muito mais segregada, em termos de divisão sexual, do que havia sido, por necessidade, no período colonial, ela encontrava-se agora investida de recursos económicos que não lhe pertenciam de facto; possuidora de conhecimentos e capacidades cuja esfera social estabelecida não deixava exercer, a sua situação é definida por Smith-Rosenberg como "a Catch-22".[465]

Dickinson sempre se mostrou demasiado rebelde para se conformar com a imagem da "True Woman" do século XIX, o que pode explicar parcialmente o seu desvio relativamente à escrita feminina contemporânea da sua. Num artigo que explora de que forma os tropos económicos invadem a linguagem de Dickinson, Joan Burbick escreve:

> Dickinson's Amherst, no matter how disembodied we would like to perceive her participation, was marked by the fervor of evangelical Christianity, the ethos of the Christian Gentleman and Lady, and the determined desire for social order and class stability, emerging from the Protestant vision of industrial capitalism.[466]

---

463 Para um estudo das condições de mercado de trabalho, então oferecidas aos homens jovens, veja-se Joseph F. Kett, Rites of Passage: Adolescence in America 1790 to the Present (New York: Basic, 1977). Segundo Kett, em meados do século XIX, o jovem que sucedia ao pai, fazia-o num mundo de transição (de normas patriarcais e agrárias para normas mercantis e industriais) onde o sentimento geral era o de marginalização e insegurança (pp. 107-8).

464 Quando falo aqui em "mulher burguesa", refiro-me à mulher da classe média alta. Falar em "burguesia" em termos americanos é sempre um terreno escorregadio. Para uma discussão deste aspecto, ver Louis Hartz, The Liberal Tradition in America: An Interpretation of American Political Thought since the Revolution (San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, Publs., 1955, 1991.

465 Smith-Rosenberg, Disorderly Conduct..., esp. p. 225.

466 Joan Burbick, "Emily Dickinson and the Economics of Desire", American Literature, vol. 58, no. 3, October 1986, pp. 361-378, p. 361.

Referi, no capítulo anterior, esse fervor religioso de que fala Burbick. Os sucessivos períodos de revivalismo religioso por que passaria a comunidade do Connecticut Valley não tinham só a função, no caso das raparigas do período de Dickinson, de regeneração interior; eram também, visto exaltarem a piedade e a gentileza do comportamento, um importante "rito de passagem conduzindo à reconciliação psicológica com os seus destinos adultos", assim contribuindo para a sua domesticidade.[467] Mas, como também já vimos, a essas conversões Dickinson recusaria sempre aderir. "I am continually putting off becoming a christian", escrevera Dickinson a Abiah Root, já aos dezasseis anos, precisando:

> Last winter there was a revival here. The meeting were thronged by people old and young. It seemed as if those who sneered loudest at serious things were soonest brought to see their power, and to make Christ their portion. It was really wonderful to see how near heaven came to sinful mortals. (C. 10)

Já em Abril de 1850, em carta a Jane Humphrey, a propósito de uma nova onda de revivalismo em Amherst, Dickinson revela-se, embora lamente a sua incapacidade por não ser capaz de criar laços empáticos com aqueles que sentiam o êxtase da conversão, ainda mais cáustica:

> Christ is calling everyone here, all my companions have answered, even my darling Vinnie believes she loves, and trusts him, and I am standing alone in rebellion, and growing very careless. . . . They seem so very tranquil, and their voices are kind, and gentle, and the tears fill their eyes so often, I really think I envy them. (C. 35) (Sublinhado meu)

---

[467] Cf. Bennett, Emily Dickinson: Woman Poet, p. 26.

E, aos trinta e dois anos, em carta a Thomas Higginson, Dickinson diria, referindo-se à família:

> They are religious - except me - and address an Eclipse, every morning - whom they call their 'Father'. (C. 261)

Muito embora a afirmação acima possa inscrever-se numa pose construída, atitude comum em Dickinson nas cartas a Higginson, interessa notar que essa pose parte de uma posição fortemente individualista. Recorde-se que, falando do individualismo nas democracias, Alexis de Tocqueville escrevera:

> Individualism is a calm and considerate feeling which disposes each citizen to isolate himself from the mass of his fellows and withdraw into the circle of family and friends; with this little society formed to his taste, he gladly leaves the greater society to look after itself.[468]

Num alargamento do primeiro sentido de individualismo aos sentidos sociais e políticos, Tocqueville havia, no mesmo capítulo, caracterizado a independência individual <u>também</u> como a atitude daqueles que formam "the habit of thinking of themselves in isolation and imagine that their whole destiny is in their hands."[469] O

---

[468] Alexis de Tocqueville, <u>Democracy in America</u>, ed. J. P. Mayer, trad. G. Lawrence (New York: Harper Perennial), 1988, p. 506.

[469] Alexis de Tocqueville, <u>Democracy in America</u>, ..., p. 508. A referência insere-se numa meditação longa sobre individualismo e egoísmo. É importante citar todo o parágrafo: "As social equality spreads there are more and more people who, though neither rich nor powerful enough to have much hold over others, have gained or kept enough wealth and enough understanding to look after their own needs. Such folk owe no man anything and hardly expect anything from anybody. They form the habit

que sabemos da vida de Dickinson, juntamente com a sua afirmação, nessa carta enviada a Austin, "standing alone in rebellion", ecoa os referidos passos de Tocqueville e até mesmo a ambiguidade de que para ele se reveste o individualismo, como consequência da democracia e da igualdade.[470] Essa atitude de independência liga-se ainda ao que Dickinson escreve, numa carta ao irmão, no ano seguinte:

> I have just come from Church very hot, and faded, having witnessed a couple of Baptisms, three admissions to church, a Supper of the Lord, and *some other minor transactions* time fails me to record. . . . Our church grows interesting, Zion lifts her head - I overhear remarks signifying Jerusalem, *I do not feel at liberty* to say any more today! (C. 46)

A subversão (não transgressão, recorde-se) dos valores canónicos não passa só, em Dickinson, pela subversão das normas sociais e religiosas vigentes: passa também pela subversão dos valores canónicos literários. "Uncontrolled" e "spasmodic" -- nunca deixaria ela de o ser, como já vimos, nem mesmo depois da sua morte, para Higginson. E Higginson é um barómetro do seu tempo, afinando a sua avaliação por um diapasão idêntico ao de Emerson, quando este lera Dickinson e havia dito que ela

---

of thinking of themselves in isolation and imagine that their whole destiny is in their hands." Embora o sentido de individualismo aqui presente se revista de um carácter negativo, parece-me, contudo, poder ser articulado com a expressão de Dickinson.

470 Esta questão é muito complexa e dela não me vou ocupar aqui. Recordo só que o conceito de individualismo adquire, em Tocqueville, um duplo padrão, bipolarizado e com sentidos dificilmente conciliáveis: assim, o lado positivo do individualismo acentua (com ênfase romântica) a capacidade de inovação e de independência, até de desafio -- sadio -- ao controle da maioria, enquanto o lado negativo do individualismo acentua a arrogância, o desrespeito pelo semelhante, a cupidez desenfreada, conduzindo, em última análise, àquilo que Tocqueville chama "a tirania da maioria". Para um estudo desta questão, remeto para Bercovitch, The Rites of Assent..., esp. o capítulo "Emerson, Individualism, and Liberal Dissent" (pp. 307-353).

escrevia como se estivesse "ameaçada por febres".[471] O que a crítica faz da sua poesia até um dado momento é, no fundo, glosar essa (suposta) ausência de controle, relacionando-a com a ruptura de escrita.

Subverter as regras gramaticais, subvertendo também outras regras, correspondia a violar e a desafiar o próprio acto discursivo e o respectivo posicionamento social. Essa subversão revela-se ora clara ora implicitamente, quando, como vimos, Dickinson oferece duas alternativas para um mesmo poema ("Going to Him - Happy Letter" e "Going to Her - Happy Letter" [P. 494]); ou quando, mais abertamente, subverte padrões de comportamento sexual ao utilizar explicitamente referentes femininos ("I showed her Heights she never saw" [P. 446], "Her sweet Weight on my Breast one Night" [P. 518]"); ou ainda quando, pura e simplesmente omite diferenciações sexuais, substituindo-as pelo género neutro ("This was a Poet - It is That" [P. 448]).[472]

Descentrada relativamente aos valores poéticos predominantes (quer masculinos quer femininos), Dickinson é também descentrada em relação aos próprios valores sociais.

> 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)

---

471 Cf. IV.2., p. 140.

472 Referi já Miller, Emily Dickinson: A Poet's Grammar, para um estudo em profundidade da agramaticalidade da poesia de Dickinson. Neste caso, ver o seu ensaio "How 'Low Feet' Stagger: Disruptions of Language in Dickinson's Poetry", Feminist Critics Read Emily Dickinson, ed. Suzanne Juhasz, pp. 134-155, onde Miller defende que Dickinson "restructures [sexual] role associations perhaps more clearly through an unconventional use of the pronouns" (p. 135).

> It is hard [for me] to understand how you can live s[o alone] with thoughts of such a [quali]ty coming up in you. . . (C. 330a)

Estes passos pertencem respectivamente a uma carta de Dickinson a Higginson e à carta de resposta deste. A declaração de princípios de Dickinson, que é, dada a sua reclusão real, também uma espécie de profissão de fé, baseia-se exactamente na consciência do descentramento e da "imobilidade" voluntários, e contrapõe-se à observação de Higginson, onde está presente não só uma noção de poesia que parte da articulação de experiência poética com vivência real, como também o reconhecimento do descentramento de Dickinson.

Esse descentramento (esse "dis-senso") não me parece contrariar o que disse anteriormente sobre a tentativa de construção de um novo mundo, neste caso, poético. Em "The American Sexual Poetics of Walt Whitman and Emily Dickinson", Sandra Gilbert explica a criação na poesia americana de uma tradição feminina e de uma tradição masculina iniciadas com Dickinson e Whitman.[473] Articulada em termos de diferença sexual, essa ideia de desvio à tradição dever-se-ia ao facto de Dickinson e Witman terem produzido o que Gilbert considera ser "not poetry". E Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, dialogando com Gilbert, define "not poetry" precisamente como a asserção da originalidade na retórica americana que afirma a legitimidade da diferença:

---

[473] Sandra Gilbert, "The American Sexual Poetics of Walt Witman and Emily Dickinson", Reconstructing American Literary History, ed. Sacvan Bercovitch (Cambridge: Harvard University Press, 1986), pp. 123-54.

> 'Not poetry', then, I see as part of the American myth of origins, but as part, also, of the impulse in American literature to present the self as text, the radical originality of the poet constantly reasserted in the rhetoric of the American identity.[474]

Se Whitman recorre a um tom oratório, de características semelhantes às do sermão, Dickinson adopta a estrutura prosódica do hino. Informados ambos pela estética puritana, ambos a subvertem embora diferentemente: Whitman na parodização inconsciente das entoações bíblicas através da utilização de uma voz bárdica, semelhante à de um sacerdote ou de um profeta; Dickinson no aproveitamento da estrutura e no recurso a uma voz elíptica que desafia e ilude, pelo sentido, a própria economia e contenção puritanas. Dickinson recorre, assim, do ponto de vista formal, à contenção, a um estilo compacto e elíptico, à economia (quando não frugalidade) verbal, onde parece não haver espaço para aquilo que comummente se atribui ao excesso: a super-abundância, a dispersão, a demasia. E todavia, a sua contenção formal é também uma forma de excesso, não só por servir muitas vezes conteúdos semânticos de extremidade, mas também pela mensagem paradoxal de presença pela ausência.

"Four Trees - upon a Solitary Acre -" não parece ser um poema de excesso. E contudo, sobre ele escreve E. Miller Budick: "Words, it seems, cannot even embody

---

474 Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, "Poetry in America: The Question of Gender" (p. 154), Genre XX (Summer, 1987), pp. 153-70, p. 154.

the negation of meaning."[475] O poema é paradigma do que defino como "excesso da ausência":

Four Trees - upon a solitary Acre -
Without Design
Or Order, or Apparent Action -
Maintain -

The Sun - upon a Morning meets them -
The Wind -
No nearer Neighbor - have they -
But God -

The Acre gives them - Place -
They - Him - Attention of Passer by -
Of Shadow, or of Squirrel, haply -
Or Boy -

What Deed is Theirs unto the General Nature -
What Plan
They severally retard - or further -
Unknown - (P. 742)

Podíamos estar aqui perante a disjunção romântica, não fora a acção da linguagem, cuidadosamente nua e agressora. A tensão aqui não se estabelece a partir das noções de equilíbrio e desequilíbrio, tal como elas surgem formuladas, em termos paisagísticos, na estética romântica, sobretudo a de raiz inglesa. Não se presencia o brotar espontâneo da palavra, análogo ao do mundo natural. Nem há comunhão intrínseca entre mundo natural e mundo humano, tal como o propõe a poética

---

475 E. Miller Budick, Emily Dickinson and the Life of Language: A Study in Symbolic Poetics (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1985), p. 17. Em comentário a este poema, que ele considera ser "[one] of Dickinson's most haunting (and most undervalued) lyrics", diz Greg Johnson, Emily Dickinson, Perception and the Poet's Quest, (Alabama: University of Alabama Press, 1985), p. 37: "[the poem] creates a natural scene of absolute bleakness, the perceiver's calm, disaffected voice serving to intensify the poem's inherent terror."

wordsworthiana. Ou excessivo resultado de cuidadosa escolha por parte da poeta, ou excessivo efeito do aleatório, a paisagem parece conter um sentido máximo de ausência, tal como o texto, na pródiga utilização de travessões, transmite um tom espasmódico e fragmentado, consonante com a terrível questionação de uma ordem qualquer (natural ou divina), e tal como a linguagem se fornece de hiatos, até produzir o que Budick considera ser um "bombardeamento visual e auditivo". [476]

Pense-se no poema de Whitman "Song of the Redwood-Tree".[477] Pela estrutura dialógica entre poeta-bardo e a natureza personificada na árvore moribunda, Whitman expõe, em clara influência romântica, as principais componentes do sonho americano, tal como ele se propõe nas ideias de democracia e conquista do espaço. A árvore moribunda, "its death-chant chanting" (atente-se na aliteração), possui consciência, oferece em sacrifício a sua vida:

> .....
> with Nature's calm content, with tacit huge delight,
> We welcome what we wrought for through the past,
> And leave the field for them [478]
> .....

Podendo funcionar como a representação cristã da Árvore da Vida, a árvore do poema de Whitman, intocada pelos massacres da autocracia, é definida como o espaço de liberdade ("uncheck'd by wall or roof") e permite, em democrática linhagem, a criação da nova sociedade "at last, proportionate to Nature". O seu tempo avançando

---

476 Budick, Emily Dickinson and the Life of Language..., p. 17.

477 Whitman, "Song of the Redwood-Tree", Leaves of Grass, pp. 167-70.

478 Whitman, "Song of the Redwood-Tree", Leaves of Grass, p. 168.

e recuando, porque metamorfoseada, no futuro antevisto, em navios, e porque representando, no passado, as outras árvores que transformaram o espaço dos primeiros colonos oferecendo-lhes materiais de abrigo, a árvore de Whitman permite a esta raça, definida como "swarming and busy, settling and organizing everywhere", a criação da nova América:

> .....
> Clearing the ground for broad humanity, the true America, heir
> of the past so grand,
> To build a grander future. [479]

A árvore de Whitman possui uma estrutura, um plano, insere-se no mais largo e quase demiúrgico plano do seu autor: oferecer testemunho, transmitir, criar uma nova linhagem, desta vez não real (aristocrática), mas democrática -- em suma, estar presente. Aberta ao mundo, a "redwood-tree", imensa como o estado a que pertence (California) não morre realmente, mas projecta-se em transformações num espaço e num tempo de vida. Excessiva de presença, assim a podíamos definir.[480]

Por contraste, as quatro árvores do poema de Dickinson não desobedecem a estruturas, porque a sua disposição não possui sequer estrutura. Constituindo paisagem ínfima, elas também não representam a valorização do particular, como na linha famosa

---

479 Whitman, "Song of the Redwood-Tree", Leaves of Grass, p. 170.

480 Nesse sentido, também denunciadora de angústias. Cf. p. 335, n. 460, neste mesmo capítulo. Assim, uma outra linha de leitura do poema permite, também, níveis subterrâneos de subversão. Na sua exaltação do futuro, Whitman revela uma espécie de ansiedade do passado, mais desenvolvida em poemas posteriores como "With Antecedents" (de "Birds of Passage") ou "A Broadway Pageant' (igualmente de "Birds of Passage"). O espaço de metamorfose parece-me ser também um espaço de fragmentação, precursor do modernismo e de poemas como "The Waste Land" de Eliot, e presente no próprio tecido interno de Leaves of Grass.

de Blake "To see a World in a Grain of Sand":[481] estas quatro árvores não são paradigma de Mundo nenhum, não pretendem simbolizar um cosmos -- sendo suficientes por si, encontram-se isoladas da cadeia da criação. Quando muito, poderiam assemelhar-se ao tigre de Blake, cuja criação divina o poeta questionava. Mas essa semelhança não é consistente, porque estas árvores não desobedecem a qualquer plano divino, nem chegam sequer a desrespeitar qualquer plano da natureza. Injustificadas (porque questionadas pela poeta) na organização genérica da criação, elas são ausentes.[482]

E todavia, existem; a provar essa existência estão: o rapaz, o esquilo, a sombra que elas espalham. Se quisermos, é uma ausência em excesso que as torna presença. E a voz do poema, uma voz que me parece ser aqui, cripticamente embora, de mulher, na transgressão, em termos de escrita, dessa tradição poética dominante (masculina) que é a do Romantismo, mesmo o mais radical. Essa voz insiste as árvores, insiste-lhes a distorção do equilíbrio, questiona-lhes a função que elas, enquanto elementos da natureza, deveriam, emersonianamente, possuir.[483] "What Plan / They severally retard - or further - / Unknown": que plano essas árvores anunciam (adiantam) ou (mais perturbante e grave, já que inconcebível para a razão humana) atrasam -- é desconhecido. Lida e dita aleatória a sua função, tal como aleatória é a sua disposição geográfica e estética, as quatro árvores são, sem ser. Ou não são, sendo. Por

---

481 Blake, "Auguries of Innocence", The Complete Poems, p. 506.

482 Cf. a diferente opinião de Eberwein, Dickinson: Strategies of Limitation, p. 137: " [the poem] presents the mystery of trees set by God in solitude to fill His design.".

483 Cf. os seguintes passos de "Nature", de Emerson, The Complete Essays...: "The exercise of the Will, or the lesson of power, is taught in every event. . . . Nature is thoroughly mediate. It is made to serve." (p. 22); "Nothing in nature is exhausted in its first use. When a thing is served an end to the uttermost, it is wholly new for an ulterior service." (p. 23)

isso a voz que delas fala só pode ser feita de disjunções e elipses, de excessos de ausência; só pode ser, como a refere Wolosky, "descontínua", na "construção gramatical, tanto quanto descontínua é a cena que apresenta"; finalmente, essa voz só pode ser servida por uma "sintaxe de contenção". [484]

Referindo-se à contenção, Burbick define-a como "a form of self-control or self-robbery, that regulates the desire to consume can as easily become a form of deprivation." [485] É assim que o estilo de Dickinson, compacto e elíptico, acaba por ser um estilo paradoxalmente excessivo. Essa contenção expressa-se quer na demonstração verbal, quer na explosão emotiva explícita -- que são condenadas.

> *'Speech'* - is a prank of *Parliament* -
> *'Tears'* - a trick of the *nerve* -
> But the Heart with the heaviest freight on -
> Doesn't - always - move - (P. 688)

Postas em paralelo e ironizadas como elementos desestabilizadores ("prank", "trick"), as palavras e as lágrimas opõem-se ao silêncio da emoção real, a da dor contida e não expressa, paralisada. Dickinson ironiza em simultâneo as esferas pública e privada, os tradicionais espaços masculino e feminino: o Parlamento, local reservado por excelência aos homens, os nervos (sintoma de histeria), geralmente reservados às mulheres. Escreve Gail Parker: "Sentimentalism restructured the Calvinist mode of salvation, making the capacity to feel, and above all to weep, in itself evidence of

---

[484] Cf. Shira Wolosky, Emily Dickinson: A Voice of War, p. 4. Tradução minha. A análise deste poema está justamente num capítulo do livro intitulado "A Syntax of Contention", pp. 1-32.

[485] Burbick, "Emily Dickinson and the Economics of Desire", p. 370.

redemption."[486] Curiosamente colocada numa atitude de distanciamento, em anacronismo religioso (de um calvinismo muito mais próximo de setecentos do que da segunda metade do século XIX), a voz do poema reserva-se o lugar de privilégio, andrógino e deslocado -- o coração, onde paradoxalmente se ensaiam o excesso de sentimento e a sua contenção pelo próprio excesso. De deslocação fala também o seguinte poema, já aqui referido:

> This is the place they hoped before,
> Where I am hoping now.
> The seed of disappointment grew
> Within a capsule gay,
> Too distant to arrest the feet
> That walk this plank of balm -
> Before them lies escapeless sea -
> The way is closed they came. (P. 1264)

O jogo temporal desconcerta-se na enumeração do que parece ter-se tornado irrecuperável e para sempre perdido: a América, mito construído na esperança dos que a tiveram, vista lucidamente pelos olhos de quem continua à espera e a reconhece contudo desvirtuada no percurso mesmo (o navio, metaforizado na alegre corola minada pela semente do desapontamento -- versos 3 e 4 --, apontando uma rota irreversível e por demais distante para recolher os que na precaridade se afoitaram). Os momentos antitéticos e perturbantes presentes na adjectivação e nas formas escolhidas de pronome pessoal (a distanciação nítida entre a voz que fala o lugar e as vozes que o falaram -- "the place <u>they</u> hoped"; "[the place] <u>I</u> am hoping") somam-se ao estreitamento semântico proposto pelos verbos ("grew", "arrest", "walk"; "lies"; "close[d]"):

---

[486] Gail Parker, <u>The Oven Birds: American Women and Womanhood, 1820-1920</u> (Garden City: Doubleday & Co., 1972), p. 13.

enfraquecida, a esperança transforma-se gradualmente num mar inescapável que ficou para trás, cortados os caminhos. Como uma utopia em si mesma encerrada, sem possibilidades de retorno, nem sequer brumas de Avalon a torná-la espaço desejado (porque simultaneamente protegido, inacessível, mas também permitindo aos iniciados velhos acessos) assim é lido este lugar, que, na própria homografia adverbial, concentra tempo e espaço de esperas num compasso idêntico: "the place they hoped before; before them lies escapeless sea".[487]

E todavia, o compasso de espera (e de esperança) continua para Dickinson: "Where I am hoping now". Mais que "espera" unicamente, ainda que os Estados todos unidos escarneçam e Higginson sorria, complacentemente, Dickinson perservera no ofício da escrita ("I work to drive the Awe away / Yet Awe impels the work") e no direito à diferença e à extremidade dela:

Myself was formed - a Carpenter -
An unpretending time
My Plane - and I together wrought
Before a Builder came -

To measure our attainments -
Had we the Art of Boards
Sufficiently developed - He'd hire us
At Halves -

My Tools took Human - Faces -
The Bench, where we had toiled -
Against the Man - persuaded -
We - Temples build - I said - (P. 488)

---

[487] Para a análise deste poema, remeto para um artigo meu "Emily Dickinson: Uma Poética de Transgressão", Revista da Faculdade de Letras do Porto, Línguas e literaturas, II Série, vol. V, Tomo 2, 1988, pp. 355-373, esp. p. 367.

Recorrendo ao simbolismo religioso, este poema afirma uma ideia semelhante àquela que Dickinson transmitira a Higginson e aos Holland, e que agora surge dramatizada nas presenças de um carpinteiro, por um lado, e de um construtor, por outro. Opõem-se, assim, o elemento exterior e crítico (que, nas cartas, era o que eventualmente escarneceria, o que se projectava para o mundo; e que, no poema, é o "Builder") e a criadora (nas cartas, a que se recolhe, aquela que define o seu ofício como circunferência; e que, no poema, é a que constrói, com a ajuda da escrita, uma espécie própria de transcendência -- a poesia, metaforizada em "Temples").

É interessante notarmos que o poema é datado de cerca de 1862, precisamente o ano em que se inicia a correspondência entre Dickinson e Higginson. Não há a certeza da datação; todavia, se a supusermos correcta, então o poema pode inclusivamente ser visto como uma réplica às tentativas, por parte de Higginson, de corrigir e suavizar o estilo de Dickinson, através da regularização da métrica e com a promessa de emprego (publicação), caso essas correcções fossem seguidas (note-se o jogo implícito entre "Art of Boards" e "Art of Bards").

O poema contrói-se, assim, na oposição público/privado, através da figura do carpinteiro que, antes da chegada desse construtor (o que pertence ao espaço público), trabalhava num tempo sem pretensões (um tempo privado e individual). O que temos aqui não é já o olhar do explorador (embora de dentro), como em "Soto! Explore Thyself", mas o olhar do colono, instalado e cioso do espaço conquistado.

A segunda estrofe desenvolve uma imagética baseada em tropos económicos de investimento como valor de troca e de consumo ("To measure our Attainments / Had we the Art of Boards / Sufficiently developed - He'd hire us"), onde estão presentes as noções de parcimónia e de limite, através da figuração de uma economia baseada na

frugalidade de uma suposta contratação ("At Halves -"). Todavia, essas noções são subvertidas, já que Dickinson se define como sujeito autónomo, trabalhando circularmente e individualmente a poesia e com a poesia ("My Plane - and I together wrought").

Compare-se o poema com os seguintes versos de "Thou Mother With Thy Equal Brood", de Whitman:

> .....
> The paths to the house I seek to make,
> But leave to those to come the house itself.
> ..... [488]

A apropriação da autoridade é diferente, mas existe nos dois textos: em Dickinson com o carpinteiro, em Whitman precisamente com o elemento exterior que no poema de Dickinson é o construtor -- o que chega, avalia, mede, julga, contrata. A proposta de Whitman visa a propagação, a transmissão para as gerações vindouras; a de Dickinson possibilita o recuo no tempo, a recuperação de um tempo remoto. Whitman acolhe e distribui para o futuro, ele próprio desejoso de construir caminhos, previamente seguro da existência futura de uma casa, e sem medo da intrusão; o intruso, no poema de Dickinson, acaba por ser o que impõe regras e padrões.

Se Whitman abre caminhos, Dickinson não abre caminho nenhum, a não ser o que se revolve em si mesmo e que é a construção propriamente dita; apesar de tudo, essa certeza de construção de âmbito individualista, fechado e parcimonioso, está tão carregada de orgulho quanto a pretensão do desbravador de estradas do poema de Whitman. Daí o terceiro movimento do poema, presente na última estrofe, espécie de

---

[488] Whitman, "Thou Mother With Thy Equal Brood", Leaves of Grass, pp. 361-7, p. 362.

metamorfose para um espaço terreno e profano ("My tools took Human - Faces"), pretexto para a réplica final sobre uma actividade que se sabe ser de exclusão e de marginalidade, mas que por isso mesmo possui a marca do único.

Desejo terminar este capítulo como comecei, ou seja, retomando as questões da imobilidade e do limite e de como eles são utilizados para criar movimentos de excesso. Vejamos pois um outro poema de Dickinson, que se alimenta da religião e da crença na imortalidade para depois subverter esses aspectos. E que o faz recorrendo à situação mais paradigmática da imobilidade, que é a morte.

Ample make this Bed -
Make this Bed with Awe -
In it wait till Judgement break
Excellent and Fair.

Be its Mattress straight -
Be its Pillow round -
Let no Sunrise's yellow noise
Interrupt this Ground - (P. 829)[489]

O poema é profético no tom, devido à voz distanciada do sujeito do poema e ao uso do modo imperativo. Embora exteriormente controlada, esta voz explora de facto uma problemática de excesso. Numa primeira leitura, o contexto do poema é o religioso: o seu ritmo, e expressões como "awe" e "judgement" contribuem para lhe oferecer esse sentido. O que parece ser aqui proposto, em primeira análise, é a certeza da Ressurreição, preenchendo expectativas de magnificência e justiça ("Excellent and

[489] Para uma análise deste poema, remeto para um artigo meu, "Dickinson's 'Ample Make This Bed'", The Explicator, vol. 51, no. 3 (Spring 1993), pp. 163-5.

Fair"). A feitura do leito da morte deveria, pois, ser cercada de reverência. O eu poético concebe essa cama como o lugar ideal para o repouso total e também (se tomarmos "bed", conjuntamente com "round pillow", na acepção inglesa da expressão "padded casket or coffin"), para o repouso último. Assim, a identidade adequada e a ideia de recompensa parecem ter sido atingidos.

Contudo, com a intromissão de um verbo sugestivo de ruptura ("break"), o poema é re-arranjado num sentido novo e perturbador, devedor da imagética popular da Bela Adormecida. O Juízo (divino) Final, primariamente responsável pelo quebrar do sono eterno, incorpora-se numa outra imagem que evoca deslumbramento e perplexidade, a do juízo humano por parte daquele que chega -- belo ("fair"), de impecável linhagem ("excellent"), capaz de quebrar a magia do sono.

Até aqui, o que parece estar em jogo é uma rede complexa e rica de relações entre os elementos do poema. Seria possível descrever essas relações como correspondências quer de contiguidade (tal como as que existem entre "bed" e "ground"), quer de continuidade (tal como as que existem entre "Judgement" e "Sunrise's yellow noise"). Porém, a clivagem entre estas relações contrastivas entre si torna-se cada vez mais perceptível pela perturbação semântica que se adivinha no uso dos dois verbos que dominam o poema -- "break" e "interrupt". Se, por um lado, o "romper" do Juízo Final pressupõe não só a ideia de quebra do feitiço, mas também, com o implícito som grandiloquente das trombetas, a ideia de explosão e ruptura, por outro lado, a "interrupção" inevitável da vitalidade humana, simbolizada no "sunrise's yellow noise", levanta também a questão do excesso.

A amplitude da cama conota intrinsecamente uma atitude de reverência, no seu sentido duplo de túmulo e útero, lugar de morte e lugar de nascimento, tornando-se

este sentido mais explícito, no final do poema, com a sua substituição por "Ground". "This Bed" transforma-se em "this Ground", e embora ambos os termos sejam, em sentido restrito, figuras metafóricas de morte, eles podem ser também, se tomados num sentido mais alargado, figuras metafóricas de vida.

Além disso, o poema pode representar ainda pretexto alegórico para o processo de escrita e de leitura: a cama como uma folha branca de papel, o convite (ao leitor) para cooperar na dramatização da sua feitura (a da cama e a do poema) e o que pode ser visto como alusão oblíqua ao papel dos críticos (o seu "juízo" simultaneamente "Excellent and Fair" ou perturbador e ruidoso, como o do sol). O barulho do sol (perturbador na explicitação da sua verdadeira característica cromática) pressupõe diversas interpretações: o mundo dos vivos, a sociedade intromissora, os barulhos do mundo, a distrair do essencial.

Levantando-se (e não pondo-se), o sol revela-se capaz de acordar e de gerar. E, como o mês de Abril, em "Waste Land", de Eliot, com as suas sugestões irónicas oferecidas pela subversão do sentido tradicional desse mês, o sol é aqui um elemento ameaçador: pode fazer reviver a terra morta, pode misturar a memória e o desejo, [490] -- componentes da vida que Dickinson definiria, num poema mais tardio, e já aqui citado, como "mortal Play" e "earthly Company" (P. 1145). Daí o estado de tensão subvertendo o tom profético, daí a necessidade de dar a essa cama um aspecto atractivo: ampla, com um colchão plano e uma almofada redonda -- redonda e pronta (como um escudo) para preparar uma defesa efectiva contra o sol ameaçador. As duas imagens

---

[490] Cf. a abertura do poema de Eliot: "April is the cruellest month / Breeding lilacs out of the dead land / Mixing memory amd desire . . ..", Selected Poems (London: Faber and Faber, 1954, 1982), p. 51-67, p. 51.

circulares, presentes no final do poema, implicam a noção de excesso como extremidade (significando ao mesmo tempo limite e acesso).

Curiosamente, essas imagens evocam a famosa linha de Dickinson "My Business is Circumference" (C. 268), que julgo referirem-se, como já disse aqui, não ao trabalho no centro, mas à denegação do centro, forçando assim o sujeito poético a explorar uma linha fronteiriça e limiar entre limite e acesso, feita ao mesmo tempo de presença e de ausência. Nalguns poemas de Dickinson, as coisas adquirem súbitas e ausentes densidades, tal como o espaço do conhecimento é afirmado pela negação mesma ("'Nothing' is the force / That renovates the World", P. 1563) e a privação é sentida como a força mais fundamental do desejo ("Of so divine a Loss / We enter but the Gain", P. 1179).[491] É este limite (ou falha) nas coisas e no eu, este sentido de ausência contido na presença (como os "delinquent Palaces" de um outro poema [P. 959]) que determina o seu excesso.

Se desejarmos ir mais longe, podemos dizer ainda que essas imagens circulares irão ter eco, pela sua referência à margem, num verso de "Three Women", de Sylvia Plath, "I shall be a heroine of the peripheral",[492] assim como, na sua circularidade viciosa, definem a escolha como, em última análise, uma não escolha, como seria a de Sofia, no romance de Styron, que de resto utiliza o poema de Dickinson como referência em momentos cruciais da narrativa. [493] A cama é ao

---

491 Cf. a carta de Dickinson a Susan Gilbert, também já aqui referida:"To miss you, Sue, is power. The stimulus of Loss makes most Possession mean" (C. 364).

492 Sylvia Plath, The Collected Poems of Sylvia Plath, ed. Ted Hughes (New York: Harper & Row, 1981), pp. 176-187, p. 182.

493 William Styron, Sophie's Choice (New York: Random House, 1979).

mesmo tempo a folha da memória e o espaço da morte, ambos objecto de adoração e de exorcização.

Finalmente, o poema pode ser visto como preparação para uma meditação mais tardia de Dickinson sobre os túmulos:

> Sweet hours have perished here;
> This is a mighty room:
> Within its precincts hopes have played,
> Now shadows in the tomb. (P. 1767)

No poema acima, o espaço limitado parece tornar-se excessivamente largo, já que é visto como "mighty"; transforma-se, assim, num espaço de poder, uma vez mais palco para a dramatização dos sentimentos humanos que antes se moveram nele como gladiadores combatendo a morte, irrevogável e final. Note-se novamente a recorrência de uma imagem fechada, possivelmente circular, na referência aos "precincts" (fronteiras, mas também ringues). Todavia, neste poema, o círculo já não significa acesso, só significa limite.[494] O que distingue os dois poemas é a certeza, em "Sweet Hours", da vitória final da Morte, com a transformação das esperanças em sombras e a transmutação final e explícita do quarto em túmulo.

Em "Ample make this Bed", ambos os espaços redondos ("Sun" e "Pillow") se equilibram, de tal forma que a utilizadora da cama se encontra precariamente situada, num espaço de perigo excessivo, que pode ser simbolizado pela estreiteza do colchão. As sementes deste momento de experiência-limite foram, por algum tempo,

---

494 Note-se a relação oblíqua entre estes dois poemas e o poema 216 "Safe in their Alabaster Chambers" (P. 216), onde os "meek members of the Resurrection" estão simultaneamente isolados da Natureza e diminuídos pelos ciclos da História e pelos movimentos vastos e irreversíveis do universo.

mantidas inofensivas, mas são potencial foco de ruptura. Que explodirá na voz do sujeito de "Sweet Hours", uma voz agora derrotada, só excessiva no desencantamento e na solidão.

O próximo capítulo e último tratará deste tipo de excesso: o que extravasa por, paradoxalmente, ser ausência; o que se define pelo desconforto de se ser demais ou de se estar em alteridade. Em que o sujeito poético necessita, para se situar no mundo e em si, de acessórios em demasia; esses acessórios são, como tentarei demonstrar, as jóias, ou os momentos fugazes de riqueza (presentes no corpo do próprio texto ou por ele evocadas). São estes que tentam suprir a ausência; às vezes com sucesso; falhando, por vezes. Mas afirmando sempre da diferença e da subversão.

CAPÍTULO VII - OSTENTAÇÃO E OCULTAÇÃO: 'MOMENTS OF BROCADE E 'DIAMONDS ON FINGERS'. AS JÓIAS NA POESIA DE EMILY DICKINSON [495]

Dear Friend,
Perhaps 'Baby' will pin her Apron on her Shoe with this?
It was sent to me a few Moments since, but I never wear
Jewels - How I would love to see her!

Emily Dickinson, C. 767 (a Thomas Higginson, aquando do nascimento da filha deste)

. . .
but lust too is a jewel
a sweet flower and what
pure happiness to know
all our high-toned questions
breed in a lively animal"

Adrienne Rich, "Two Songs"

Dentro do tema genérico da tensão entre presença e ausência, este capítulo tratará de um campo importante da poesia de Dickinson: as jóias (ou uma imagética preciosa), as quais, sendo simbólicas de excesso, serão aqui abordadas como formas de

---

495 Algumas partes deste capítulo constituem uma revisão de um artigo meu intitulado "A Imagética das Jóias em Florbela Espanca e Emily Dickinson", inicialmente apresentado no I Encontro Nacional de Literatura Comparada, depois publicado nas Actas do I Congresso Nacional de Literatura Comparada (Lisboa, 1990), vol. I, pp. 351-369. Farei também neste capítulo várias referências a Florbela Espanca, com ênfases, todavia, diferentes das que informam o trabalho referido.

protecção e ocultação do eu. Porque os trabalhos críticos sobre Dickinson relativamente a este tema são escassos, gostaria de iniciar o capítulo referindo que a importância das jóias em Dickinson surge trabalhada pela primeira vez por Rebecca Patterson, em Emily Dickinson's Imagery.[496] Cito Patterson:

> Except for Keats, whose approximately fifteen thousand lines are roughly commensurate with her approximately twenty thousand shorter lines, she outgoes all her models; and Keats does not have her variety. It is strikingly evident that her poetry contains as many instances of jewel words as the Bible or the entire lyric and dramatic works of Shakespeare, and that she uses jewels more frequently than Milton or the neoclassic poets. If the percentages of jewel words in the total wordage of the individual poets were to be compared, she would appear even more begemmed than such lapidaries as Browning and Tennyson. Merely as ornament, jewel words would be seen to be a significant element in her poetic vocabulary.[497]

A ênfase de Patterson é sobretudo cultural: através de um levantamento semântico comparativo da Bíblia e da produção de Dickinson e de outros poetas (Shakespeare, em particular), a autora tenta explicar como o recurso às jóias na poesia

---

[496] Rebecca Patterson, Emily Dickinson's Imagery, ed. Margaret H. Freeman (Amherst: The University of Massachussetts Press, 1979). (Patterson morreria antes de o manuscrito do seu livro se encontrar preparado para publicação; seria Freeman quem se encarregaria da sua edição póstuma.) Neste livro, Patterson dedica um capítulo ao tema das jóias em Dickinson ("The Jewel Imagery", pp. 74-93). As referências a jóias na crítica de Dickinson são, como disse, escassas (ver, por exemplo, Farr, The Passion of Emily Dickinson, pp. 141-2 ou 190-1; mesmo o artigo de Joseph Mitta, "The Jewel and the Amethyst: Poet and Persona in Emily Dickinson", Dickinson Studies, 42 (June 1982), pp. 30-37, acaba por ser, ao contrário do que o título indica, um estudo sobre máscara e poeta, e não um estudo sobre a importância das jóias em Dickinson).

[497] Rebecca Patterson, Emily Dickinson's Imagery, p. 75.

de Dickinson se insere numa tradição parcialmente literária, parcialmente religiosa, muitas vezes apropriada por Dickinson de uma forma inovadora.

Também Ruth McNaughton, num estudo anterior, tinha já dado conta brevemente da importância das jóias em Dickinson, inserindo-as porém numa mais larga imagética, a cromática: "Often the poet uses gems for color, including amber, amethyst, emerald, sapphire, beryl, opal, onyx, and chrysophase," [498] escreve McNaugton, relacionando esses usos das jóias como sintomáticos da relação sensorial que a poeta estabelece, em termos de escrita, com o mundo.

Embora ciente desses dois trabalhos que referem as jóias de uma forma explícita, servi-me, como ponto de partida para a minha análise, sobretudo de dois artigos: um, de Terence Diggory, intitulado "Armored Women, Naked Men: Dickinson, Whitman and Their Successors",[499] onde se explora o contraste entre o motivo da nudez na poesia de Whitman e a imagem da armadura como protecção na poesia de Dickinson, aplicando-se depois esse contraste à poesia norte-americana do século XX; e outro, de Barton St. Armand, intitulado "Veiled Ladies: Dickinson, Betina and Transcendental Mediumship",[500] que me foi oportuno não tanto pelo tema que o sustenta, mas pela ênfase que coloca na importância do véu, encarado como protecção e ocultação, dois conceitos que aqui utilizo.

---

498 Ruth Mcnaughton, The Imagery of Emily Dickinson (Nebraska: The University at Lincoln, 1949), p. 21.

499 Terence Diggory, "Armored Women, Naked Men: Dickinson, Whitman and Their Successors", Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets, ed. Sandra Gilbert & Susan Gubar (Bloomington: Indiana University Press, 1979), pp. 135-50.

500 Barton Levi St. Armand, "Veiled Ladies: Dickinson, Betina and Transcendental Mediumship", Studies in American Renaissance. ed. Joel Myerson (Charlottesville: The University Press of Virginia, 1987), pp. 1-51.

Preocupado com a inserção cultural de Dickinson, St. Armand explora, no seu artigo, a figura da "veiled lady". Na época victoriana, faz notar St. Armand, floresce o romance gótico, a cuja influência Dickinson não é alheia; a "veiled lady", com toda a carga simbólica de fantasmagoria, intransponível dor e mistério, abunda em romances e contos da época e é glosada na poesia de Dickinson. Foi justamente essa ideia, avançada por St. Armand, que eu aqui apropriei, aplicando-a a um outro campo semântico. Usado pela mulher, o véu, tal como as jóias, protege, ao mesmo tempo que contamina de mistério e sedução, sendo, culturalmente, tal como, em certa medida, as jóias, uma forma masculina de dominação sobre os atributos femininos que o homem não deseja desvendados e expostos. O véu provoca assim, tal como as jóias, um duplo efeito de ocultação -- e de ostentação, mesmo que pela negativa.[501]

Por sua vez, Diggory traça a existência, com início em Dickinson e Whitman, de duas tradições poéticas diferentes, marcadas por duas posturas distintas: o discurso poético feminino recorrendo à ocultação, não como fim último, mas como recurso; o discurso poético masculino valorizando o desnudamento.[502] Da tese de Diggory, muito embora a julgue contestável pela atitude generalizadora, isolei a noção

---

501 Não me irei aqui centrar nos poemas em que Dickinson utiliza a figura do véu. Lembro só o seguinte poema, que me parece ilustrar bem o que referi:

> A Charm invests a face
> Imperfectly beheld -
> The Lady dare not lift her Veil
> For fear it be dispelled -
>
> But peers beyond her mesh -
> And wishes - and denies -
> Lest interview - annul a want
> That Image - satisfies - (P. 421)

502 Ver V.2., p. 237, n. 329.

de protecção, pretendendo demonstrar como as jóias possuem na poesia de Dickinson um estatuto simbólico semelhante ao da armadura, que simultaneamente protege e agride, ao mesmo tempo que oculta e exibe. Sendo a sua função explícita a da protecção, a armadura implica também a agressão como função implícita, implicando ainda por vezes a ocultação da identidade e/ou a exibição do poder.

Ao longo dos séculos, e sobretudo nos tempos medievais, o homem enfeitava-se com ferro, ou malha de ferro,[503] não só para, literalmente, defender e preservar vulnerabilidades, mas também para se valorizar e assim simbolicamente se impor, ocultando outros lados menos dignificantes; por outro lado, cobrir o corpo de ferro permitia-lhe torná-lo arma eficaz de ataque. Na ausência da armadura, o homem moderno substituí-la-ia por outros tipos de adorno público, retendo todavia a sua função simbólica. Em Three Guineas escrevia Virginia Woolf, dirigindo-se aos homens:

> Let us then by way of a very elementary beginning lay before you a photograph -- a crudely coloured photograph -- of your world as it appears to us who see it from the threshold of the private house: through the shadow of the veil that St. Paul still lays upon our eyes; from the bridge which connects the private house with the world of public life.[504]

---

503 Insisto no termo "enfeitar" -- basta pensarmos como certas armaduras medievais não se limitavam a ser utilitárias, antes eram profusamente ornamentadas. Veja-se ainda o que diz Virginia Woolf, à frente referida.

504 Virginia Woolf, Three Guineas (Harmmondsworth: Penguin Books, 1938, 1977), p. 22.

Partindo do que hoje seria considerado uma abordagem semiótica, Woolf traça a diferença entre o carácter público e o carácter privado das roupas masculinas. O luxo e a ostentação de que, no campo público do cerimonial, o vestuário dos homens se reveste, oferece-lhe uma função simbólica diversa da das roupas das mulheres: "It not only covers nakedness, gratifies vanity, and creates pleasure for the eye, but it serves to advertise the social, professional, or intellectual standing of the wearer." [505]

Alargando a proposta de Woolf, poderíamos dizer, todavia, que essa função de propaganda e de ostentação pública, tão criticada nas epístolas paulistas, pode ser encontrada também no uso das jóias pelas mulheres; só que aí essa função é alargada, revelando-se, parece-me, mais complexa. Assim, uma mulher mune-se de jóias na tentativa de corresponder a uma imagem feminina que não tem necessariamente que ser o reflexo de uma identidade individualizada própria. Muitas vezes, de facto, não o é: pelo contrário, as jóias protegem-na da sua "nudez, "armam-na" contra a solidão, contra a possível indiferença do olhar do "outro" (e da outra), podendo até servir de instrumento agressivo quando usada contra as outras mulheres, com quem tem de competir na atenção / protecção masculinas.[506] Por outro lado, como tentarei demonstrar aqui, são ainda as jóias que permitem o triunfo do individual, quando o triunfo público se revela impossível. Daí também, como veremos, a ornamentação, ou

---

505 Virginia Woolf, Three Guineas..., p. 24. Obviamente que a análise de Virginia Woolf, adaptada à realidade britânica, preocupa-se com a pompa e o ritual de que se revestem as cerimónias públicas num país monárquico, fortemente estribado no conservadorismo das instituições.

506 No caso de Dickinson, muitas vezes, elas são ainda, em certos poemas, simbolicamente usadas não contra outra mulher, mas contra um homem, o seu irmão; enquanto competição não pelos favores masculinos, mas pelos favores femininos. Daí o sentido excessivo de angústia a permear tantos dos seus poemas e tantas das suas cartas dirigidos a Susan Gilbert.

a presença da ornamentação por defeito, com que nos surge descrito o olhar, ou o sorriso -- traços-limite da fisionomia do amor.

Ornamentando, as jóias ocultam e protegem (quando não agridem), a diferentes níveis: sendo, na sua origem lendária, símbolo de energia, elas permitem resguardar momentos de intimidade e de refúgio interior, permitem efectuar a síntese entre o precioso e o terrível;[507] sendo, na sua interacção social, símbolo de poder e de valor, permitem colmatar ausências, esconder fragilidades -- e assim seduzir duplamente, no olhar que se centra e se devolve e nos olhares volvidos. E permitem criar códigos de silêncio cheios de significado.

Três últimas observações. A minha análise da poesia de Dickinson centrada sobre as jóias não contempla, como deve já ter ficado indiciado, os seus poemas relativos à natureza, onde as jóias possuem uma função sobretudo estilística. Refiro-me a textos como por exemplo "A Route of Evanescence" (P. 1463), um poema que parte da figura do beija-flor, ou "Blazing in Gold and quenching in Purple" (P. 228), um belo poema que, intercalando a imagética animal e a imagética preciosa, fala do pôr-do-sol, ou ainda "His Feet are shod with Gauze -" (P. 916) e "Like Trains of Cars on Tracks of Plush" (P. 1224), ambos poemas onde a figura da abelha é exuberantemente tratada. O que aqui me interessou foi destacar os poemas líricos com ênfase no eu, no amor, ou nas relações humanas em geral.[508]

---

[507] Cf. Jean Chevalier e Alain Gheerbrant, Dictionaire des Symboles: Myhtes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres (Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982), pp. 123-4.

[508] É interessante como Dickinson articularia mundo humano e mundo natural e a ausência da jóia nos últimos versos do poema "The Sky is low - the Clouds are mean."(P. 1075). Nesses versos pode ler-se: "Nature, like Us is sometimes caught / Without her Diadem".

Uma segunda observação: a presença das jóias no tipo de poemas que vou focar observa uma maior incidência na escrita de Dickinson até ao final da década de sessenta, verificando-se uma maior frequência no ano de 1862. Não quero com isto dizer que não haja poemas mais tardios que não recorram à imagética das jóias; desejo somente avançar com a hipótese de que (a ser correcta a datação dos textos), sabendo nós que o ano de 1862 foi para a poeta um ano particularmente difícil, essa insistência se ligue precisamente às funções simbólicas que eu julgo ser possível detectar nas jóias.

Finalmente, porque as jóias não valem por si, mas como símbolos, tal como há em Dickinson outros símbolos de valor e de riqueza, que nem sempre as jóias, quero também deixar claro que o termo "jóias" irá sofrer aqui um alargamento de sentidos, definindo não só a utilização primeira e literal de pedras preciosas, mas por vezes também outras formas de opulência simbólica que enformam o discurso poético de Dickinson em determinadas isotopias semânticas. De que forma e em que "estruturas de desejo"[509] esses símbolos funcionam é o que tentarei mostrar ao longo deste capítulo.

---

509 A expressão é de Loeffelhoz, Dickinson and the Boundaries..., p. 26, referindo-se à subjectividade em Dickinson na escolha de certos símbolos de riqueza.

There's in my mind a woman
of innocence, unadorned but

fair-featured, and smelling of
apples or grass. She wears

a utopian smock or shift, her hair
is light brown and smooth, and she

is kind and very clean without
ostentation --
                but she has
no imagination.
                And there's a
turbulent moon-ridden girl

or old woman, or both,
dressed in opals and rags, feathers

and torn taffeta,
who knows strange songs --

but she is not kind.

Denise Levertov, "In Mind"

*

* *

Na sua biografia sobre Dickinson, Bianchi escreve, a propósito da atenção dispensada pela tia às "artes culinárias": "An imaginary line was drawn about all her 'properties' which seemed to protect them against alien fingers -- lent a difference in taste to the results she produced".[510] Essa linha imaginária de que fala Bianchi, utilizada para resguardar os utensílios privados da cozinha, para os proteger de dedos alheios, era semelhante a parte da estratégia utilizada por Dickinson em relação à arte poética e à vida. Tal como com as preparações culinárias, relativamente às quais a poeta se parecia mostrar não só excessivamente zelosa, mas ainda "rather 'précieuse'", para usar a expressão de Bianchi,[511] também com aspectos da sua vida Dickinson demonstrava, como vimos, uma atitude de privacidade extrema e de preciosismo de atitudes.

O mesmo se passava com os seus poemas; também aí Dickinson revelava esse excesso de protecção: não só eles eram, como vimos também já, criteriosamente escolhidos consoante o recipiente, quando enviados em cartas ou sendo delas parte integrante, como ainda eram ciosamente resguardados de olhares alheios. Se os poemas enviados aos amigos funcionavam como jóias, também os amigos assim funcionavam. "My friends are my 'estate'. Forgive me then the avarice to hoard them! They tell me those were poor early, have different views of gold" (C. 193), escrevera Dickinson

---

510 Bianchi, Emily Dickinson Face to Face..., p. 15.

511 Bianchi, Emily Dickinson Face to Face..., p. 15.

numa carta a Samuel Bowles, no início da sua correspondência com ele, em 1858; e, também a Bowles, um ano depois, Dickinson diria: "Friends are gems - infrequent" (C. 205).

Como jóias raras, tratava ela os amigos e, literalmente, os poemas. Com parcimoniosa precisão.[512] A metáfora utilizada por Dickinson para descrever a sua poesia (a circunferência), objecto já tratado no capítulo anterior, pode ser agora retomada: também linha imaginária, ela pode aqui simbolizar a contenção semiótica. Literalmente, não esbanjar os textos, mas tratá-los de forma oposta: guardá-los, retê-los, dispondo deles frugalmente; e, ao oferecê-los e ao disseminá-los aos amigos, por vezes re-utilizá-los também. Nesse movimento de oferta controlada, verifica-se uma disposição circular simbólica. Em lugar de explosão de acção, com a consequente disseminação exógena, o que encontramos é a implosão e implícitos movimentos de disseminação de fora para dentro. Todavia, porque a dádiva de si nunca equivale, em Dickinson, à exigência emocional e ao desejo da dádiva alheia, a matéria de comércio (a amizade) não é por ela gerada de maneira recíproca. Não há, em Dickinson, em relação à troca afectiva, a mesma atitude que se nota por exemplo em Thoreau, cuja poesia recorre também ao léxico económico. Escreve Thoreau, num poema intitulado "Friendship":

> Now we are partners in such legal trade,
> We'll look to the beginnings, not the ends,
> Nor to pay day - knowing true wealth is made

---

512 Sobre as exigências emocionais de Dickinson, parece-me interessante a observação de Sewall, The Life of Emily Dickinson, pp. 517-8: ". . . meetings themselves became ordeals . . . in her own economy, she found that she had to ration them very carefully".

For current stock and not for dividends.[513]

Recordemos que Dickinson enviava o mesmo texto a vários amigos, não admitindo a partilha quando era ela o recipiente.[514] À prima Louise Norcross Dickinson escreveria, em 1861: "Odd, that I, who say 'no' so much, cannot bear it from others. Odd, that I, who run from so many cannot brook that one turn from me" (C. 245). E, numa carta anterior a Jane Humphrey, Dickinson havia escrito:

> Jennie - my Jennie Humphrey - I love you well tonight, and for a beam from your brown eyes, I would give a pearl.
> How much I would buy, were they to purchase, but Jennie, I am *poor*. . . .
> I tried to prize it, Jennie, when the loved are here, try to love *more*, and *faster*, and *dearer*, but when all are gone, seems as had I tried *harder*, they would have stayed with me. (C. 181)

Nunca chegando a ser totalmente gratificantes se há presença, porque nessa presença se antevê a angústia futura da ruptura e da ausência, os amigos são metaforizados, ou o seu valor quantificado, em riquezas, como se pode também ver no seguinte poema, onde Dickinson equaciona assim as relações de amizade:

> Are friends Delight or Pain?
> Could Bounty but remain
> Riches were good -
>
> But if they only stay

---

513 Henry David Thoreau, Collected Poems of Henry Thoreau, ed. Carl Bode (Baltimore: Johns Hopkins Press, 1964), p. 125.

514 Recorde-se a carta a Mrs. Holand, em resposta a outra carta que esta havia enviado conjuntamente (para Emily Dickinson e sua irmã), onde a poeta se queixa: "A mutual plum is not a plum. I was too respectful to take the pulp and do not like the stone. Send no union letters." (C. 321). Cf. V.1., p. 208, n. 295.

Ampler to fly away
Riches are sad. (P. 1199)

Diferentemente do poema de Thoreau, onde estava presente, mesmo que estabelecida em termos económicos, a reciprocidade e uma pacificação nas relações, a dinâmica do desejo funciona, no poema de Dickinson, em termos económicos deslocados, onde o bem-estar subjectivo e pessoal se orienta pela riqueza adquirida no "comércio do amor" (e note-se a deslocação no desvio semântico de correspondência entre "good" e "sad" -- não, como seria lógico, "bad").[515] A perda afectiva é, em si mesma, como vimos já, transformada por Dickinson num estado excessivo; não deixa todavia de existir aqui uma atitude complexa, na ideia de fugacidade na permanência. A atitude ambígua em relação à amizade é semelhante à atitude em relação às jóias, que ela não usava de facto, mas de que simbolicamente se serve, e que são componentes textuais, ou ponto de partida simbólico para um outro entendimento da sua escrita.

***

A experimentação poética ligada às jóias e o motivo das jóias como símbolo de experimentação poética, encontram um excelente exemplo no poema de Dickinson "We Play at Paste -", onde se ensaia a dramatização poética pela metáfora da arte da

---

515 Não pretendo, ao dizer isto, partilhar da tese de Cody, em After Great Pain..., que incondicionalmente defende deficiências afectivas em Dickinson, as quais explicariam a sua reclusão e a sua supostamente fraca capacidade para manter relacionamentos afectivos "normais" (veja-se V.2., p. 243, n. 340). Por outro lado, é inegável uma insistência afectiva, por vezes excessiva para os padrões comuns, por parte de Dickinson. Todavia, contrapondo-se à tese de Cody, basta pensar-se na manutenção por toda a sua vida de amizades como os Holland, Susan Gilbert ou mesmo Higginson, ou o envio consistente (até morrer) de cartões de Natal a um colega de Gilbert, após a morte deste último.

joalharia.[516] Nesse poema trabalha-se a questão da escrita enquanto ofício aprendido e explorado, questionando-se, implicitamente, a noção romântica de inspiração:

> We Play at Paste -
> Till qualified for Pearl -
> Then, drop the Paste -
> And deem ourself a fool -
>
> The Shapes - though - were similar -
> And our new Hands
> Learned *Gem*-Tactics-
> Practicing *Sands* - (P. 320)

Na primeira estrofe, "Paste" e "Pearl" representam diferentes estádios e diferentes momentos de domínio e mestria. A disjunção estabelece-se logo no hiato sequencial (ou no desvio) criado entre "paste" e "pearl": em vez de "pearl" deveria surgir "jewel", equivalente lógico do que é só epígono, a "paste". De qualquer forma, a mensagem parece ser: reconheceu-se o falso do verdadeiro (ou o artificial do natural) ao revelar-se necessário o momento lúdico da experimentação empírica e imediata para se conseguir atingir o direito ao momento mais sério de experimentação.[517]

Se "Play at Paste" traduz um carácter experimental, até pelo uso da aliteração, da rima interna e da forma abrangente (plural) do pronome pessoal, "Qualified" parece surgir como um estádio mais avançado. Todavia, o segundo verso

---

516 Embora não seja esta a leitura que aqui proponho, o tema do poema pode ser também a aprendizagem do amor, ou o aperfeiçoamento humano, na relação entre a vida humana e a imortalidade. Ver, por exemplo Rebecca Patterson, The Riddle of Emily Dickinson, p. 77, que sustenta a primeira hipótese e Ruth Miller, The Poetry of Emily Dickinson (Middletown: Wesleyan University Press, 1968), p. 44 ou Sherwood, Circumference and Circumstance..., p. 177, que defendem a segunda possibilidade de leitura.

517 Anderson, Emily Dickinson's Poetry: Stairway..., p. 33, articula essa diferença como expressão do conhecimento, por Dickinson, da diferença entre "lighter verse" e "higher uses of wit."

pode também comportar elipses e assim remeter igualmente para a noção de jogo: "Till [we are] qualified for [playing at] Pearl". Como a criança na aquisição, sempre lúdica, da linguagem, balbuciada, soletrada, assim se entendia a voz que começa a falar o poema e a mão que o começa a escrever e o desenvolve em sentido táctil, quase erótico (veja-se os vocábulos "play", "shape", "hands", "practicing" e a riqueza polissémica de "tactics", informando a distinção final entre "paste" e "pearl").

"Play at Paste" e "[play at] Pearl" fazem parte desse processo de aprendizagem, mas estabelecem também a dicotomia entre o artificial e o legítimo, reforçada até pelo facto de que não é uma jóia, enquanto produto fabricado, o que aqui se apresenta, mas uma pérola, jóia da natureza em estado intacto e perfeito. Veículo, porém, para as "gem - tactics", para o trabalho futuro, agora já com nítidas raízes na arte da joalharia, da mesma forma que a "paste" foi dela veículo.

Mas pôr de lado a imitação ("drop the Paste") não significa ter-se atingido um grau maior de domínio e satisfação, mas um grau mais doloroso de reconhecimento da ilusão e do supérfluo que representa, em ultima análise, a pérola e, metaforicamente, a palavra poética. Se é certo que "tactics" desenvolve um sentido de seriedade e conceptualização que "play" não possui, não é menos certo que o termo continua a implicar a noção de jogo, até se o quisermos ligar a um léxico bélico. Esgotados (gastos) o jogo inicial e a necessidade de se brincar com a imitação, epígono da Verdade, o que sobra é a pérola, com a qual se propõe o início de um novo jogo, agora mais sério -- porque mais perigoso.

A cadeia do excesso é deixada em aberto, até pela forma final do poema, também aberta: "practicing Sands". O substantivo sublinhado pode referir-se à matéria barata e sem valor, deslocação semântica de pedra não preciosa; mas pode também

referir-se à dissolução e à fluidez, à própria precaridade sobre a qual se ensaiaram tácticas. No supérfluo dos meios, no seu inessencial, estabelece-se o excesso, que é a proposta de se perserverar no trabalho da jóia -- da palavra.

Todavia, crucial é o saber comum da feitura da pérola: a partir de um grão de areia que a irrita, a ostra produ-la. A pérola representa, de facto, uma anomalia, um estado de enfermidade, um desvio ao equilíbrio do mundo natural; em suma, uma excrescência, um excesso.[518] É sobre ela, metaforicamente, que a proposta do trabalho poético se firma. Não me parece gratuito que Dickinson se sirva, embora o faça de forma sinedóquica, da ostra: fechada e circular (evocando a circumferência), símbolo do claustro, a ostra alberga e esconde um dos mais belos e valiosos produtos naturais; que não deixa de ser resultado de um estado seu anómalo. "We Play at Paste" diz do projecto de vida e do projecto poético de Dickinson, e propõe uma definição idêntica de si como "o único canguru entre a beleza": realçando o seu próprio estado "excrescente" em relação ao seu contexto, acentua a questão da anomalia pela diferença, e pela excessiva protecção.

O facto de as jóias serem utilizadas num contexto de uma nação republicana agudiza um sentido de desfasamento dos valores canónicos sociais e políticos, já que envia para um espaço e um tempo em que os Estados Unidos não eram ainda uma nação, mas parte de um império: ser rainha, possuir coroa, ter patronos, ostentar diademas e diamantes -- pode ser lido como forma de força no refúgio, recusa em partilhar estatutos, afirmando o individualismo. Num poema posterior a "We Play at

---

[518] Cf. Patterson, Emily Dickinson's Imagery, p. 86: ". . . the most sexually charged of Emily Dickinson's jewels is the pearl -- and from at least as early as the girlhood days when she first began to think of writing poetry."

Paste", alarga-se o âmbito das jóias, ou o do campo semântico do precioso e a pérola é preterida em favor de um outro símbolo circular de riqueza:

'Tis little I - could care for Pearls -
Who own the ample sea -
Or Brooches - when the Emperor -
With Rubies - pelteth me -

Or Gold - who am the Prince of Mines -
Or Diamonds - when have I
A Diadem to fit a Dome -
Continual upon me - (P. 466)

O tema do poema pode ser a oposição entre o amor humano e o amor divino, ou entre o artificialismo da cultura e o estatuto superior da arte. Em qualquer dos casos está presente a experiência poética, fazendo-se a exposição das jóias, num primeiro momento, pela sua recusa. Note-se como os elementos preciosos se equivalem perfeitamente, enquanto vão sofrendo, na enunciação, um processo de substituição e gradação de funções e de espaços: "Pearls"/"Sea"; "Brooches"/"Rubies"; "Gold"/"Mines"; "Diamonds"/"Diadems". Desse movimento de recusa do que é mais artificial passa-se à presença da posse do que é mais "natural": é supérfluo desejar-se a pérola, se se possui o local da sua feitura (o mar); ou o broche, se se possui o material de que ele é feito (os rubis); ou o ouro, se se é dono do lugar de onde este é extraído. Nesse processo de gradação de riquezas, o sujeito poético e as coisas vão-se tornando mais abstractos, tal como a sua função e valor se vão espiritualizando e ganhando importância: a figura, visualmente conseguida, do imperador lançando rubis sobre a poeta, como em procissão aclamada e pública, perde valor perante um sujeito poético que, transcendendo o sexo, se define como "Prince"; finalmente, a figura do

príncipe é substituída por uma figura irreal e mística, dotada de um halo semelhante ao dos santos. Os dois versos finais onde se concentra esta última ideia reenviam para a figura da circunferência, aqui alargada em tamanho e em qualidade, até conter a própria figura da poeta.

Note-se como no poema "One Life of so much Consequence!" (P. 270), que se serve igualmente da metáfora da pérola e da imagem do diadema para caracterizar a arte, as jóias são utilizadas como protecção contra o anonimato (versos 11 e 12):

One Life of so much Consequence!
Yet I - for it - would pay -
My Soul's *entire income* -
In ceaseless - salary -

One Pearl - to me - so signal -
That I would instant dive -
Although - I *knew* - to *take* it -
Would *cost* me - just a life!

The Sea is full - I know it!
That - does not blur *my Gem*!
It burns - distinct from all the row -
Intact - in - Diadem!

The Life is thick - I know it!
Yet - not so dense a crowd -
But *Monarchs* - are *perceptible* -
Far down the dustiest Road! (P. 270)

Os símbolos circulares (cuja importância está presente na evocação da pérola, como em "We Play at Paste", ou, enquanto substituto da pérola, na evocação do diadema, como em "'Tis little I - could care for Pearls -") continuam a funcionar como riqueza mesmo num universo de perda, a sua perda realçando-lhes a importância:

I lost a World - the other day!
Has Anybody found?
You'll know it by the Row of Stars
Around its forehead bound.

A Rich man - might not notice it -
Yet - to my frugal Eye,
Of more Esteem than Ducats -
Oh find it - Sir - for me! (P. 181)

Como Fernando Pessoa que, fazendo interseccionar o que não é interseccionável, se queixava, em moderno lamento irónico de que lhe doíam "cabeça e . . . universo", o sujeito poético do poema de Dickinson utiliza um campo sintáctico-semântico de natureza comum para expressar uma perda suprema. A postura, ambígua, porque tradicionalmente feminina mas recorrendo à ironia, é típica de poemas de Dickinson em que a mulher se inferioriza e se define pela ausência de organização e método (veja-se os dois primeiros versos). Pense-se na já referida carta de Dickinson a Higginson onde a poeta ensaia uma pose semelhante: ""I had no Monarch in my Life, and cannot rule myself, and when I try to organize - my Little Force explodes - and leaves me bare and charred -" (C. 271).[519] Mas é em torno dessa aparente ausência de organização que as palavras aqui se organizam em redor da descrição do mundo.

Não sendo este um poema onde as jóias surgem como qualificação da palavra, ele pode ser lido como uma definição de poesia, onde a palavra surge como jóia: às riquezas reais ("Ducats") contrapõem-se as riquezas da imaginação. O mundo que se perdeu não pertence ao mundo real onde se tem que viver; enfeitado por diademas de estrelas (note-se então a forma circular aí implícita), esse mundo é uma espécie de paraíso perdido, epígono da Infância quando as possibilidades eram todas e

[519] Cf. IV.2., p. 141.

a inocência e o desejo o saturavam. Por isso é que ele não cabe no pragmatismo da Idade Adulta, capitalista e negociante -- equivalente do espaço social. Para recriar esse mundo, são precisas as jóias: imitações desses momentos de poder e de brilho, protecção fantasiosa e ornamentada que permite ao sujeito poético o deleite do olhar, o qual se reconhece, apesar de tudo, ironicamente frugal.

A tensão estabelecida entre este tipo de olhar e as jóias insere-se numa linha de tensão entre parcimónia e excesso. Porque as jóias protegem e ocultam, as cartas mais belas são também, como se lê noutro poema, justamente as que não são escritas com o material necessário à leitura, mas aquelas por detrás das quais a boca se esconde e que se produzem a partir de matéria luxuriante, estando carregadas de desejo e sensualidade:

All the letters I can write
Are not fair as this --
Syllables of Velvet --
Sentences of Plush,
Depths of Rubi, undrained,
Hid, Lip, for Thee -
Play it were a Humming Bird -
And just sipped - me - (P. 334)

A ambiguidade (excessiva) instala-se de imediato com o demonstrativo "this" do segundo verso: refere-se ele à carta escrita (this one I am writing) e comparada com todas as outras escritas anteriormente, ou à carta recebida, escrita por outrem, o/a destinatário/a da mensagem? Sabe-se que Dickinson enviou este poema a sua prima Endocia Flynt, destinatária anódina. Mas a questão da permuta emissor/receptor parece-me pertinente. No primeiro caso, carta e poema equivalem-se. No segundo caso, sublinha-se a reflexão metapoética, que de qualquer forma informa sempre a leitura --

qualquer que ela seja -- sobre a escrita e a leitura. Através de uma imagética preciosa, essa reflexão persiste na enumeração gradativa das estruturas da linguagem: primeiro sílabas, depois frases e, finalmente, com o termo "depths", sentidos. A gradação mantém-se nas figuras utilizadas: veludo, peluche e, por fim, a ruptura do mensurável, na utilização de "rubi" -- elemento semanticamente distanciado de "velvet" e "plush", ideal contudo para caracterizar o que, na nomenclatura chomskiana, seria a estrutura profunda da linguagem. É interessante, porém, notar que "plush" funciona também como elemento intermediário, se for lido não numa relação de continuidade relativamente a "velvet" (enfatizando-se a qualidade táctil), mas numa relação de contiguidade, onde veludo evocaria luxo. Sequencialmente, surgiria a jóia. A acentuar a ambiguidade da leitura, "undrained" e "hid" podem ou referir-se a "depths of rubi" ou permearem todas as referências à matéria de que é feita a carta (enviada ou recebida). Mais que uma metáfora, "rubi" parece-me também poder ser lido metonimicamente, significando a cor do vinho. Assim se explicaria "undrained", assim se explicaria "sipped" e a necessária presença dos lábios, necessários ao acto de beber, bem como ao acto de falar. E podendo também conter sugestões eróticas, semelhantes às presentes na definição de Dickinson "a Debauchee of Dew" (P. 214), numa atitude de prazer e luxúria sensual, que, no mínimo, contraria e subverte os preceitos puritanos.

Na teoria bloomiana da influência poética, o poeta (homem) ganha o direito à criação autónoma pela presença do poeta "precursor" (masculino), simultaneamente causador de ansiedade e razão de ser para a conquista (transacção) da musa -- agora posta ao serviço do poeta jovem. Como na dinâmica do casamento (e Bloom apropria

a teoria freudiana do "romance familiar"), a musa (noiva) é transaccionada entre sujeitos masculinos, transmitida do mais velho para o mais novo, seu rival, mas também seu sucessor. Revendo, por sua vez, a teoria bloomiana, Diehl faz notar que o dilema da influência em Dickinson é, pelo facto de ela ser mulher, ao mesmo tempo complicado e simplificado, na justaposição de precursor e musa.[520] Parte da poesia de Dickinson centrada sobre a palavra e as suas possibilidades é uma poesia particularmente marcada, do ponto de vista sexual. Utilizada da mesma forma que a jóia, a palavra pode ser instrumento de defesa e de protecção, e também de ataque e de afirmação. Sendo sinónimo de dinamismo e vida, ela é também, por isso mesmo, força ameaçadora. Vejamos o seguinte poema de Dickinson, enviado a Susan Gilbert e datado de 1858, o qual, em vez de recorrer a um universo simbólico tradicionalmente feminino, recorre a um universo simbólico tradicionalmente masculino, utlizando, porém, idênticas marcas de protecção e agressão:[521]

There is a word
Which bears a sword
Can pierce an armed man -
It hurls its barbed syllables
And is mute again -
But where it fell
The saved will tell
On patriotic day,

---

520 Cf. Diehl, Dickinson and the Romantic Imagination, pp. 18-19.

521 Para uma análise de ênfase biográfica, veja-se Sewall, The Life of Emily Dickinson, pp. 208-210, onde o autor relaciona o poema com outros de sentido semelhante, exemplos, para ele, da relação conturbada entre Dickinson e Susan Gilbert. Com "The soul 'forgot'" Dickinson pretenderia retratar o seu próprio de estado de rejeição por Susan Gilbert. Veja-se ainda a observação de Farr, The Passion of Emily Dickinson (no capítulo que explora a relação entre Emily Dickinson e Susan Gilbert Dickinson), sobre a imagética que liga os poemas de Dickinson dedicados à cunhada, esp. p. 122: "The imagistic thread that begins to bind them . . . is one of eastern opulence and royalty or northern cold, beggary and want." Sublinhado meu.

Some epauletted Brother
Gave his breath away.

Wherever runs the breathless sun -
Wherever roams the day -
There is its noiseless onset -
There is its victory.
Behold the keenest marksman!
The most accomplished shot!
Time's sublimest target
Is a soul "forgot! (P. 8)

A tensão estabelece-se entre o argumento do poema, que recorre ao passado americano e à importação do discurso masculino de natureza bélica, a permear praticamente todo o texto, e a sua metáfora central, a palavra que empunha a espada; entre os convencionais motivos da memória e do esquecimento na morte e a noção subversiva do poder perpetuamente letal da palavra. "There is a word" -- trata-se de uma palavra, focalizada, única, e mantida secreta até ao final do poema, ela própria tecida no poema e ela própria a fechá-lo. Quem a profere pode epitomizar a figura feminina marginal pertencente a um passado ainda recente para Dickinson -- a bruxa. E, porque por ela proferida, em conjugação com os poderes da Natureza, a palavra acha-se carregada de poderes mágicos capazes de imortalizar a própria morte. Na sua ausência de som (segunda estância, terceiro verso) acha-se paradoxalmente a sua ressurreição -- e a sua vitória.

Surgindo ornamentada com poderes preciosos e terríveis que oferecem, a quem a lança (como um encantamento ou uma maldição), protecção mágica e, a quem é por ela atingida, ferida mortal (e imortal), a palavra afirma-se não só pela sua ausência fónica, mas também pela própria ausência que o seu sentido propõe: "forgot". A palavra ganha aqui estatuto feminino: o seu poder é capaz de quebrar armaduras, de

aniquilar o "homem armado" (note-se a referência sexual aí implícita). Se o seu poder efectivo é só aparente, porque feito, em última análise, de ausência, o seu poder simbólico existe, resgatado que surge pela presença da ornamentação. Podemos contrastar este poema com um outro de Dickinson, muito mais tardio, onde o poder não surge ornamentado, mas é utilizado pelo sujeito poético (que se compara a David) como uma arma em si:

I took my Power in my Hand -
And went against the World -
'Twas not so much as David - had -
But I - was twice as bold -

I aimed my Pebble - but Myself
Was all the one that fell -
Was it Goliath - was too large -
Or was myself - too small? (P. 540)

Em "There is a Word", o que permitia a vitória, ainda que esta fosse uma vitória amarga, era a magia e a opulência que revestiam a palavra; no texto acima referido, contudo, esses aspectos estão ausentes, e o poder poético é metaforizado pela pedra (não preciosa), lançada, sem sucesso, pela funda de David, cujo corpo não é protegido pela armadura nem tem qualquer outro tipo de protecção. Essa ausência de protecção deve ser compensada; por isso existe, em vários poemas de Dickinson, a necessidade de se recorrer a um léxico carregado de enfeites femininos (jóias, véus, pedrarias), quando não também de masculinos enfeites (elmos, armaduras, espadas). Vocabulário onde perpassam os referentes linguísticos de reinos imaginários e de fantasia: "If I wish with a might I cannot repress - that Mine were the Queen's Place", escrevia Dickinson, numa das suas cartas ao "Master" (C. 233).

Como a armadura, as jóias são por vezes contrapartidas de excessos: do de-menos, que se desejaria exaltar, ou do de-mais, que não se quer visível. Vejamos um outro poema onde a palavra, provida de sentidos ornamentados e excessivos, funciona novamente como instrumento de agressão, desta vez utilizada pelo "outro":

She dealt her pretty words like Blades -
How glittering they shone -
And every One unbared a Nerve
Or wantoned with a Bone -

She never deemed - she hurt -
That - is not Steel's Affair -
A vulgar grimace in the Flesh -
How ill the Creatures bear -

To Ache is human - not polite -
The Film upon the eye
Mortality's old Custom -
Just locking up - to Die. (P. 479)[522]

Tendo como referente real, crê-se, mais uma vez Susan Gilbert, este poema não contém referências explícitas a jóias. É, porém, animado por um léxico de brilho, feroz e contundente. Já não autónomas, como por exemplo no poema "There is a

---

[522] Cf. o seguinte poema, onde Dickinson se serve da figura da abelha (símbolo sexual na sua poesia e, por vezes, símbolo de traição) para ilustrar a ideia de agressividade:

"My friend must be a Bird -
Because it flies!
Mortal, my friend must be,
Because it dies!
Barbs has it, like a Bee!
Ah, curious friend!
Thou puzzlest me!" (P. 92)

Note-se o paralelismo entre o verso aqui sublinhado e o verso "It hurls its barbed syllables", do poema acima referido.

Word", as palavras aqui não empunham nada: em vez disso, são esgrimadas, usadas por um sujeito feminino, primeiro como lâminas, depois como espadas.[523] A ironia presente no contraste entre "pretty" e "Blades" e entre as duas formas de brilho, um perturbador, o outro anódino ("glittering" e "shone") continua na deslocação do sujeito da acção de "she" para "Steel". Note-se o sarcasmo da visão distanciada das palavras que preconizam uma espartana solução ("How ill the Creatures bear"), que culmina na interferência de níveis semânticos de adjectivação ("To Ache is human - not - polite"). A ornamentação encontra-se precisamente nos excessos resultantes da crueldade infligida: "wanton[. . .] with [. . .] bone[s]" é, como faz notar Paglia,[524] uma imagem no mínimo perturbante e no máximo exemplificadora de um sadismo levado ao extremo, culminando na morte como momento inevitável, mas também como forma de defesa e de protecção: é pela imagem do véu, tradicionalmente feminino como a jóia, em "Film upon the eye" (metáfora da pálpebra cerrada na morte) que se estabelece a contenção final do desejo. "A loss of something ever felt I -", escreve Dickinson num outro poema, muito mais tardio, e que passo a citar:

A loss of something ever felt I -
The first that I could recollect
Bereft I was - of what I knew not
Too young that any would suspect

A Mourner walked among the children
I notwithstanding went about
As one bemoaning Dominion

---

523 Joanne Feit Diehl, "Murderous Poetics: Dickinson, the Father and the Text", Daughters and Fathers, ed. Lynda E. Boose e Betty S. Flowers (Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989), pp. 326-343, p. 341, refere que, quando as palavras são empunhadas como lâminas, Dickinson descobre que é ela a vítima mais próxima

524 Paglia, Sexual Personae..., p. 629.

Itself the only Prince cast out -

Elder, Today, a session wiser
And fainter, too, as Wiseness is -
I find myself still softly searching
For my Delinquent Palaces -

And a Suspicion, like a Finger
Touches my Forehead now and then
That I am looking oppositely
For the site of the Kingdom of Heaven (P. 959)[525]

A ausência descrita no poema ("loss", "bereft") inscreve-se num sentido de diferença e exclusão (versos 7 e 8) onde as riquezas são vistas como fonte de poder e de subversão. A poesia (metaforizada nos "Delinquent Palaces") contrapõe-se ao universo cristão que se desenha no final do poema e, porque a ele se contrapõe, não permite o conforto nem a certeza que oferece a fé: a presença do advérbio modal "softly" instaura um movimento de subversivo desassossego e inquietação. Assim, com a consciência da exclusão, reformula-se o conceito tradicional do pecado original e de fé inabalável, componentes centrais à teologia judaico-cristã: se "the only Prince cast out" revê a figura de Adão no Antigo Testamento (ainda mais porque re-posiciona o sexo do sujeito poético, ao dar-lhe só voz -- masculina --), a imagem presente nos dois primeiros versos da última estância parte de uma revisão do episódio do apóstolo Tomé e da sua dúvida, assim como pode também extrapolar da referência ao momento da

---

525 Compare-se este poema com os seguintes versos de Espanca:

.....
Tinha o manto do sol... quem mo roubou?!
Quem pisou minhas rosas desfolhadas?!
Quem foi que sobre as ondas revoltadas
A minha taça de oiro espedaçou?
..... ("Mendiga", Sonetos, p. 105)

vinda do Espírito Santo sobre os apóstolos, revendo também esse episódio, já que a língua de fogo é transformada em dedo e a inspiração se metamorfoseia em suspeita. Vejamos agora um outro texto, anterior a este, onde se parte igualmente da consciência da diferença para se chegar à certeza da ausência:

It would never be Common - more - I said -
Difference - had begun -
Many a Bitterness - had been -
But that old sort - was done -

Or - if it sometime - showed - as 'twill -
Upon the downiest - Morn -
Such bliss - had I - for all the years -
'Twould give an Easier - pain -

I'd so much joy - I told it - Red -
Upon my simple Cheek -
I felt it publish - in my Eye -
'Twas needless any speak -
.....
(P. 430)

Não se trata aqui da escolha do silêncio de entre um leque polifónico, nem da sua escolha sem alternativa, mas do silêncio como espaço feito de presenças, significando ao mesmo tempo sedução e protecção. Assim sentido, o silêncio (a seguir identificado com "Riquezas" e "Palácios") surge decorado por tropos de pujança, já que o desnudamento que implica falar se opõe à segurança que ele comporta. Quando as palavras são ditas, segue-se o sentimento de perda e, com ele, a vulnerabilidade e a desolação na paisagem verbal:

.....
I put my pleasure all abroad -
I dealt a word of Gold
To every Creature - that I met -
And Dowered - all the World -

When - suddenly - my Riches shrank -
A Goblin - drank - my Dew -
My Palaces - drop tenantless -
Myself - was beggared - too

I clutched at sounds -
I groped at shapes -
I touched the top of Films
I felt the Wilderness roll back
Along my Golden lines -

The Sackcloth - hangs upon the nail -
The Frock I used to wear -
But where my moment of Brocade -
My - drop - of India? (P. 430)

Os versos citados fazem parte do percurso que se desejou novo e se iniciou pela palavra e pelo atrevimento da diferença e do excesso. O poema afirma-se essencialmente no feminino, a sua abertura ("Difference - had begun") acentuando-lhe esse sentido. É justamente na diferença e pela diferença que é possível usar (manusear, brandir) a palavra de Ouro -- e veja-se como Dickinson utiliza o mesmo verbo do já citado poema "She dealt her pretty words like Blades".[526] É munida com essa riqueza, com esse símbolo de pujança, que a poeta se afirma capaz de enfrentar o mundo, de o herdar, numa clara subversão da mensagem cristã que estabelece como eleitos e herdeiros do Reino dos Céus os humildes e os simples. Neste excesso de riqueza, que

---

526 Ambos os poemas são, de resto, atribuídos por Johnson ao mesmo ano -- 1862, o que é corroborado por Franklin ("It would never be Common - more - I said -" pertence ao fascículo 19 e "She dealt her pretty words like Blades" ao fascículo 22, tendo estes dois fascículos sido compostos cerca de 1862).

permite uma língua comum e uma forma de comunicação abrangente e total, e que equivale, se quisermos continuar com os paralelismos bíblicos, ao orgulho e desafio babélicos, afirma-se a diferença. Dickinson subverte, assim, a noção de linguagem adâmica, ao apropriar para um terreno feminino (como uma Eva diferente) a nomeação do mundo e das criaturas. A desolação e a perda fazem sentir-se quando o uso se torna uso em demasia, em excesso.

É de realçar o paralelismo entre o verso "A Goblin drank my Dew" e o poema "Goblin Market", de Christina Rossetti, publicado em 1862. A ser verdadeira a atribuição do mesmo ano à composição de Dickinson, há poucas possibilidades de a poeta americana o ter conhecido.[527] O texto de Rossetti tem sido sujeito pela crítica feminista a uma atenção cada vez maior, pelo seu tratamento do erótico feminino.[528] É interessante que, nesse poema, seja Laura, uma das irmãs-protagonistas, quem come os frutos oferecidos pelos duendes, ao passo que, no poema de Dickinson, é o duende que bebe o orvalho (possível metáfora da inspiração poética). Se, no texto de Dickinson, o duende personifica o invasor e o elemento responsável (figuração possível do Jeová do Génesis) pela perda da riqueza poética, no poema de Rossetti os duendes são também os responsáveis por um outro tipo de perda -- a da inocência. Mas são também responsáveis pelo ganho da experiência sexual. Num e noutro caso, eles são

---

[527] Christina Rossetti, The Poetical Works of Christina Rossetti (Boston: Little Brown, 1909), vol. I, pp. 3-22. Ao que parece, Dickinson conhecia a poesia de Christina Rossetti, embora o oposto seja muito menos viável, até pela escassa publicação de poemas em vida de Dickinson. Ver Sharon Leder e Andrea Abbott, The Language of Exclusion..., p. 6.

[528] Ver o livro acima citado ou estudos comparados da poesia de Rossetti e Dickinson, como o de Cora Kaplan "The Indefinite Disclosed: Cristina Rossetti and Emily Dickinson", Women Writing and Writing about Women, ed. Mary Jacobus (London: Croom Helm 1979), pp. 61-79.

figuras representativas do masculino; ameaçadoras ambas, mas no poema de Dickinson conduzindo ao descalabro sem momento intermédio de sedução e prazer.

Tal como as jóias, também o ouro funciona como protecção e armadura simbólica neste poema de Dickinson. Na última estância citada, a sua ausência conduz à impossibilidade da criação poética, na confusão das palavras -- resultado do castigo. Os dois versos que fecham o poema, introduzidos na forma interrogativa, reconduzem à imagética preciosa, na utilização da expressão metafórica "moment of Brocade" (equivalente dos "Delinquent Palaces", do poema "A loss of something ever felt I -", anteriormente referido), de "drop" como tropo metonímico para jóia e na evocação, com "Índia", do exotismo e de um momento mágico em que a América fora confundida com a Índia, o paradigma do desejo mítico.

Quase um século depois e em Portugal, Florbela Espanca utilizaria um idêntico vocabulário e servir-se-ia das jóias para evocar um idêntico universo de utopia:

> .....
> Tanta opala que eu tinha! Tanta, tanta!"
> Foi por lá que as semeei e que as perdi ...
> Mostrem-me esse País onde eu nasci!
> Mostrem-me o Reino de que sou Infanta!
> .....,[529]

---

[529] Note-se a ideia semelhante de nostalgia por um mundo perdido no poema "Mother Country", de Christina Rossetti:

> Oh what is that country
> And where can it be
> Not mine own country,
> But dearer far to me?
>
> Yet mine own country,
> If I one day may see
> Its spices and cedars,
> Its gold and ivory.

lamentar-se-ia Espanca, continuando, num outro soneto:

> Fui essa que nas ruas esmolou
> E fui a que habitou Paços Reais;
> .....
>
> Fui descobrir a Índia e nunca mais
> Voltei! Fui essa nau que não voltou
> .....[530]

As estruturas onde o desejo se insinua são, todavia, diferentes. Se, para a poeta portuguesa, a Índia tem, como ela própria diz, o travo da descoberta e da aventura por ela (enquanto parte do povo descobridor) perpetrada, para a poeta norte-americana, a Índia é muito mais complexa: representa um outro espaço, exótico e distante, mas também o momento primeiro e mágico de nomeação do seu próprio

---

As I lie dreaming
  It rises, that land;
There rises before me
  Its green golden strand,

With the bowing cedars
  And the shining sand;
It sparkles and flashes
  Like a shaken brand. Christina Rossetti, The Poetical Works..., vol. I, p. 117.

530 Florbela Espanca, respectivamente "Nostalgia" e "Lembrança", Sonetos, p. 113 e 103.

espaço, a palavra mágica, ainda intocada e de infinitas possibilidades.[531] É por isso que, por vezes, é o percurso que é excessivo, não a meta:

A Tongue - to tell Him I am true!
Its fee - to be of Gold -
Had Nature - in Her monstrous House
A single Ragged Child -

To earn a Mine - would run
That Interdicted Way,
And tell Him - Charge thee speak it plain -
That so far - Truth is True?

And answer What I do -
Beginning with the Day
That Night - begun -
Nay - Midnight,- 'twas -
Since Midnight - happened - say -

If once more - Pardon - Boy -
The Magnitude thou may
Enlarge my Message - If too vast
Another Lad - help thee -

Thy Pay - in Diamonds - be -
And His - in solid Gold -
Say Rubies - if He hesitate
My Message - must be told -

---

531 Note-se que, no poema "Facing West from California Shores", Whitman escrevia:

".....
Long having wander'd since, round the earth having wander'd,
Now I face home again, very pleas'd and joyous,
(But where is what I started for so long ago?
And why is it yet unfound?)"

Continuando a olhar, nostalgicamente, em direcção a um ocidente mítico e utópico, quer Whitman quer Dickinson demonstram que a ideia do Ocidente é mais importante que a própria expansão para ocidente, sobrepondo-se assim à realidade mesma. Para um estudo da experiência da fronteira na poesia de Dickinson, e dessa ideia do olhar a Ocidente como para paraíso, ver Charlotte McLure, "Expanding the Canon of American Renaissance Frontier Writers: Emily Dickinson's 'Glimmering Frontier', The Frontier Experience and the American Dream: Essays on American Literature, eds. David Mogen, Mark Busby e Paul Bryant (College Station: A & M University Press, 1989, pp. 67-87), esp. p. 75.

Say - last I said - was This -
That when the Hills - come down -
And hold no higher than the Plain -
My Bond - have just begun -

And when the Heavens - disband -
And Deity conclude -
Then - look for me. Be sure you say -
Least Figure - on the Road - (P. 400)

Sendo este um poema sobre o amor e a sua transmissão verbal, é também um poema sobre a capacidade da linguagem (não só verbal) enquanto fonte de comunicação, vista em dois movimentos: o processo de comunicação em si e o estabelecimento da comunicação. O primeiro movimento termina na quinta estrofe, começando o segundo na sexta; o que os concatena é o verso "My Message must be told" (v. 21). No primeiro movimento, o que interessa não é tanto que aquele com quem se deseja comunicar saiba que a intenção de quem envia a mensagem é verdadeira, mas os meios para que a mensagem se conclua. É no mensageiro (figurado metonimicamente por "Tongue") que se concentra o pagamento, aqui simbólico, sendo as jóias utilizadas como arma económica, como instrumento de compra. Ao excesso da mensagem, cujo conteúdo é desconhecido, corresponde o excesso do que se oferece como pagamento. Assim, as jóias auxiliam na expressão do desejo, aqui articulado e possível de ser dito justamente devido à ausência do "outro" (provavelmente morto -- veja-se a expressão "interdicted way", no verso 6). Por isso se pode falar aqui de uma devoção incomensurável, do amor que fica à espera para lá do próprio amor, e vai ganhando opulência e riqueza, precisamente porque, na impossibilidade real de fazer passar a mensagem, as riquezas se vão acumulando.

Ainda mais se se é mulher, as jóias são acessórios necessários à protecção do eu e à ocultação de ambiguidades. Excessos também elas, permitem mascarar o que se tem (ou não se tem) em excesso. A feminilidade, tantas vezes expressa na utilização das jóias, serve também a ideia de exorbitância no manuseamento das relações humanas. Essa linguagem opulenta descreve os objectos de desejo como ouro e jóias sem preço, e desafia o mundo da riqueza mercantilista, [532] cuidadosamente medida por masculinas mãos. "I came to buy a smile today", lê-se no seguinte poema de Dickinson, onde, à semelhança do poema anterior, jóias e riquezas são oferecidas como troca; neste caso é proposto, como forma de pagamento de um sorriso, diamantes, rubis, topázios:

I Came to buy a smile - today -
But just a single smile -
The smallest one upon your face
Will suit me just as well -
The one that no one else would miss
It shone so very small -
I'm pleading at the 'counter' - sir -
Could you afford to sell -

I've *Diamonds* - on my fingers -
You know what *Diamonds* are?
I've Rubies - like the Evening Blood -
And Topaz - like the star!
'Twould be 'a Bargain' for a *Jew*!
Say - may I have it - Sir? (P. 223)

Erótico no tom, sobretudo do segundo andamento, o poema propõe uma espécie de economia curiosamente distanciada da tradicional, ao mesmo tempo que dela recorrente. Em vez das convencionais relações de troca e uso, o que se oferece aqui

---

[532] Burbick, "Emily Dickinson and the Economics of Desire", p. 179.

como pagamento tem um valor excessivo comparado com o produto a adquirir. O sujeito poético tem disso consciência ao anunciar no final do poema a transacção como "bargain" ou ao comparar o brilho do sorriso com o brilho do topázio. Pretendendo transaccionar o intangível (sorriso) pelo tangível (diamantes), propõe-se também, simbolicamente, a troca do não canónico pelo canónico, do não cotado no mercado pelo consensualmente valorizado.

Os diamantes não necessitam de ser relativizados como as outras pedras preciosas (aqui comparadas com o que não é sujeito a troca -- "Evening Blood"; "star"). Todavia, eles surgem destacados do poema não só pelo sublinhado literal, mas ainda pelo sublinhar da pergunta ("You know what Diamonds are?"), que lhes acentua o valor e assim permite estabelecer com o receptor intertextual uma linguagem marcadamente retórica.

Separados pelo balcão (linha simbólica de protecção, mas também de intercâmbio, de acesso), os intervenientes deste jogo inacabado posicionam-se em esferas diversas. Recorrendo a uma voz tipicamente feminina nas modulações infantis e de submissão ("pleading"; "may I have it - Sir?"), Dickinson consegue subverter a impressão inicial de desequilíbrio entre coisa desejada e coisas oferecidas como pagamento: ainda que os dois intervenientes estejam colocados em esferas diversas, o que um possui acaba por ser, para o outro, de excessiva riqueza. O sujeito poético, sabendo exactamente o valor do que oferece, sabe também, afinal, o que um sorriso, por mais curto e parcimonioso que seja, pode valer ("Could you afford to sell?"). Não estamos tão longe de Shakespeare e da figura de Cordelia, quando os seus olhos são comparados a diamantes e as suas lágrimas a pérolas.[533] Creio que é precisamente

---

[533] Shakespeare, King Lear, IV, iii; 22-3.

porque a transacção se revela só sentido lúdico que é possível oferecer tanto e pedir o que parece ser o tão pouco, e que é afinal também tanto.

Sobre este poema escreve Loeffelhoz: "The bargain remains unclosed. . . . The female subject is unable to win recognition as a speaking subject in the father figure's medium of exchange. . .". [534] Em vez de incapacidade porém, eu acentuaria a ausência de vontade: o sujeito feminino divide-se entre o desejo e o medo de desejar, e o que funciona precisamente como protecção para essa transacção ameaçadora (agora desviada e impossível) são os seus próprios componentes: as jóias, o balcão e o sorriso. A ostentação acaba assim por preservar de um erotismo a sério, de um encontro carnal real; sendo forma substituta de consumo, protege de um consumo verdadeiro e ameaçador.

É assim que as riquezas possuídas têm menos valor que as riquezas desejadas. No seguinte poema, muito mais tardio que aqueles que se têm vindo a abordar, o desejo de possuir essas riquezas (aqui representadas pelo diamante) assume particular significação pela presença da competição, do olhar do outro, cobiçando-as:

A Diamond on the Hand
To Custom Common grown
Subsides from its significance
The Gem were best unknown -
Within a Seller's Shrine
How many sigh and sigh
And cannot, but are mad for fear
That any other buy. (P. 1108)

---

[534] Loeffelholz, Dickinson and the Boundaries..., p. 26.

O motivo da mistificação ligada às jóias e à profusão funciona como fonte de força, máscara poderosa, no sentido de protecção e de sobrevivência.[535] Por isso as jóias são substitutos para o amor que não se possui:

Your Riches - taught me - Poverty.
Myself - a Millionaire
In little Wealth, as Girls could boast
Till broad as Buenos Ayre -

You drifted your Dominions -
A Different Peru -
And I esteemed the Poverty
For Life's Estate with you -

Of Mines, I little know - myself -
But just the names, of Gems -
The *Colors* of the *Commonest* -
And scarce of Diadems -

So much, that did I meet *the Queen* -
Her Glory I should know -
But *this*, must be a *different Wealth* -
To miss it - beggars so -

I'm sure 'tis *"India"* - all Day -
To those who look on You -
Without a stint - without a blame,
Might I - but be the Jew -

I'm sure it is Golconda -
Beyond my power to deem -
To have a smile for Mine - each Day,
How *better*, than a *Gem*!

At least, it solaces to know
That there *exists* - a *Gold* -
Altho' I prove it, just in time
Its distance - to behold -

---

535 Discordo de Eberwein, quando, em Dickinson: Strategies of Limitation, p. 115, escreve: "Although occasional Dickinson characters pine for lost crowns or jewels, most of them yearn for more basic sources of security, even of survival." Sublinhado meu.

Its far - far Treasure to surmise -
And estimate the Pearl -
That slipped my simple fingers through -
While just a Girl at School. (P. 299)

Neste poema, as jóias são desvalorizadas perante outras riquezas, aquelas que o outro possui e que surgem no primeiro verso em contraponto com a realidade da ausência de riquezas do sujeito poético. Se o tema do poema for (como me parece ser) o amor, então estamos mais uma vez perante um poema de expressão do desejo só possível pela ausência da posse. Tal como em "I came to buy a smile - today -" (P. 223), também aqui é no sorriso (versos 23-24), um sorriso que se reconhece de mais valor que uma pedra preciosa, que se centra o desejo. Esse desejo é, todavia, protegido pela ausência: partindo do sentido visual (o olhar) chega-se ao sentido táctil, com a pérola -- que se deixou escapar. É o carácter impossível da concretização do amor que permite a conclusão de que as jóias são dele um mero substituto. Note-se a oitava estrofe, em que "Gold" surge como metáfora para o amor: a impossibilidade do amor, mas também o seu valor, é reiterado pelo cruzamento fónico entre "Gold" e "God", este último aqui evocado, até pela presença dos verbos "exist" e "prove".

Vejamos agora um outro texto, onde a ornamentação, protegendo, é utilizada para descrever um determinado tipo de vestuário e onde a figura feminina se apresenta em erotismo perverso:

Dropped into the Ether Acre -
Wearing the Sod Gown -
Bonnet of Everlasting Laces -
Brooch - frozen on -

Horses of Blonde - and Coach of Silver -
Baggage a strapped Pearl -

Journey of Down - and Whip of Diamond -
Riding to meet the Earl (P. 665)

O poema exemplifica a tensão entre o desejo e o medo da concretização, na oferta macabra de um espaço alternativo para o encontro erótico. As jóias são novamente usadas como forma de expor e fantasiar em excesso e desvio, resguardando de possibilidades reais. Os dois momentos de que o poema se compõe exploram o motivo da viagem (definitiva, final), com as descrições, na primeira estância, da preparação (ornamentação) do corpo e, na segunda estância, do transporte. Subterraneamente, exploram-se excessos sexuais: referindo-se, num nível primeiro de análise, a um enterro e ao acompanhamento (procissão) que neste caso paradoxalmente se lhe segue,[536] o quadro que aqui se desenha articula violência e vulnerabilidade (ou ausência total do movimento, da sensibilidade e da acção -- "dropped into the Ether Acre"). A imagética, que prevê características Pós-Românticas ou Decadentistas, vai-se enriquecendo na descrição do vestuário e do cenário que precede esse encontro, até atingir o seu ponto climáctico com "Whip of Diamond" e com a revelação final da razão de ser dos preparativos da viagem.

A ideia de que a viagem é definitiva surge logo na primeira estância com as referências à terra onde o corpo é (literalmente) cruelmente largado. A cerimónia do vestir do corpo é perturbadora nos elementos de ornamentação: os "everlasting laces" que enfeitam o chapéu são, afinal, metáfora para as larvas -- que se alimentam do corpo, embelezando-o. Na segunda estância, embora o símbolo principal da Morte (o

---

536 Veja-se Charles Anderson, "The Funeral Procession in Dickinson's Poetry", Emerson Society Quarterly, no. 44, (3rd Quarter 1966), pp. 8-12, que faz notar a inversão da sequência temporal no poema (p. 10).

cocheiro) esteja ausente, a sua presença faz-se sentir metonimicamente pelos cavalos, pela carruagem, pelo estalar do chicote. E se "pearl" (a bagagem no tecto da carruagem) pode ser uma referência bíblica à pérola de alto preço[537] que é a alma, o facto de ela estar amarrada, além de ser um desvio semântico, pode representar ainda, se articulada com o chicote, o excesso sexual. É assim que a morta se apresenta para o encontro amoroso: como epítome de excesso na relação necrofílica que o poema não diz, mas sugere. Veja-se um outro texto onde as jóias servem também como ornamentação na momento da morte:

I'll clutch - and clutch -
Next - One - Might be the golden touch -
Could take it -
Diamonds - Wait -
I'm diving - just a little late -
But stars - go slow - for night -

I'll string you - in fine Necklace -
Tiaras - make of some -
Wear you on Hem -
Look up a Countess - with you -
Make a Diadem - and mend my old One -
Count - Hoard - then lose -
And doubt that you are mine -
To have the joy of feeling it - again -

I'll show you at the Court -
Bear you - for Ornament
Where Women breathe -
That every sigh - may lift you
Just as high - as I -

And - when I die -
In meek array - display you -
Still to show - how rich I go -

---

537 Uma vez mais, note-se a presença da imagem circular com a pérola, que, se articulada com a referência bíblica, ganha em importância e valor; por isso é ela escolhida preferencialmente como bagagem.

Lest Skies impeach a wealth so wonderful -
And banish me - (P. 427)

Servindo-se de um léxico precioso, o poema debate um dos vectores por que se pauta grande parte dos poemas de Dickinson -- a imortalidade (e a ela ligada, a eternidade), ensaiando-a num tempo sempre castrador. A busca de infinito (até pela palavra: "next one might be the golden touch" pode referir-se ao verso ideal), parece justificar a perserveração ("clutch"), na tentativa de desacelerar o mecanismo do universo -- "wait", "go slow - for night". O tom de incerteza, sugerido pelo uso conjuntivo de defectivos ("might", "could"), choca com o tom resoluto, a partir da segunda estrofe, sugerido pela utilização do tempo futuro -- "I'll". É também a partir da segunda estrofe que o poema se começa a formar entendível e fluente. Até aí, ele é feito de síncopes, pausas, elipses. É a partir da segunda estrofe que as jóias são profusamente utilizadas, sobretudo para qualificar as estrelas, metáfora possível da palavra. O valioso tangível (os diamantes) é adiado perante o que se sabe não se poder atingir -- as estrelas. São, porém, elas (e uma simbologia de riqueza que lhes é atribuída) que se usam como enfeite e armadura. Representando a culminação do esplendor, o símbolo maior de poder, as estrelas são moldadas em tiaras e diademas, ostentadas por cortes, rivalizando com os diamantes, com riquezas "reais" e com os próprios céus. E são as estrelas que permitem a metamorfose, na ilusão de que, com elas e por elas, se pode vencer a morte. Armada e protegida desta forma, à mulher do poema de Dickinson tudo se torna possível: até a morte é momento luxuoso e desejado de as expor.

Mas a morte é também momento ameaçado pelo risco de consumação do desejo. "Heaven is so presuming that we must hide our Gems" (C. 535), dizia

Dickinson numa carta. Atente-se no segundo verso da última estância ("In meek array - display you -") e no oxímoro presente em "meek array": é necessário que as jóias sejam dispostas de uma forma mansa, sossegada, sob pena de se perder a alma e de se ser banida do paraíso. Evoca-se aqui a linha bíblica "Blessed are the meek for they shall inherit the Earth" (Matthew, 5:5), subvertendo-se, porém, a ideia de mansidão, justamente porque a própria noção de ostentação traz já consigo um sentido de excesso que "meek" não possui.[538] Desenha-se a tragédia no desafio de se desejar a mais: a ostentação (uso em excesso) da riqueza culmina na perda da graça. E o poema fecha em ironia, terminando como começara: com o cepticismo e a desconfiança ("Lest Skies . . . / And banish me"), na síncope rítmica do último verso.

Vimos como, nos poemas de amor, nos poemas de encontro com o "outro", o sujeito poético feminino se mune, amiúde, de enfeites, de jóias e acessórios ricos. Viseira e cota de malha semânticas da mulher, as jóias são máscara que permite não só preservar o eu do mundo, mas ainda "esconder o mundo do eu",[539] expressão, por vezes, do excesso de se ser demais, ou de se estar em alteridade. Assim, elas permitem construir uma estética de refúgio, ornamentada, composta de contínuos desejos, de imagináveis reencontros, que desagua na contrapartida que é o reconhecimento agudo de não se poder ter, ou de se ter diferentemente.

---

[538] Por outro lado, "array" comporta ainda o sentido poético de "outfit", "dress" -- o que aproximaria a expressão da hipálage; de qualquer forma, e a ser lido assim, "meek array" possuiria ainda um sentido transgressor.

[539] A expressão é adaptada de Diggory, "Armored Women, Naked Men...", p. 136, que, ao referir-se à armadura, escreve: "It can conceal the self from the world, . . . or it can conceal the world from the self".

Vejamos o poema largamente discutido "Mine - by the Right of the White Election" (P. 528). Este texto, lido por Bennett como um poema de excesso psicológico,[540] é um poema de aparente saciedade, geralmente contraposto a textos como "It would have starved - a Gnat" (P. 612), onde o sujeito poético se apresenta faminto e despojado, em explícita ausência. Utilizando o que Eberwein chama uma "linguagem de eleição", "Mine by the Right of the White Election" pode referir-se ao poder poético e à exultação mística pela posse desse poder.[541] Passo a citar o poema:

> Mine - by the Right of the White Election!
> Mine - by the Royal Seal!
> Mine - by the Sign in the Scarlet prison -
> Bars - cannot conceal!
>
> Mine - here - in Vision - and in Veto!
> Mine - by the Grave's Repeal -
> Titled - Confirmed -
> Delirious Charter!
> Mine - long as Ages steal! (P. 528)

A imagética que percorre o texto é a da aliança e do contrato -- casamento real, casamento com Deus. "White Election", "Royal Seal" anunciam o estabelecimento desse contrato; "By the Sign in the Scarlet prison" estabelece a noção de pacto, que

---

540 Bennett, Emily Dickinson, Woman Poet, p. 141.

541 Eberwein, Dickinson, Strategies of Limitation, p. 140: "Is this a celebration of reciprocated love, of salvation, of discovering poetic identity? As she presented all these circumferential experiences in the language of election, the reader has no textual mandate to prefer one of these explanations to another. If we want to attach this exclamation to a story, we must fabricate the narrative ourselves."

pode até ser de sangue.[542] O excesso é oferecido a diversos níveis: a intoxicação sintáctica do pronome possessivo "mine" e da preposição "by", a adjectivação ("royal", "delirious"), a repetição de exclamativas. É este um poema de exaltação e exultação, onde a alma, capaz de desafiar e vencer a própria morte, é elevada a um estado de "êxtase supremo":[543] nem mesmo as grades e a prisão obscurecem o canto de vitória; nem mesmo o tempo consegue roubar esse poder, já que o tempo se espraia e recupera, na presentificação da vitória obtida ("here - in Vision - and in Veto").

"Forever is composed of Nows - / 'Tis not a different Time", escreve Dickinson noutro poema (P. 624), inserindo o tempo numa idêntica linha de circularidade.[544] Na alternância do sujeito transgressor -- o sujeito poético cantando na prisão, o tempo transformado em criminoso possível, mas de facto inócuo, estabelece-se o desafio. A terminologia jurídica e legal que informa o poema, e que geralmente se caracteriza pelo tom distante e frio, em vez de anular coadjuva o sentimento de exaltação, já que significa transgressão semântica. Numa carta importante enviada a Thomas Higginson, Dickinson escreve: "When a little Girl, I remember hearing that remarkable passage and preferring the 'Power', not knowing at the time that 'Kingdom' and 'Glory' were included" (C. 330). Dickinson refere-se à linha de Mateus, depois popularizada na oração, "For thine is the kingdom, and the power, and the glory, for ever." Essa ambição desmesurada que faz isolar o Poder, centrando a sua

---

[542] De resto, se se tomar "scarlet" como sinédoque para "sangue", isso permitiria um alargamento semântico aos versos anteriores: as núpcias e a sua consumação sexual, em que "Royal Seal" seria metáfora para o resultado da primeira relação sexual.

[543] O termo é de Anderson, Emily Dickinson's Poetry: Stairway..., p. 206.

[544] Cf. VI.1., p. 291.

importância (tal como o poder surge centrado na enumeração bíblica), informa o delírio verbal em que o poema está construído.

Todos os sentidos que apontei servem o excesso de uma forma positiva, ou seja, trabalham-no como presença. Porém, numa segunda leitura, o que aqui se parece também desenhar é, a meu ver, um lugar e um sentido subterrâneos de utopia, em que a linguagem tenta, inutilmente, suprir o espaço impossível. Recordemos a carta de Dickinson ao "Master" e a linha "What would you do with me, if I came 'in white'?" (C. 233), que funcionaria, até pelo modo condicional em que está construída, como prova do próprio medo físico de ousar. Talvez que esse medo, tratando-se de um recurso literário, não seja de facto um recurso vital, no sentido em que através dele, e da limitação que ele implica, a capacidade imaginativa se pode expandir e o medo assim funcionar como fonte de poder -- mesmo que esse poder se exerça em universos de evasão, e se traduza em estruturas semânticas e sintácticas rebuscadas: peculiares símbolos de refúgio. Parece-me possível articular o que disse com o passo seguinte do soneto de Espanca:

> O mundo quer-me mal porque ninguém
> Tem asas como eu tenho! Porque Deus
> Me fez nascer Princesa entre plebeus
> Numa torre de orgulho e de desdém.
>
> Porque o meu Reino fica para além...
> Porque trago no olhar os vastos céus
> E os oiros e clarões são todos meus!
> Porque eu sou Eu e porque Eu sou alguém![545]
> .....

---

[545] Espanca, "Versos de orgulho", Sonetos, p. 90.

O léxico de brilho que anima os versos citados do texto de Espanca serve uma ideia semelhante de auto-exaltação. Se Deus se destaca, na primeira quadra, como criador e responsável pela atribuição do poder, na segunda quadra o Seu poder é igualado pelo do sujeito poético: o "Reino que fica para além" é um "Reino [que] não é deste mundo"; o "eu" que aqui fala revela-se de forma análoga a Cristo, remetendo a sua linguagem para a fenomenologia da Ressurreição. O processo culmina num crescendo sintáctico e semântico, que se repercute a dois níveis no último verso: a passagem da minúscula para maíscula e da maiúscula para o demonstrativo "alguém" (que surge como conclusão quase silogística: "No Princípio era a o Verbo e o Verbo se fez Carne"). A excessiva presença da identidade que aqui se faz sentir contrasta com a ausência de poder e identidade do "mundo", que é "ninguém" e não tem asas. Também no mito Ícaro as tinha, também ele ambicionara um poder que o transcendesse; e, como os sujeitos poéticos de Espanca e de Dickinson, no mito que lhe deu voz, Ícaro perde e morre derrotado, pelo desejo excessivo de posse.

Nos poemas de Dickinson e Espanca o espaço por que se luta é um espaço utópico e o sentido real é não o da vitória, mas o da derrota. Recorro novamente a Shakespeare e a King Lear. Semelhante a Lear, exultante na perspectiva da prisão (e neste poema um dos sinais de vitória é a "Scarlet prison") e expressando-se numa retórica utópica e desviada,[546] também o sujeito poético de "Mine - by the Right of the White Election" se deixa intoxicar e auto-convencer pela exaltação linguística que ele próprio gera e que conduz afinal à perda. Como a carga babélica de que a

---

[546] Cf. a fala de Lear, dirigindo-se a Cordelia, no momento em que os dois são levados para a prisão: "Come, let's away to prison/ We two alone will sing . . . / and take upon's the mystery of things as if we were God's spies"(V, iii, 8-9; 16-7).

linguagem de Lear se enriquece (e se reduz),[547] assim a linguagem de Dickinson, rica de sentidos, brilhante e exaltada, parece esconder ausência e desejo não satisfeito, num idêntico sentido de fundo distópico. Continuemos com Shakespeare: "And take upon's the mystery of things / As if we were God's spies", diz Lear a Cordelia. O que se almeja, no poema de Dickinson, é igualmente a posse de um estatuto semelhante ao divino, chegar ao fundo do mistério das coisas.[548] A subverter essa posse real estão os únicos verbos utilizados no poema -- "conceal" e "steal", ambos de sentido negativo. Saliente-se que, num poema vizinho a este ("We dream - it is good we are dreaming [P. 531]), Dickinson escreve: ". . . we are dying in Drama - / And Drama - is never dead". "Mine - by the Right of the White Election" é um poema de expressão dramática e de fantasia, actor e espectador um só no momento de escrita, em excesso de sentidos na necessidade de colmatar e esconder ausências.[549]

Num texto que se pensa ser bastante mais tardio e que é não menos famoso, Dickinson glosa o mesmo tema, desta vez denunciando claramente a dúvida e o excesso da ausência:

---

547 "Numa torre de orgulho e de desdém" -- assim se posiciona também o sujeito poético de Espanca. Sublinhado meu.

548 Veja-se Pollak, Dickinson: The Anxiety..., p. 175, onde se fala do "delirious egotism the poem cannot conceal", continuando-se: "God expands as nature recedes; the persona becomes godlike in an empty universe." Sublinhado meu.

549 "Du musst nicht bangen, Gott. Sie sagen: mein / zu allen Dingen, die geduldig sind", escreveria Rilke. (Rainer Maria Rilke, "Du musst nicht bangen, Goot. Sie sagen: mein" Ausgewählte Gedichte, Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1966, 1979, pp. 26-7, p. 26). A um nível aparente, estamos, com Dickinson (e com Espanca), bem longe da atitude de humildade aqui expressa, na denúncia da impaciência e desejo humanos perante a paciência das coisas; na denúncia, afinal, do desafio que é a apropriação pelo humano da palavra divina e, com ela, do nomear.

Title divine - is mine!
The Wife - without the Sign!
Acute Degree - confered on me -
Empress of Calvary!
Royal - all but the Crown!
Betrothed - without the swoon
God sends us Women -
When you - hold - Garnet to Garnet -
Gold - to Gold -
Born - Bridalled - Shrouded -
In a Day -
Tri Victory
'My Husband' - women say -
Stroking the Melody -
Is *this* - the way? (P. 1072)

O facto de o poema ter sido enviado primeiro a Samuel Bowles e depois a Susan Gilbert contribui para a leitura do poema como exercício sobre uma união não legalizada e não pública. "Playing at marriage", para Eberwein; demonstrando o seu carácter de eleição relativamente às outras mulheres, segundo Sharon Cameron; experiência mística que resulta no que Anderson chama "paradoxo da redenção" (para só citar alguns críticos),[550] "Title Divine" parece ensaiar também dicotomias -- publico/privado; prazer/dor; poder/impotência . Sem possuir sinal público do seu estado, o sujeito poético regozija-se e protege-se, na exposição privada da riqueza.

Como tenho vindo a tentar demonstrar, as jóias (ou um contexto semântico que as evoque) funcionam, amiúde, em Dickinson como sinónimo de protecção e refúgio. Sendo, porque supérfluas, sinal de excesso, elas revelam-se todavia cruciais para a manutenção do eu. Espécie de malha e cota semântica femininas, as jóias são simultaneamente, na poética dickinsoniana, armadura e véu. Estes dois sentidos de

---

[550] Eberwein, Dickinson: Strategies of Limitation, p. 106; Sharon Cameron, Lyric Time: Dickinson and the Limits of Genre (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1979), p. 111; Anderson, Emily Dickinson's Poetry: Stairway..., p. 182.

"jóias" entrecruzam-se neste poema. É-se rainha e sacerdotisa, esposa e imperatriz -- mas de reinos, religiões e núcleos amorosos desviados da norma. Protegida e velada, em privado, por estatutos que não chegam a ser, porque não se reconhecem socialmente, o que a figura feminina do poema possui são riquezas invaloradas nas estruturas aceites. Ser "Wife - without the Sign" (ou "Royal - [owning] but the Crown") é, simultaneamente, símbolo de poder e de ausência de poder, tal como ser "Empress of Calvary" representa, ao mesmo tempo, fonte de prazer e de dor.

Coroas, graus, títulos, diferentes campos semânticos de excesso, todos relativos ao poder e ao triunfo -- desaguam na questão final "Is this / the way?". Este ultimo verso é estilisticamente despojado e desviado dos restantes versos que compõem o poema, pela ausência de maiúsculas, pelo batimento rítmico exacto e simples, no recurso regular ao jâmbico. O destaque para o demonstrativo "this" parece prover, em primeira instância, uma relação com os versos imediatamente anteriores -- "'My Husband' -- women say . . .", força da nomeação social, símbolo do estatuto aí reconhecido, embora esse estatuto implique, também socialmente, nascimento e morte. A intenção pode ser feminista, na questionação da redução proposta pelo casamento,[551] e assim mais consonante com o já citado passo "My Business is to Love" (androginamente). Mas a questão é mais lacta e refere-se aos próprios motivos do triunfo e do poder, da movimentação nesse momento de charneira em que ter o título divino é limite de sublime -- já que não se possui o sinal --, mas em que possuir o título divino significa também acesso e transposição. Não é pacífica a relação que

---

[551] Cf. Dobson, Dickinson and the Strategies of Reticence..., p. 76: "The poetry of a conventional woman's life is contained in two words, 'My Husband'".

Dickinson mantém com os símbolos de poder. Num poema bastante anterior, marcado pelo tom irónico, Dickinson escrevia:

I'm saying every day
'If I should be a Queen, tomorrow' -
I'd do *this way*
And so I deck, a little,

If it be, I wake a Bourbon,
None on me, bend supercilious -
With 'This was she -
Begged in the Market place -
Yesterday.'

Court is a stately place -
I've heard *men* say -
So I loop my Apron, against the Majesty
With bright Pins of Buttercup -
That not too plain -
Rank - overtake me -

And perch my Tongue
On Twigs of singing - rather high -
But this, might be my brief Term
To qualify -

Put from my simple speech all plain word -
Take other accents, as such I heard
Though but for the Cricket - just,
And but for the Bee -
Not in all the Meadow -
One accost me -

Better to be ready -
Than did next morn
Meet me in Aragon -
My old Gown - on -

And the surprised Air
Rustics - wear -
Summoned unexpectedly -
To Exeter - (P. 373) (sublinhados meus)

Num primeiro nível, ironiza-se, neste poema, o poder da realeza, no recurso a uma linguagem gestual plebeia ("loop my Apron", "perch my Tongue . . . rather high") e no tom satírico que permeia a própria prosódia (note-se a rima forçada "wear" / "Exeter" da última estrofe). Num segundo nível, porém, embora sejam contrapostos mundo monárquico e mundo republicano (o primeiro informado pela civilização, o segundo informado pela natureza -- "Twigs", "Pins of Buttercup"), não deixa de se notar a ansiedade (pela insistência nas referências até intertextuais)[552] de não se pertencer ao primeiro; mantendo-se vivo o desejo de pertença, como se mantém vivo o compasso de espera, caso surja a oportunidade de se penetrar nesse universo de realeza.

Chamo a atenção não só para o uso, neste poema e em "Title divine is Mine!", da mesma expressão ("*this way*"), mas também para o paralelo (ou oposição) entre "I've heard *men* say" e "Women say". À posse de riquezas que este sujeito feminino possui (as quais estão vedadas as outras mulheres) contrapõe-se o que as outras mulheres possuem (e lhe está vedado -- e velado). O tema encontrava-se já ensaiado em "I'm saying every day" e entre os dois poemas estabelece-se uma espécie de diálogo sem solução definitiva: enquanto não se pode ser rainha, de facto, ensaia-se a condição plebeia, fantasiando-se a esperança (P. 373); todavia, aspira-se a uma condição real, ainda que essa condição se reconheça impossível de concretização no espaço público (P. 1072). Por isso em "Title divine - is Mine!" os dois excessos (a "Tri

---

552 Cf. o que sobre este poema diz Eberwein, Dickinson: Strategies of Limitation, p. 101. Eberwein chama a atenção para o facto de as referências que nele surgem se estribarem na lenda do lord of Burleigh, depois popularizada no poema de Tennyson com o mesmo título. A história é simples: trata de uma jovem camponesa que casa com um jovem aparentemente de ascendência social idêntica, descobrindo, quando se dirigem ambos para casa, que ele é afinal "the lord of Burleigh" e ela, agora por laços de casamento, a condessa de Exeter.

Victory" das outras, o "Title divine" do sujeito poético) são no final questionados e ironicamente postos em paralelo.

É-se Rainha de quê? De que são feitos os Reinos, senão, despidas as posturas e as poses, de ausências (ou de negativas)? Talvez a resposta possa ser encontrada no primeiro momento em que posicionei a jóia: na palavra poética (as "golden lines", a "word of gold") -- lugar onde, ao mesmo tempo, tudo é permitido e tudo fica por haver. É assim que o excesso parece mascarar muitas vezes, num alargamento do desejo utópico ("Could I but ride indefinite / As doth the meadow Bee" [P. 661]), o estreitamento do desejo real, o medo de desejar. É através da palavra, levada até momentos extremos, que o desejo se torna extremo. A pergunta de Dickinson "But where my moment of Brocade - / My drop of India?" (P. 430) expressa mais do que lamento por um estado de perda -- no contexto do poema, o momento de Brocado foi promessa, não consumação. Epígonos de Graça: assim funcionam as jóias -- permitindo colmatar o que não houve, possibilitando esconder o que não se teve ou aquilo que se se recusa escolher no possível atrevimento:

I play at Riches - to appease
The clamoring of Gold -
It kept me from a Thief, I think,
For often, overbold

With Want, and Opportunity -
I could have done a Sin
And been Myself that easy Thing
An independent Man -

But often as my lot displays
Too hungry to be borne
I deem Myself what I would be -
And novel Comforting

My Poverty and I derive -
We question if the Man -
Who own - Esteem the Opulence -
As We - Who never can -

Should ever these exploring Hands
Chance Sovereign on a Mine -
Or in the long - uneven term
To win, become their turn -

How fitter they will be - for Want -
Enlightening so well -
I know not which, Desire, or Grant -
Be wholly beautiful - (P. 801)

O poema parte da ideia da América em fase de industrialização e capitalismo para chegar à problemática da feitura da poesia: a corrida ao ouro no Oeste, fenómeno que se liga à expansão da fronteira e à posterior criação de cidades e de uma nova classe citadina. A busca da felicidade, consignada na Constituição Americana, e a ideia da América, como uma terra de oportunidades, são noções utilizadas no poema, para logo serem subvertidas. Trabalhando momentos antitéticos (as dicotomias ser/parecer, verdadeiro/falso, segurança/perigo), o poema mostra como a economia formal e a economia poética emergem de um sentido de economia real. O excesso, enquanto excedente e supérfluo, com que o texto abre (esse brincar às riquezas, na descrição do momento lúdico de manuseamento aleatório) contrapõe-se a um outro tipo de excesso: o chamamento do ouro ("Clamoring of Gold"). Veja-se a exposição verbal entre a aparência e a essência, entre espaço de palco e espaço de vida: o jogo dramático que aqui se desenrola engloba diferentes actores, diferentes personagens (o ladrão, o incipiente empresário, o explorador). Em aprópriação platónica, as riquezas (imitação do ouro, a ele estruturalmente semelhantes) representam uma outra realidade a debater, motivo e sentido do poema. Como o prisioneiro que, na caverna, vê sombras e que não

sabe, após despertar para o sol e para as coisas, distinguir mundos, assim se coloca, no final, o sujeito poético (a própria imagem da caverna sendo aqui substituída pela da mina, também iluminada), que não consegue decidir onde cabe a maior beleza (se no desejo *per se*, se na certeza, ou licença, para explorar o filão -- note-se o duplo sentido de "Grant" --).

As "exploring Hands", que agora brincam, mas que se desejariam em verdadeira exploração,[553] são, por arrastamento, as mesmas do ladrão do início do poema, "overbold // With Want", contemplando a possibilidade do pecado. E novos sentidos de excesso se juntam aos anteriores: a transgressão da lei (civil e moral) e a demasia da ousadia. Para se possuir o ouro, seria necessário roubá-lo. Essa apropriação ilegal transformaria a poeta num homem (não numa mulher) independente e, assim, para a poeta, o ouro significa o poder, pertencendo esse poder, em princípio, ao masculino. Através de uma incipiente economia de mercado, as relações económicas entre os sexos surgem esbatidas. À mulher, tal como à criança, parece ser sancionado unicamente o jogo, o fingimento da opulência; a poesia a sério é de autores-homens. Mas o que aqui se deixa em mensagem final é a incapacidade de escolha entre a detenção do poder e o desejo dele. A subversão encontra-se situa-se justamente no campo da ambiguidade e da denegação da centralidade, onde a dramatização, oferecida pela ostentação de riquezas, supre as ausências de que a realidade é feita.

Falei, no início do capítulo, da presença da ornamentação por defeito relativamente ao olhar. Gostaria agora de fazer referência a um poema que, embora

---

553 Note-se o sentido táctil, já apontado no poema "I Play at Paste -" (P. 320), analisado acima (p. 373), de que não está ausente uma conotação erótica.

paradigmatizando esta ideia de ausência, aponta para um determinado tipo de triunfo individual. Refiro-me ao conhecido poema de Dickinson "Like Eyes that looked on Wastes", onde a poética do olhar atinge momentos de um paroxismo emocional curiosamente contido, muito mais perto do modernismo do que da estética victoriana:

Like Eyes that looked on Wastes -
Incredulous of Ought
But Blank - and steady Wilderness -
Diversified by Night -

Just Infinites of Nought -
As far as it could see -
So looked the face I looked upon -
So looked itself - on Me -

I offered it no Help -
Because the Cause was Mine -
The Misery a Compact
As hopeless - as divine -

Neither - would be absolved -
Neither would be a Queen
Without the Other - Therefore -
We perish - tho' We reign - (P. 458)

O poema é composto por dois movimentos, o primeiro presente nas três primeiras estrofes, o segundo na última estrofe. As três primeiras estrofes expressam a total ausência, compacta, inteira. Como em jogo de espelhos, o nada e o vazio reproduzem-se e repetem-se precisamente em nada e em vazio. Nessas três primeiras estrofes, o jogo é de olhares, de um eu e de um outro que, pela identificação com este eu, não possui sequer a função de alteridade (note-se o verso 10 e a aliteração entre a conjunção causal "because" e o substantivo "Cause").

A última estrofe parece-me instaurar um segundo movimento. Muito embora não se desfaça, numa primeira leitura, a caracterização dos intervenientes, que continuam a ganhar relevo pela negativa, muito embora se continue essa ideia de ausência, a segunda metade do último verso ("though we reign") e a ambiguidade da construção frásica nos versos 13, 14 e 15 permitem abrir campos subversivos de leitura. Assim, deve o antepenúltimo verso ser lido autonomamente, supondo-se que tem a mesma estrutura que o verso anterior "Neither would be absolved"? Ou concatena ele a ideia de parte do verso seguinte "Without the other . . ."? Ou seja, a leitura pode fazer-se de duas formas:

> "Neither would be absolved, neither would be a queen. Without the other, therefore, we perish - though we reign."
>
> ou
>
> "Neither would be absolved, neither would be a queen without the other. Therefore, we perish - though we reign."

É o facto de os versos poderem ser lidos da segunda forma acima referida que, juntamente com essa afirmação final ("though we reign"), permite concluir como este espaço de realeza feminina (e, portanto, de riqueza e de poder) de facto se concretiza. Não na esfera pública (veja-se a primeira metade do último verso -- "we perish"), mas, através da figura da rainha, que no final se revela central para o entendimento do poema, no campo do privado. Não me interessa aqui se o poema envolve dois (neste caso, seriam duas) intervenientes, ou se trata do "eu" dividido. Sem

desejar entrar numa análise de ênfase biografista, como o fizeram outros críticos,[554] parece-me que, qualquer que seja a leitura, o que aqui temos é a possibilidade de afirmação não de um "kingdom", mas de um (devo utilizar aqui o termo inglês, já que não há equivalente na nossa língua) "queendom". Os tropos de poder e de riqueza (centrados na imagem da rainha e no verbo "reign") funcionam assim como substitutos para as formas possíveis, e reais, porque socialmente aceites. O drama existe, na medida em que a união se revela uma impossibilidade no campo do instituído; todavia, o facto de o sujeito poético se dar conta de um mundo paralelo, mesmo que no domínio do privado, abre uma pista viável de subversão e diferença.

Quando se chega ao verdadeiramente desejado (que é o que se sabe não se poder obter, porque está para além do próprio desejo), a linguagem perde o seu carácter fulgurante, a imagética modifica-se -- e de um discurso onde abundavam as jóias, um vestuário rico e ornamentado, passa-se a um discurso de "normalidades", de quotidianos reconhecimentos das coisas:

> How happy is the little Stone
> That rambles in the Road alone,
> And doesn't care about Careers
> And Exigencies never fears -
> Whose Coat of Elemental Brown
> A passing Universe put on,
> And independent as the Sun
> Associates or glows alone,
> Fulfilling absolute Decree
> In casual simplicity - (P. 1510)

---

554 Cf. por exemplo Farr, The Passion of Emily Dickinson, ou Smith, Rowing in Eden..., onde o poema é lido como um poema de amor impossível a Susan Gilbert. Farr nota que os dois primeiros versos evocam duas linhas de uma carta de Dickinson a Susan, escrita em Agosto de 1854, alguns meses antes da data prevista para o casamento de Susan e Austin:"I do not miss you Susie - of course I do not miss you - I only sit and stare at nothing from my window and know that all is gone -" (C. 172).

A pequena pedra, que nada tem de precioso, a não ser o brilho que ora reflecte do sol ora lhe pertence, autonomamente, não se encontra revestida de qualquer ornamento, mas somente da matéria mais elementar com que as coisas são feitas. Sendo este um poema onde se tenta investir a simplicidade de um sentido positivo, não é um poema característico de Dickinson e está longe da voz exigente e inconformada que preside a maior parte dos seus textos. Nesse desejo da simplicidade das coisas o poema pode ser articulado com um outro soneto de Espanca:

> Ser a moça mais linda do povoado,
> Pisar sempre contente o mesmo trilho,
> Ver descer sobre o ninho aconchegado
> A benção do Senhor em cada filho.
>
> Um vestido de chita bem lavado,
> Cheirando a alfazema e a tomilho...
> Com o luar matar a sede ao gado,
> Dar às pombas o sol num grão de milho...
>
> Ser pura como a água da cisterna,
> Ter confiança numa vida eterna
> Quando chegar à «terra da verdade»...
> . . . . . [555]

Como numa inversão da história de Cinderela, as "sedas e os brocados" transformam-se aqui num "vestido de chita bem lavado / Cheirando a alfazema e a tomilho"). Ser "a moça mais linda do povoado" não é estatuto que se coadune com o de ser poeta -- aí, é-se "mais alto e maior do que os homens", tem-se "por elmo as manhãs de oiro e de cetim",[556] tal como, no caso de Dickinson, se destila "amazing

---

555 Espanca, "Rústica", Sonetos, p. 91.

556 Espanca, "Ser Poeta", Sonetos, p. 109.

sense / From ordinary meanings - / And Attar so immense" (P. 448). Em ambas as poetas a poesia significa um processo de condensação -- e, nesse sentido, é excesso. A poeta portuguesa reconhece a impossibilidade de conciliação dos dois aspectos na última estância do soneto:

> Meu Deus, dai-me esta calma, esta pobreza!
> Dou por elas meu Trono de Princesa
> E todos os meus Reinos de Ansiedade!

O pedido no poema de Espanca é de intenção anti-fáustica, já que o que é oferecido em troca é o que mais se reclama no mito faustiano: tronos e reinos, os verdadeiros símbolos do poder. Nesta transacção desviada do simbolismo tradicional é também oferecido um "reino de ansiedade" em troca pela simplicidade da existência. Implícita está a consciência da impossibilidade da troca, a consciência da fraude, ou porque a natureza do reino e do trono nada valem no mercado de valores canónicos, ou porque o que se quer não está sujeito a troca.[557] O que resta, em Dickinson, é uma escolha que é afinal uma não escolha, de presença feita de ausência, onde a vida ou a morte partilhadas se reconhecem uma impossibilidade:

---

[557] Vivendo num tipo de sociedade bem diversa, as fantasias exercitadas por Dickinson não lhe permitem expor esse sonho nostálgico de um estilo de vida campestre que, até certo ponto, pode ser considerado "democrático". O lamento por não ser como os outros (igual) não é visível em termos sociais, mas em termos intelectuais, já que, numa sociedade como a americana de meados do século XIX, não faz sentido desejar ser "a moça mais linda do povoado". Do ponto de vista masculino, só faria sentido criar uma sociedade alternativa, ou de total comunhão com a natureza e de total exclusão da sociedade (como em Walden, de Thoreau) ou de comunhão com a natureza e os outros seres humanos num universo utópico (como em The Blithesdale Romance, de Hawthorne). A América do século passado não tem "passado" suficiente para construir uma nostalgia campestre, como acontecerá com o romance inglês do mesmo período. A nostalgia em Dickinson remonta, assim, a um tempo onde as mulheres tinham poder, e manifesta-se na tentativa de tornar actual o que é impossível ressuscitar. Daí o seu fascínio com temas ligados à realeza, mas também com temas ligados à bruxaria e a bruxas, uma subversão (não, como em Espanca, uma inversão) das histórias de fadas.

I cannot live with You -
It would be Life -
And Life is over there -
Behind the Shelf

The Sexton keeps the Key to -
Putting up
Our Life - His Porcelain -
Like a Cup -

Discarded of the Housewife -
Quaint or Broke -
A newer Sevres pleases -
Old Ones crack -

I could not die - with You -
For One must wait
To shut the Other's gaze down -
You - could not -

And I - Could I stand by
And see You - freeze -
Without my Right of Frost -
Death's privilege?

Nor could I rise - with You -
Because Your Face
Would put out Jesus' -
That New Grace

Glow plain - and foreign
On my homesick Eye -
Except that You and He
Shone closer by -

They'd judge Us - How
For You - served Heaven - You know,
Or sought to -
I could not -

Because You Saturated Sight -
And I had no more Eyes
For sordid excellence
As Paradise

And were You lost, I would be -
Though My Name
Rang loudest

On the Heavenly fame -

And were You - saved -
And I - condemned to be
Where You were not -
That self - were Hell to Me -

So We must meet apart -
You there - I - here -
With just the Door ajar
That Oceans are - and Prayer -
And that White Sustenance -
Despair - (P. 640) [558]

***

Tentei mostrar como as jóias (apropriadas num sentido lato) reflectem momentos de oscilação entre os excessos e suas contrapartidas -- as medianias; procurei, ainda, debater como elas, sendo sentidos de valor e de riqueza, são igualmente armadura por detrás da qual a mulher se esconde, se protege -- e também se mascara e se distorce.

Há, naturalmente, outros espaços, outros palcos semânticos onde os mecanismos de defesa são outros, que não as jóias. De entre eles, há um espaço onde elas não se possuem, estando contudo presentes, pela força do próprio nomear. É exactamente na tentativa de evitar esse estado de assombramento e de terror perante a

---

[558] Cf. R. Bruce Ward, The Gift of Screws..., pp. 59-60, que articula este poema com a estranha história de amor entre Amelia Evans e Lymon Willis em Ballad of the Sad Cafe, de Carson McCuller: "Here is no spiritual union where two should become one. It is 'You there - I - here'. Intensional and extensional reality have clashed and there is no reconciliation. . . . Emily Dickinson remains the lover; the other persona remains the beloved, and just as in Carson McCuller's Ballad of the Sad Cafe, each of the lovers is isolated within the sacred precincts of psyche. Autonomy is preserved but only at the cost of alienation. In the poetry of Emily Dickinson, the two are irrevocably linked."

ausência, agora realmente ausência, que se persiste em agarrar riquezas, mesmo que essas riquezas tenham só um peso simbólico:

I held a Jewel in my fingers -
And went to sleep -
The day was warm, and winds were prosy -
I said ''Twill keep' -

I woke - and chid my honest fingers,
The Gem was gone -
And now, an Amethyst remembrance
Is all I own - (P. 245).

Ainda que o que sobre seja só a recordação, essa recordação é decalque do momento em que segurar uma jóia equivalia a assegurar-se. É que há um outro espaço: o que as não tem de facto, e que é composto de angústias bem mais largas do que aquelas que as jóias ajudaram a cantar -- mistificando. Os poemas em que se fala desse estado de despojamento são aqueles em que se atinge mais agudamente a desconfiança e a descrença, são os poemas do "olhar para o abismo" de que falava Elam;[559] e são também, em termos de uma imagética preciosa, os mais desarmados, e, em termos de ausência, os mais excessivos:

I've dropped my Brain - My Soul is numb -
The Veins that used to run
Stop palsied - 'tis Paralysis
Done perfecter on stone

Vitality is carved and cool.
My nerve in Marble lies -

---

559 Elam, "Dickinson and the Haunting...", p. 91. Cf. p. 175. Um poema que paradigmatiza bem este estado é "I felt a Funeral in my Brain" (P. 280), analisado em IV.3., pp. 186-7.

A Breathing Woman
Yesterday - Endowed with Paradise.

Not dumb - I had a sort that moved -
A Sense that smote and stirred -
Instincts for Dance - a caper part -
An Aptitude for Bird -

Who wrought Carrara in me
And chiselled all my tune
Were it a Witchcraft - were it Death -
I've still a chance to strain

To Being, somewhere - Motion - Breath -
Though Centuries beyond,
And every limit a Decade -
I'll shiver, satisfied - (P. 1046)

Neste poema, os únicos indícios de opulência são a referência ao mármore de Carrara e o verbo "chisel" (versos 13-14), metáforas para uma espécie de poder, que pode ser o poder da criatividade, agora reconhecido como perdido. Através de processos sinestésicos, que acompanham a metamorfose da carne em pedra, Dickinson transmite essa ideia de perda total, só reversível, ironicamente, na passagem de um tempo longo, indefinido, e permeado necessariamente pela morte -- aqui ambiguamente protegida por uma suposta presença da memória.

A existir, uma vitória individual é excessiva e amarga, como se se reconhecesse que o substituto é exactamente isso: um epígono, incapaz, em última análise, de suprir total e adequadamente as faltas e as ausências:

To fill a Gap
Insert the Thing that caused it -
Block it up
With Other - and 'twill yawn the more -
You cannot solder an Abyss
With Air (P. 546)

Os poemas onde se reconhece a impossibilidade da transposição e da transfiguração das coisas por meio das jóias falam muitas vezes de um espaço onde a contenção surge realmente, em imagens de perda verdadeira, onde os sentidos se desfazem e nada se reproduz. É esse o espaço de vazios reais, sem defesas nem possibilidade de refúgio, ausentes os confortos do enfeite e do ornamento, em que as jóias se revelam metáfora de satisfações falsas, luxos e armaduras -- inúteis.

CONCLUSÃO

Aquele outro que nos lê
lê-nos outro, e entre os dois,
não há antes nem depois.

Nem há dois, nem mesmo entre;
mas uma mágoa tão dada
que ler outro é a semente
de sermos só um na mágoa.

E na mágoa em que se lê
não há antes nem depois
mas um vagar sem os dois.

Fernando Echevarría, Discurso do Método

CONCLUSÃO

Um trabalho como este não se esgota em si próprio. As focagens possíveis sobre a poesia de Dickinson poderiam ter sido outras, assim como as focagens sobre a questão do excesso na poesia de Dickinson também poderiam não ter sido estas. Falei, na Introdução, do livro recente de Juhasz, Miller e Smith, sobre o humor em Emily Dickinson;[560] aí, por exemplo, a problemática do excesso em Dickinson é levantada, relacionando-se o excesso com o grotesco. Essa perspectiva, todavia, não foi aqui privilegiada, tendo-se preferido outras cambiantes de excesso. Tratou-se de uma opção pelo que me surgiu como uma dominante na poesia de Dickinson. Também uma dominante não se esgota em si; pode mesmo iluminar outras linhas de discussão e análise. Neste momento de conclusão do trabalho, quero falar de algumas dessas linhas que tenciono continuar a explorar no futuro.

Dentro da questão do excesso como protecção, há um outro campo semântico que se liga à imagética das jóias, não parecendo estar com ela directamente relacionado: esse campo é a imagética dos vulcões. Da importância dos vulcões na poesia de Dickinson falei brevemente em IV.3, mas gostaria de deixar aqui dito da minha intenção de prosseguir o seu estudo. O vulcão dickinsoniano (que é detectável em poemas escritos em alturas diversas da vida de Dickinson) liga-se ao excesso enquanto limite, adquirindo em Dickinson uma tonalidade feminina, que se articula com a

---

560 Juhasz, Miller e Smith, Comic Power in Emily Dickinson.

definição de Adrienne Rich "Every peak is a crater. This is the law of volcanoes / making them eternally and visibly female."[561] Na tensão entre a eminência da explosão e a sua contenção reside a sua força criadora, simultaneamente geradora de espaços novos e destruidora dos antigos espaços; os vulcões, que Dickinson geralmente situa nos países mediterrânicos, mas que, por vezes, ela apropria para o seu próprio contexto e situação:

A still - Volcano - Life -
That flickered in the night -
When it was dark enough to do
Without erasing sight

A quiet - Earthquake Style -
Too subtle to suspect
By natures this side Naples -
The North cannot detect

The solemn - Torrid - Symbol -
The lips can never lie -
Whose hissing Corals part - and shut -
And Cities - ooze away - (P. 601)

Tal como a vida exposta pelo sujeito lírico deste texto de Dickinson, também a vida e a obra da poeta foram vulcânicas, brilhando na escuridão do praticamente anonimato a que a votou o seu tempo; com tremores de terra imperceptíveis a outros; com níveis de subterraneidade riquíssimos e escondidos sob um aparente sossego comunitário; capazes, todavia, de, uma vez despertos, como aconteceu quando, após a sua morte, se deu a libertação do anonimato, demolirem as estruturas fixas do texto canónico e pulverizarem a imagem fixa que da poeta se possuía.

---

561 Adrienne Rich, The Fact of a Doorframe: Poems Selected and New, 1950-1984 (New York: W. W. Norton & Company, 1984), p. 241.

As Emily Dickinsons que existem ao longo dos textos que, sendo dela, foram também por outros recriados, e as Emily Dickinsons que se lêem ao longo dos livros que se debruçam sobre essas poesias, assumem, num e noutro caso, máscaras diversas e são possíveis porque de facto não está presente uma só Emily Dickinson no poema ou na carta publicada. Sem publicação, todo o poema se torna um poema possível; paralelamente, sem uma confrontação efectiva de cartas, todos as possíveis realidades são deixados em aberto. Nem a publicação das cartas e a possibilidade de as confrontar evitam a incerteza, devida tanto à ambiguidade da poesia como às máscaras diferentes que já não só a poeta mas ainda o ser humano, que Dickinson foi, assumiu. Assim, volto ao olhar que, como disse no início deste trabalho, partindo do limite relativiza o que o não tem; esse olhar que, detendo-se em tão pouco (as colinas suaves de Amherst, alguns amigos, a casa) se alargaria tanto, fazendo da sua utilizadora uma das maiores poetas americanas. Volto, então, ao olhar.

O olhar do poeta sobre as coisas não necessita de ser ostensivo, mas será radical, afectando nesse sentido o que for social e colectivo, ou seja, o estabelecido, o convencional. Assim, esse olhar radical devolve-se àquilo que ele é, àquilo que faz, às formas como se comporta e se expõe (ou não se expõe) em sociedade. Por isso nunca podemos falar de um total hiato entre poesia e vida. Quebrando a convenção literária, o poeta quebra sempre outras convenções, ainda que o não faça de uma maneira explícita e chocante. Porque a convenção literária é sempre também linguística e, assim sendo, insere-se na convenção social, abrangendo um todo comunitário. Ora, o lugar do poeta privilegia a franja da minoria, essa linha limítrofe de que falava Dickinson ao referir-se à circunferência. Escreve Silvina Rodrigues Lopes:

> Estar à margem da humanidade é, para o poeta, uma afirmação de vida, do excesso que a caracteriza como divergir sem fim, sem totalização. A implicação da vida e da arte mostra-se por isso de um modo que põe totalmente em causa o paradigma que as encara como um sistema de compensação: menos vida = mais poesia, mais vida = menos poesia. Põe igualmente em causa a ideia de correspondência entre uma vida socialmente preenchida e uma riqueza (humana, claro) da escrita. Corresponde, pelo contrário, a um ascetismo como método de alargar os limites da vida e da arte. . . . A vida como excesso torna o poeta defeituoso para o mundo. . .[562]

Rasgar a convenção do comportamento comunicacional é já rasgar a convenção do comportamento social. Ainda que essa interrupção seja, como no caso de Dickinson, exteriormente mansa, ela é, realmente, de índole subversiva: não é uma ameaça imediata o facto de se ficar retido em casa ou de se usar branco. Em última análise, todavia, levadas ao excesso, essas posturas são sempre uma negação do convencional, perturbam sempre a ordem estabelecida, afectando quem de perto rodeia, ou quem, de longe, espacial e temporalmente, sobre a poeta se debruça. E, sendo formas de ascetismo social, essas posturas alargam, para quem as pratica, os limites da vida interior e da criação poética. Tentei expor aqui algum desse olhar de uma poeta americana que, embora escassamente viajada e escassamente instruída nos preceitos do mundo literário, viajou largamente outros mundos e atingiu largamente auditórios.

Num tempo em que as relações artista-sociedade já se encontravam estabelecidas segundo os novos moldes, a poesia de Dickinson é, pela resistência a eles,

---

[562] Silvina Rodrigues Lopes, Aprendizagem do Incerto, pp. 181-2. Sublinhado meu. Silvina Rodrigues Lopes diz isto no ensaio que se intitula precisamente "O excesso por Defeito -- A escrita de Teixeira de Pascoaes".

uma subversão do que havia sido transgressão; representa uma atitude aristocrática romântica levada às suas últimas consequências. Como vimos, Dickinson nunca aderirá, por razões sobre as quais só podemos especular, às imposições da cultura impressa, ficando-se pela tradição (aceite voluntariamente ou não) do manuscrito; serão os seus editores que, depois da sua morte, irão disseminar a sua poesia pelo mercado, necessitando, para tal, de a regularizar.

Não foi minha intenção deter-me, nesta dissertação, sobre um assunto que gostaria também de continuar a explorar: as ligações entre Emily Dickinson e William Blake. Quero, todavia, deixar como pista as possíveis ligações da poeta americana com esse outro artista, poeta cuja produção foi marcada pelo radicalismo e originalidade revolucionária. A poesia de Blake deveria ser lida na confluência cor-gravura-palavra, na ausência de sedimentação de formas aparentementes díspares, como a pintura e a poesia. O que fazem alguns dos editores de Blake é justamente, ao retirar as duas primeiras componentes, deixando-lhe só a palavra, truncar a sua arte.

Paralelamente, se entendermos os sinais com que Dickinson arquitecta os seus poemas como traços idiossincrásicos e parte integrante do poema, então, as edições dos seus poemas, pela inevitável re-produção mecânica, representam uma violação à sua poesia. E, se quisermos ir mais longe, podemos ligar essa resistência à massificação que ser impressa em livro representa a uma outra atitude de resistência relativamente a um outro tipo de massificação: a da fotografia.

Sabemos que a única reprodução da imagem de Dickinson é um daguerreótipo; recordemos que, quando Higginson lhe pede uma fotografia, a resposta da poeta é:

> Could you believe me - without? 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)

Dickinson nunca enviaria a Higginson qualquer reprodução sua; seria necessário que o crítico finalmente se deslocasse a Amherst, em 1870, tinha Dickinson já quarenta anos, para poder avaliar da aparência física da poeta, mesmo essa por ela dramatizada. "We're all unlike most everyone", escreveria a poeta sobre si e a sua família, "and are therefore more dependent on each other for delight." (C. 114) E Lavinia, a irmã, definia os membros da família como "monarcas absolutos, vivendo cada um no seu próprio domínio".[563]

"[T]he town was, to some extent, an invention of the Dickinsons", escreve, com razão, Benfey,[564] referindo-se à cidade natal de Dickinson. Assinando muitas vezes as suas cartas "Amherst", em vez de "Emily", Dickinson mostrava-se consciente da importância da família enquanto sustentáculo (que de facto o fora e, em certa medida, o era ainda) da comunidade e dos valores intelectuais. Estar na família, mesmo que tendo construído, com o consentimento desta, um reduto próprio, tal como identificar a individualidade artística com a pequena cidade que era Amherst, por oposição à metrópole e ao centro, são formas de resistência à absorção pelo colectivo, contribuindo para a criação, por parte de Dickinson, de uma espécie de cultura artesanal.

Os elementos românticos de resistência à massificação e à mecanização e de crença na autonomia e na originalidade (que criarão também, *a posteriori*, um

---

563 Cf. Bingham, Emily Dickinson's Home..., pp. 413-4. Tradução minha.

564 Benfey, Emily Dickinson: Lives of a Poet, p. 35.

distanciamento do poeta em relação ao resto dos seres humanos, exaltando-o como génio) estão presentes nessa carta de Dickinson a Higginson (C. 268), informando também sobre a sua atitude relativamente à poesia. Seria bom termos em mente o que diz Walter Benjamin sobre os efeitos da reprodução da autenticidade das coisas:

> The authenticity of a thing is the essence of all that is transmissible from its beginning, ranging from its substantive duration to its testimony to the history which it has experienced. Since the historical testimony rests on the authenticity, the former, too, is jeopardized by reproduction when substantive duration ceases to matter. And what is really jeopardized when the historical testimony is affected is the authority of the object.[565]

Talvez Howe tivesse razão: talvez seja na tradição do manuscrito e não na da cultura impressa que a poesia de Dickinson se movimenta; uma poesia que abrange quer os textos dos manuscritos em forma de verso, quer grande parte dos textos das cartas em forma de verso e de prosa, e que, por vezes, irrevogavelmente os não distingue. Assim sendo, o próprio objecto de estudo de que parti encontrar-se-á viciado, à partida, pelos modelos oferecidos (e por mim aqui usados -- embora também às vezes contestados) por Thomas Johnson. Por outro lado, como bem reconhece Paula Bennett, "the assumptions on which Johnson operated may well be inseparable from the attempt to publish Dickinson at all."[566]

---

[565] Walter Benjamin, "The work of art in the age of mechanical reproduction", Illuminations..., p. 221.

[566] Paula Bennett, "'By a Mouth that Cannot Speak': Spectral Presence in Emily Dickinson's Letters", The Emily Dickinson Journal, vol I no. 2 (1994), pp. 76-99, p. 85.

Mas provavelmente Dickinson, se lhe quisermos ser verdadeiramente fiéis, não devesse sequer ser publicada, quanto mais impressa -- afinal, ela deixou à irmã o pedido de que os seus papéis fossem queimados depois da sua morte. Ser publicada e impressa corresponderia, inevitavelmente (graças à forma em que os seus textos nos foram deixados) a ser regularizada. Mas não o ser equivaleria decerto ao anonimato -- a razão de ser deste trabalho ausente, pois.

Nessa franja (ou nessa margem) finíssima e ambígua de uma inviabilidade viável, ou de uma viabilidade inviável, se moveu, todavia, este trabalho. Certo do risco, buscando algumas certezas; sobretudo, concordando com a poeta, quando, em carta, diz: "Had I known I asked the impossible, should I perhaps have asked it, but Abyss is it's [sic] own Apology." (C. 968)

APÊNDICE

APÊNDICE [567]

Eternity will be
Velocity or Pause
At Fundamental Signals
From Fundamental Laws

E. Dickinson, P. 1295

1630 — Nathaniel Dickinson, o primeiro dos Dickinson na América, desembarca na baía de Massachusetts, na segunda grande migração, liderada por John Winthrop. Assiste ao discurso de Winthrop no *Arbella*: "The Lord will be our God and delight to dwell among us, as his own people. . . . He shall make us a praise and glory, that men shall say of succeeding plantations: 'the Lord make it like that of New England.' For we must consider that we shall be as a city upon a hill, the eyes of the people are upon us."
Fixa-se depois em Wethersfield, Connecticut.

1659 — Nathaniel Dickinson forma, com mais cinquenta e oito homens e as suas famílias,

---

[567] A organização dos dados a seguir expostos baseou-se, parcialmente, na cronologia que surge em The Life of Emily Dickinson, de Sewall, pp. xvii a xxix. Servi-me igualmente, para recolha de dados, do livro de Bianchi Emily Dickinson Face to Face.... Uma outra biografia de Emily Dickinson, a de Wolff, Emily Dickinson (sobretudo as pps. 13 a 35) foi também utilizada para as referências anteriores ao nascimento da poeta.

	a comunidade de Hadley, a leste de Northampton, Massachusetts.
1704	Ebenezer Dickinson, neto de Nathaniel, luta contra os nativos, em Deerfield.
1745	Nathan, filho de Ebenezer, e o seu filho, Nathan Junior (bisavô de Emily Dickinson), deslocam-se para nordeste de Hadley, para o distrito que, em 1759, se tornaria Amherst. Lutam na Revolução Americana, que culminaria com a Declaração de Independência, em 1776.
1775 (9 de Outubro)	Nasce Samuel Fowler Dickinson, filho de Nathan Jr. e avô de Emily.
1803 (1 de Janeiro)	Nasce Edward Dickinson, pai de Emily.
1813	Samuel Fowler Dickinson manda construir, na Main Street de Amherst, a que seria chamada "The Mansion", uma casa imponente, sobretudo para o seu tempo. Era a primeira casa de tijolo a ser construída em Amherst.
1814 (Dezembro)	Graças, em grande parte, aos esforços de Samuel Dickinson, é formada a Amherst Academy.
1815-1835	Onda de revivalismo religioso espalha-se por Amherst.

1821	Resultado, sobretudo, dos esforços de Samuel Dickinson, é formado o Amherst College.
1828 (6 de Maio)	Casamento de Edward Dickinson com Emily Norcross Dickinson. Fixam residência na casa do pai de Edward.
1829 (16 de Abril)	Nasce Austin, irmão de Emily Dickinson.
1830 (16 de Abril)	Na tentativa de auxiliar o eminente descalabro económico do pai, Edward Dickinson compra-lhe metade da casa de Main Street.
1830 (10 de Dezembro)	**Nasce Emily (Elizabeth) Dickinson.**
1833 (28 de Fevereiro)	Nasce Lavinia, irmã de Emily Dickinson.
1833 (Março)	Perante a certeza da bancarrota, Samuel Dickinson vende a sua parte da casa de Main Street e muda-se para Ohio.
1837 (21 de Agosto)	Emerson profere em Harvard a sua palestra "The American Scholar", a que Oliver Wendell Holmes chama "our intellectual Declaration of Independence."
1840 (Abril)	Por sua vez, Edward Dickinson vende a outra metade da casa. Os Dickinson (Edward, Emily Norcross e os filhos)

		mudam da casa de Main Street para outra, em North Pleasant Street.
		Emily Dickinson tem dez anos.
1840	(Setembro)	Emily e Lavinia entram para a Amherst Academy.
1842		Desenvolve-se a amizade entre Jane Humphrey e Emily Dickinson ("I miss my beloved Jane - I wish you would write to me - I should think more of it than of a mine of gold." [C. 3]
1844	(Junho)	Começa a amizade entre Emily Dickinson e Abiah Root ("I keep your lock of hair as precious as gold and a great deal more so." [C. 5])
1844	(Dezembro)	Onda de revivalismo religioso em Amherst.
1845	(7 de Maio)	Carta a Abiah Root: "I expect I shall be the belle of Amherst when I reach my 17th year. I don't doubt I shall have perfect crowds of admirers at that age." (C. 6)
1847		Publicação dos poemas de Emerson.
1847	(Setembro)	Após ter terminado o seu sétimo ano na Amherst Academy, Emily Dickinson entra em Mount Holyoke. (Carta a Abiah Root: "I am really at Mt. Hollyoke Seminary." [C. 18])

1848	Susan Gilbert chega a Amherst. Início da amizade com Emily Dickinson. Carta de Emily Dickinson a Susan Gilbert, em 1851: "[we] please ourselves with the fancy that we are the only poets and everyone else is *prose*" (C. 56)
1848 (17 de Janeiro)	Emily Dickinson escreve de Mount Holyoke a Abiah Root: "Never did Amherst look more lovely to me & gratitude rose in my heart to God, for granting me such a safe return to my <u>own</u> dear HOME." (C. 20)
1848 (17 de Fevereiro)	Emily Dickinson escreve de Mount Holyoke a seu irmão: "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." (C. 22)
1848 (16 de Maio)	Emily Dickinson escreve de Mount Holyoke a Abiah Root: "Five days have now passed since we returned to Holyoke, and they have passed very slowly. Thoughts of home and friends 'come crowding thick and fast, like lightnings from the mountain cloud,' and it seems very desolate." (C. 23)
1848 (Agosto)	Acabado o primeiro ano em Mount Holyoke, Emily Dickinson regressa a casa. Terminava assim a sua educação formal.
1848 (19 de Dezembro)	Morre Emily Brontë.
1850	Onda de revivalismo religioso espalha-se por Amherst. (Carta de Emily Dickinson a Jane

Humphrey: "Christ is calling everyone here, all my companions have answered, even my darling Vinnie [Lavinia] believes she loves, and trusts him, and I am standing alone in rebellion, and growing very careless." [C. 35])

1850 (Fevereiro) — Publicação de "Magnum bonum" (um "valentine"), de Dickinson, no Indicator, de Amherst College

1850 — Publicação de The Scarlet Letter, de Nathaniel Hawthorne

1851 (Junho) — Após ter terminado o curso em Amherst College, Austin Dickinson emprega-se como professor numa escola de Boston. A escola havia sido formada sobretudo por emigrantes irlandeses, que tinham fugido à "potato famine" de 1847. (Carta de Emily ao irmão: "Father remarks quite briefly that he 'thinks they have found their master,' mother bites her lips, and fears you 'will be rash with them' and Vinnie and I say masses for poor Irish boys souls. So far as I am concerned, I should like to have you kill some -- there are so many now, there is no room for the Americans. . ." [C. 43])

1851 — Publicação de Poems, de Elizabeth Barrett Browning. Neles estão incluídos os "Sonnets from the Portuguese".

1851 — Publicação de Moby Dick, de Herman Melville

1851 (6-22 de Setembro)	Emily Dickinson visita Boston com a irmã (Emily escreve a Austin: ". . . we were rich in disdain for Bostonians and Boston" [C. 54])
(1 de Outubro)	Lavinia escreve a Austin: "I think Emilie is very much improved. She has really grown fat, if youll believe it. I am very strict with her & I shouldnt wonder if she should come out bright some time after all."[568]
1852 (20 de Fevereiro)	Publicação, no nº 3 do jornal The Springfield Daily Republican, do poema de Dickinson "Sic transit gloria mundi", com o título "A Valentine"
1852 (Junho)	Edward Dickinson é nomeado delegado para a Convenção Nacional Whig. Emily Dickinson escreve a Susan Gilbert: "Why can't I be a Delegate to the Great Whig Convention? Then, Susie, I could see you, during a pause in the session - but I don't like this country at all, and I shant stay here any longer! 'Delenda est' America, Massachusetts and all!" (C. 94)
1854 (Agosto)	Carta de Emily Dickinson a Susan Gilbert: "I do not miss you Susie -- of course I do not miss you -- I only sit and stare at nothing from my window, and know that all is gone." (C. 172)
1854 (31 de Março)	Morre Charlotte Brontë.

568 Citado por Bingham, Emily Dickinson's Home..., p. 174.

1855 (Fevereiro?)	Viagem a Washington de Emily Dickinson e Lavinia Dickinson
1855 (Março)	Visita a Philadelphia de Emily Dickinson e Lavinia Dickinson. Altura provável em que Dickinson conhece o Reverendo Charles Wadsworth
1855 (Abril)	Edward Dickinson compra novamente a casa de Main Street. A família mudar-se-á em Novembro. Emily Dickinson tem vinte e cinco anos. "They say that 'home is where the heart is'. I think it is where the *house* is, and the adjacent buildings."
1855	Publicação de Leaves of Grass, de Walt Whitman. (Carta a Higginson: "You speak of Mr Whitman - I never read his Book - but was told that he was disgraceful -" [C. 261])
1856 (1 de Julho)	Casamento de Austin Dickinson e Susan Gilbert. Fixam residência numa casa especialmente mandada construir por Edward Dickinson, os *Evergreens*, situada em frente da casa da família de Emily Dickinson.
1857	Publicação de Aurora Leigh, de Elizabeth Barrett Browning
1858	Primeira (?) "Master letter" ("You ask me what / my flowers said - then they were / disobedient - I gave / them messages - /. . . / How strong when weak / to

recollect, and easy / quite, to love." [C. 187])

1858 ? (Agosto) — Carta de Emily Dickinson a Samuel Bowles: "My friends are my 'estate'." (C. 193)

1859 — Publicação de On the Origin of Species, de Charles Darwin.

1860 — Após ter lido quatro poemas de Emily Dickinson (dois publicados e dois enviados por Helen Hunt Jackson), Emerson escreve no Dial: "A Miss Dickenson [sic] writes verses as if threatened by fevers."

1861 — Segunda (?) "Master letter" ("Oh - did I offend it - / [ ] / Daisy - Daisy - offend it /. . . / Master - open / your life wide, and / take me in forever, / I will never be tired - / I will never be noisy / when you want to be / still" [C. 248])

1861 — Emily Dickinson lê os Browning.

1861 (13 de Abril) — Com o ataque dos Confederados a Fort Sumter, rebenta a Guerra Civil Americana. Em carta a Higginson, em 1863, Emily Dickinson escreveria: "War feels to me an oblique place." (C. 280)

1861 (4/11 de Maio) — Publicação, no jornal Republican, do poema de Dickinson "I taste a liquor never brewed", com o título "The May-Wine"

1861 (29 de Junho) — Morre Elizabeth Barrett Browning ("I think I was enchanted / When first a sombre Girl - / I read that Foreign Lady - / The Dark - felt beautiful - "(P. 593)

1861 (Verão) — Carta de Emily Dickinson a Susan Gilbert: "Your praise is good - to me - because I *know* it *knows* - and *suppose* - it *means* - Could I make you and Austin - proud - sometime a great way off - 'twould give me taller feet -" (C. 238)

1861 — Terceira (?) "Master letter" (Vesuvius dont talk - Edna - dont - / []- one of them - said a syllable - / a thousand years ago, and / Pompeii heard it, and hid / forever - She could'nt look the / world in the face, afterward - I suppose - Bashful Pompeii! /. . . / What would you do with me / if I came 'in white'? [C. 233])[569]

1862 (1 de Março) — Publicação, no nº 216 do jornal The Springfield Daily Republican, do poema de Emily Dickinson "Safe in their Alabaster Chambers", com o título "The Sleeping"

1862 (Abril) — Publicação, no Atlantic Monthly, de "Letter to a Young Contributor", de Thomas Higginson: "Oftentimes a word shall speak what accumulated volumes have labored in vain to utter: there may be years of crowded passion in a word, and half a life in a sentence."

---

569 Embora se tenha seguido aqui, por uma questão de mais fácil identificação, a numeração das cartas ao "Master" estabelecida por Thomas Johnson, seguiu-se a datação das mesmas segundo a revisão feita por Franklin em The Master Letters..., pp. 7-8.

1862 (15 de Abril)

Emily Dickinson envia a primeira carta a Higginson: "Are you too deeply occupied to say if my Verse is alive?" (C. 260).

Com a carta, Dickinson envia os poemas nºs 216, 318, 319 e 320.

1862 (25 de Abril)

Emily Dickinson envia a segunda carta a Higginson: "Thank you for the surgery - it was not so painful as I supposed. I bring you others - as you ask -though they may not differ - . . . I had a terror - since September - . . . Could you tell me how to grow - or is it unconveyed - like Melody - or Witchcraft?" (C. 261)

Com a carta, Dickinson envia os poemas nºs 322, 321 e 86.[570]

1862 (6 de Maio)

Morre Thoreau.

1862 (7 de Junho)

Emily Dickinson envia a terceira carta a Higginson: "I smile when you suggest that I delay 'to publish' - that being foreign to my thought as Firmament to Fin - . . . You think my gait 'spasmodic' - I am in danger - Sir - You think me 'uncontrolled' - I have no Tribunal." (C. 265)

---

[570] Num artigo publicado após a morte de Dickinson no Atlantic Monthly de Outubro de 1891, na sua introdução a esta carta, Higginson diz que Dickinson lhe enviou os poemas que Johnson mais tarde catalogaria com os números 299 e 328. Todavia, Thomas Johnson faz notar que o estudo da dobragem dos poemas e das cartas prova que Higginson se enganara e que os poemas a ele enviados teriam sido os que refiro no texto (The Letters..., vol. II, p. 405).

1862 (7 de Julho)

Emily Dickinson envia a quarta carta a Higginson: "Perhaps you smile at me. I could not stop for that - My Business is Circumference - . . . Myself the only Kangaroo among the Beauty . . ." (C. 268).

Com esta carta, Dickinson envia a Higginson os poemas nºs 67, 299, 324 e 325.

1862 ? (Verão)

Carta de Emily Dickinson aos Holland, amigos seus: "Perhaps you laugh at me! Perhaps the whole United States are laughing at me too! *I* can't stop for that! My Business is to love!" (C. 269)

1862 (Agosto)

Emily Dickinson envia a quinta carta a Higginson: "I had no Monarch in my life, and cannot rule myself, and when I try to organize - my little Force explodes - and leaves me bare and charred - . . . All men say 'What' to me, but I thought it a fashion -" (C. 271)

Com esta carta, Dickinson envia os poemas nºs 326 e 327.

1862 (4 de Dezembro)

Higginson é nomeado Coronel de um exército negro da União.

1862

Publicação de Goblin Market and Other Poems, de Christina Rossetti.

1864 (12 de Março)

O poema de Emily Dickinson "Some keep their Sabbath going to church" é publicado no nº 324 da revista The Round Table, New York, com o título "My Sabbath.

1864 (30 de Março)	O poema de Emily Dickinson "Blazing in gold, and quenching in purple" é publicado no nº 228 do jornal Springfield Daily Republican, com o título "Sunset".
1864 (Abril)	Partida de Emily Dickinson para Boston, devido a problemas de visão. Permaneceria em Boston durante sete meses.
1864 (Maio)	Austin é chamado para o exército. Paga quinhentos dólares para ser substituído.
1864 (19 de Maio)	Morre Hawthorne.
1864 (Junho)	Higginson havia sido ferido e hospitalizado no ano anterior. Emily Dickinson escreve-lhe uma carta: "Are you in danger - I did not know that you were hurt. Will you tell me more? Mr Hawthorne died. . . . The Only News I know / Is Bulletins all day / From Immortality." (C. 290)
1865 (Abril)	Segunda viagem de Emily Dickinson a Boston, devido ainda a problemas de visão.
1866 (14 de Fevereiro)	O poema de Emily Dickinson "A narrow fellow in the grass" é publicado no nº 986 do jornal Springfield Daily Republican, com o título "The Snake".

1869 (Junho)

Carta de Higginson a Emily Dickinson: "It is hard for me to understand how you can live s[o alo]ne, with thoughts of such a [quali]ty comig up in you . . .. You must come down to Boston sometimes? All ladies do." (C. 330a). Resposta de Dickinson a Higginson: "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).

Na mesma carta, Dickinson escreve: "A Letter always feels to me like immortality because it is the mind alone without corporeal friend."

1870 (Agosto)

Emily Dickinson, citada por Higginson em carta a sua mulher: "If 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 <u>that</u> is poetry. These are the only way I know it. Is there any other way." (C. 342a)

1874 (16 de Junho)

Edward Dickinson morre, em Boston. Emily Dickinson escreve a Higginson: "His Heart was pure and terrible and I think no other like it exists. I am glad there is Immortality - but would have tested it myself - before entrusting him." (C. 418)

1874

Emily Dickinson começa a vestir-se predominantemente de branco.

1875 (Outubro)

Carta de Helen Hunt Jackson a Emily Dickinson: "You are a great poet - and it is a wrong to the day you live in, that you will not sing aloud. When you are what men call dead, you will be sorry you were so stingy." (C. 444a)

1870 (16 de Agosto)

Thomas Higginson visita Emily Dickinson em Amherst. Higginson escreve a sua mulher: "She came to me with two day lillies which she put in a sort of childlike way into my hand an said 'These are my introduction' in a soft frightened breathless childlike voice. . ." (C. 342a)

1875 (1 de Agosto)

Nasce Gilbert Dickinson, filho de Austin Dickinson e Susan Gilbert Dickinson. Gilbert viria a tornar-se o sobrinho favorito de Emily Dickinson.

1878

Correspondência entre Emily Dickinson e Otis Phillips Lord, juiz, amigo de seu pai, e uma das possíveis relações amorosas de Dickinson. Carta de Dickinson a Lord: "I confess that I love him - I rejoice that I love him - I thank the maker of Heaven and Earth - that gave him me to love - the exultation floods me. I cannot find my channel - the Creek turns Sea - at thought of thee -" (C. 559)

1878

Carta de Emily Dickinson a Otis Lord, após proposta deste de casamento: "Dont you know you are happiest while I withhold and not confer - don't you know that 'No' is the wildest word we consign to Language?" (C. 562)

1878 (10 de Setembro)

O poema de Emily Dickinson "Success is counted sweetest" é incluído na antologia A Masque of Poets (uma colectânea de poemas anónimos), publicada por Roberts Brothers.
Helen Hunt Jackson escreve a Dickinson: "I suppose by this time you have seen the Masque of Poets. I hope you have not regretted giving me that choice bit of verse for it. I was pleased to see that it had in a manner, a special place, being chosen to end the first part of the volume . . ." (C. 573c)

1878 (10 de Dezembro)

Em Literary World (IX, 118), surge uma recensão sobre A Masque of Poets, em que o poema de Emily Dickinson é atribuído a Emerson: "If anything in the volume was contributed by Emerson, we should consider these lines upon 'Success' most probably his."

1879 (Janeiro)

Thomas Niles, o responsável pela Roberts Brothers, envia a Emily Dickinson uma cópia de A Masque of Poets: "I wanted to send you a proof of your poem, wh. as you have doubtless perceived was slightly changed in phraseology." (C. 573d)

1880 (24 de Dezembro)

Morre George Eliot. (What do I think of Middlemarch? What do I think of glory -" (C. 389).

1881 (Agosto)

Mabel Loomis Todd fixa-se em Amherst com seu marido, David Todd, professor de Astronomia contratado pelo Amherst College. Os Todd tornam-se amigos da família de Austin Dickinson.

1881 — Mabel Todd escreve aos pais: "I must tell you about the character of Amherst. It is a lady whom the people call the Myth. She is the sister of Mr. Dickinson and seems to be the climax of all the family oddity."

1882 (Abril) — Thomas Niles escreve a Emily Dickinson: "'H.H.' [Helen Hunt Jackson] once told me that she wish you could be induced to publish a volume of poems. I should not want to say how highly she praised them, but to such an extent that I wish also that you could." (C. 749b)
Dickinson responde a Niles: "The kind but incredible opinion of 'H.H' and yourself I would like to deserve." (C. 749)

1882 (1 de Abril) — Morre Charles Wadsworth. Carta de Dickinson a Higginson: "My closest earthly friend died in April-" (C. 765)

1882 (27 de Abril) — Morre Emerson.

1882 (14 de Novembro) — Morre Emily Norcross Dickinson.

1883 — Após Emily Dickinson ter enviado a Thomas Niles o seu exemplar de Currer, Ellis, & Acton Bells Poems, este agradece-lhe: ". . . I will take instead a M.S. collection of your poems, that is, if you want to give them to the world through the medium of a publisher." (C. 813b)

Dickinson nunca lhe enviaria o manuscrito.

1883 (5 de Outubro)

Morre Gilbert Dickinson. A sua morte constituiria um duro golpe para Emily Dickinson. Carta de Dickinson a Susan Gilbert: "I see him in the Star, and meet his sweet velocity in everything that flies - . . . Without a Speculation, our little Ajax spans the whole -" (C. 868)

1883

Carta de Emily Dickinson a Mrs. Holland: "The Physician says I have 'Nervous prostration.' Possibly I have - I do not know the Names of Sickness. The Crisis of the sorrow of so many years is all that tires me -" (C. 873)

1883 (Natal)

Carta de Emily Dickinson a um colega de Gilbert: "Our Santa Claus is drapped this Year, but Gilbert's little Mates are still dear to his Aunt Emily." (C. 878)

1883 (Dezembro)

Mabel Loomis Todd e Austin Dickinson tornam-se amantes, facto que irá influenciar a publicação póstuma da poesia de Dickinson.

1884 (13 de Março)

Morre Otis Phillip Lord. Carta de Emily Dickinson a suas primas, Louise e Frances Norcross: "I hardly dare to know that I have lost another friend, but anguish finds it out. . . . Till the first friend dies, we think ecstasy impersonal, but then discover that he was the cup from which we drank it, itself as yet unknown." (C. 891)

1885

Carta de Emily Dickinson a Susan Gilbert: "Emerging from an Abyss, and reentering it - that is Life, is it not, Dear? The tie between us is very fine, but a Hair never dissolves." (C. 1024)

1886 (15 de Maio)

Morre Emily Dickinson, após um estado de coma que duraria dois dias. A sua (tanto quanto se sabe) última carta, enviada poucos dias antes às primas, Louise e Frances Norcross, compunha-se de três linhas: "Little Cousins / Called back. Emily." (C. 1046)

Emily Dickinson deixaria instruções precisas para o seu funeral: deveria ser vestida de branco e o seu corpo deveria repousar num caixão também branco. Assim foi feito. Ainda segundo instruções suas, o cortejo fúnebre deu a volta ao jardim da casa, passando depois para o cemitério da família, de forma a que o percurso foi sempre efectuado tendo a casa como ponto visível de referência.

1890 (12 de Novembro)

Primeira publicação de poemas de Emily Dickinson (Poems), pela Roberts Brothers, de Boston. Os editores são Mabel Loomis Todd e T. W. Higginson. Nos dois anos seguintes, os poemas veriam onze edições. Os poemas que Mabel Todd possuía haviam-lhe sido dados por Lavinia Dickinson. Susan Gilbert tinha, porém, em sua posse, mais de seiscentos poemas de Dickinson. Devido ao corte de relações entre a sua família e a família Todd (em consequência da relação amorosa entre Mabel e Austin), Susan Gilbert reteria esses poemas até morrer.

1891 (9 de Novembro)	Segunda série de Poems, publicada também pela Roberts Brothers, e editada por Todd e Higginson. Desta vez, o nome de Higginson surgiria em primeiro lugar. Esta série teria cinco edições, a última das quais publicada em 1893.
1894 (21 de Novembro)	Publicação de cartas de Emily Dickinson, em dois volumes, por Roberts Brothers, Boston. Cartas editadas por Mabel Loomis Todd (Letters of Emily Dickinson).
1895 (16 de Agosto)	Morre Austin Dickinson.
1896 (1 de Setembro)	Terceira série de Poems, publicada também pela Roberts Brothers, desta vez editada somente por Mabel Loomis Todd. Esta série teria duas edições no mesmo ano.
1896 (Novembro)	Lavinia Dickinson move uma acção em tribunal contra Mabel Todd, a propósito de um terreno que Austin teria aparentemente deixado a Mabel Todd. O tribunal decidiria a favor de Lavinia Dickinson em Abril de 1898.
1899 (31 de Agosto)	Morre Lavinia Dickinson.
1913 (12 de Maio)	Morre Susan Gilbert Dickinson.

1914	Publicação de The Single Hound, por Little, Brown, Boston. Edição de Martha Dickinson Bianchi, filha de Susan Gilbert.
1924	Publicação de The Life and Letters of Emily Dickinson, por Houghton Mifflin, Boston. Edição de Martha Dickinson Bianchi.
	Publicação de The Complete Poems of Emily Dickinson, por Little, Brown. Edição de Martha Dickinson Bianchi e Alfred Leete Hampson.
1929	Publicação de Further Poems of Emily Dickinson, por Little, Brown. Editado por Martha Dickinson Bianchi.
1931	Publicação de Letters of Emily Dickinson, New and enlarged edition, por Harper, New York. Cartas editadas por Mabel Loomis Todd.
1932	Morre Mabel Loomis Todd.
	Publicação de Emily Dickinson Face to Face: Unpublished Letters with Notes and Reminiscences, pela Houghton Mifflin, Boston. Edição de Martha Dickinson Bianchi.
1935	Publicação de Unpublished Poems of Emily Dickinson, por Little, Brown. Edição de Martha Dickinson Bianchi e Alfred Leete Hampson.

1937	Publicação de Poems by Emily Dickinson, pela Little, Brown. Edição de Martha Dickinson Bianchi e Alfred Leete Hampson.
1945	Millicent Todd Bingham, filha de Mabel Loomis Todd, escreve Ancestors' Brocades: The Literary Debut of Emily Dickinson, Harper, New York.
	Mabel Loomis Todd e Millicent Todd Bingham editam Bolts of Melody: New Poems of Emily Dickinson, publicado por Harper, New York.
1954	Millicent Todd Bingham escreve Emily Dickinson: A Revelation, Harper, New York.
1955	Millicent Todd Bingham edita Emily Dickinson's Home: Letters of Edward Dickinson and His Family, Harper, New York.
	Thomas Johnson edita The Poems of Emily Dickinson: Including variant readings critically compared with all known manuscripts, em três volumes. Publicação de The Belknap Press of Harvard University Press.
1958	Thomas Johnson e Theodora Ward editam The Letters of Emily Dickinson, em três volumes. Publicação de The Belknap Press of Harvard University Press.

1981

R. W. Franklin edita a edição fac-similada dos manuscritos de Emily Dickinson, em dois volumes (The Manuscript Books of Emily Dickinson). Publicação de Belknap Press of Harvard University Press.

1986

Por ocasião do centenário da morte de Emily Dickinson, os correios dos Estados Unidos editam um selo comemorativo. O poema escolhido para figurar no selo conta-se entre os textos mais incaracterísticos de Dickinson, pelo sentimentalismo e convencionalismo:

"If I can stop one Heart from breaking
I shall not live in vain
If I can ease one Life the aching
Or cool one Pain
Or help one fainting Robin
Unto his Nest again
I shall not live in Vain." (P. 919)

BIBLIOGRAFIA

1. EDIÇÕES DE POEMAS E DE CARTAS DE EMILY DICKINSON

AIKEN, Conrad. ed.. Selected Poems of Emily Dickinson. London: Jonathan Cape, 1924.

BIANCHI, Martha Dickinson. The Single Hound. Boston: Little, Brown, 1914.

BIANCHI, Martha Dickinson. Emily Dickinson Face to Face: Unpublished Letters with Notes and Reminiscences. Boston: Houghton Mifflin, 1932.

BIANCHI, Martha Dickinson e HAMPSON, Alfred Leete Hampson. Further Poems of Emily Dickinson. Boston: Little, Brown, 1929.

BIANCHI, Martha Dickinson. Life and Letters of Emily Dickinson. Boston: Houghton Mifflin, 1924.

BIANCHI, Martha Dickinson e HAMPSON, Alfred Leete Hampson. Poems by Emily Dickinson. Boston: Little, Brown, 1937.

BIANCHI, Martha Dickinson e HAMPSON, Alfred Leete. The Poems of Emily Dickinson. Boston: Little, Brown, 1930.

BIANCHI, Martha Dickinson e HAMPSON, Alfred Leete Hampson. The Complete Poems of Emily Dickinson, Boston: Little, Brown, 1924.

BIANCHI, Martha Dickinson. The Single Hound. Boston: Little, Brown, 1914.

BIANCHI, Martha Dickinson e HAMPSON, Alfred Leete Hampson. Unpublished Poems of Emily Dickinson. Boston: Little, Brown, 1935.

FRANKLIN, Robert W., ed.. The Master Letters of Emily Dickinson. Amherst: Amherst College Press, 1986.

FRANKLIN, Robert W., ed.. The Manuscript Books of Emily Dickinson. 2 vols., Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981.

HIGGINSON, Thomas W. e TODD, Mabel Loomis, eds.. Poems (second series). Boston: Roberts Brothers, 1891.

JOHNSON, Thomas, ed.. The Complete Poems of Emily Dickinson. Boston: Little, Brown; London: Faber and Faber, 1970.

JOHNSON, Thomas, ed.. Emily Dickinson: Selected Letters. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1958.

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

JOHNSON, ed.. The Poems of Emily Dickinson, including variant readings critically compared with all known manuscripts. 3 vols., Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1955.

TODD, Mabel Loomis e BINGHAM, Millicent Todd, eds.. Bolts of Melody: New Poems of Emily Dickinson. New York: Harper, 1945.

TODD, Mabel Loomis, ed.. Letters of Emily Dickinson. 2 vols., Boston: Roberts Brothers, 1894.

TODD, Mabel Loomis e HIGGINSON, Thomas W., eds.. Poems. Boston: Roberts Brothers, 1894.

TODD, Mabel Loomis, ed.. Poems (third series). Boston: Roberts Brothers, 1896.

2. BIBLIOGRAFIA ESPECÍFICA

AIKEN, Conrad. "Emily Dickinson". Dial LXXVI (April 1924): 301-8.

ALLEN, Michael Allen. Emily Dickinson as an American Provincial Poet. Sussex: British Association for America Studies, 1985.

AMARAL, Ana Luísa. "A Imagética das Jóias em Florbela Espanca e Emily Dickinson". Actas do I Congresso Nacional de Literatura Comparada vol. I (Lisboa, 1990): 351-369.

AMARAL, Ana Luísa. "Emily Dickinson: Uma Poética de Transgressão". Revista da Faculdade de Letras do Porto, Línguas e Literaturas II Série, vol. V, Tomo 2 (1988): 355-373.

AMARAL, Ana Luísa. "Dickinson's 'Ample Make This Bed'".The Explicator vol. 51, no. 3 (Spring 1993): 163-5.

ANDERSON, Charles. "From a Window in Amherst: Emily Dickinson looks at the American Scene". The New England Quarterly vol. XXI, no. 2 (June 1958): 147-171.

ANDERSON, Douglas. "Presence and Place in Emily Dickinson's Poetry". The New England Quarterly vol. LXVII, no. 2 (June 1984): 205-224.

ANDERSON, Charles. "The Funeral Procession in Dickinson's Poetry". Emerson Society Quarterly no. 44 (3rd Quarter 1966): 8-12.

ANDERSON, Carles. Emily Dickinson's Poetry: Stairway of Surprise. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960.

ARENSBERG, Mary, ed.. The American Sublime. Albany: SUNY Press, 1986.

BALDI, Sergio. "The Poetry of Emily Dickinson". The Sewanee Review vol. LXVIII, no. 2 (Summer 1960): 438-449.

BANZER, Judith. "'Compound Manner': Emily Dickinson and the Metaphysical Poets". American Literature, vol. XXXII, no. 4 (January 1961): 417-433.

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

BATES, Arlo. "Books and Authors". Boston Sunday Courier 96 (November 23, 1890): 2.

BENFEY, Christopher. Emily Dickinson and the Problem of Others. Amherst: University of Massachusetts Press, 1984.

BENFEY, Christopher. Emily Dickinson: Lives of a Poet. New York: George Braziller, 1986.

BENNETT, Paula. "'By a Mouth that Cannot Speak': Spectral Presence in Emily Dickinson's Letters". The Emily Dickinson Journal vol. I, no. 2 (1994): 76-99.

BENNETT, Paula. "Critical Clitoridectomy: Female Sexual Imagery and Feminist Psychoanalytic Theory". Signs vol. 18, no. 2 (Winter 1992): pp. 235-59.

BENNETT, Paula. Emily Dickinson: Woman Poet. Iowa City: University of Iowa Press, 1990.

BENNETT, Paula. My Life a Loaded Gun: Female Creativity and Feminist Poetics. Boston: Beacon Press, 1986.

BENNETT, Paula. "'The Orient is in the West': Emily Dickinson's Reading of «Anthony and Cleopatra»". Women's Revisions of Shakespeare: On the Responses of Dickinson, Woolf, Rich, H. D., George Elliot, and Others. ed. Marianne Novy. Urbana: University of Illinois Press, 1990. 108-122.

BINGHAM, Millicent Todd, ed.. Emily Dickinson's Home: Letters of Edward Dickinson and his Family. New York: Harper & Brothers, 1955.

BINGHAM, Millicent Todd .Emily Dickinson: A Revelation. New York: Harper, 1954.

BINGHAM, Millicent Todd. Ancestors' Brocades: The Literary Debut of Emily Dickinson. New York: Harper, 1945.

BINGHAM, Millicent Todd e TODD, Mabel Loomis. Bolts of Melody. New York: Harper, 1945.

BIRDSALL, Virginia Ogden. "Emily Dickinson's Intruder in the Soul". American Literature vol. XXXVII, no. 1 (March 1965): 54-65.

BLACKMUR, Richard P.. "Emily Dickinson: Notes on Prejudice and Fact". Southern Review 3 (Autumn 1937): 323-347.

BLACKMUR, Richard P.. "Emily Dickinson's Notation". The Kenyon Review 18 (Spring 1956): 224-237.

BLAKE, Caesar R. e WELLS, Carlton F.. The Recognition of Emily Dickinson: Selected Criticism since 1890. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1964.

BLAKE, Nancy. "«Being's Malady»: Psychotic Experience of Time and the Body in Emily Dickinson. Proceedings of the 7th International Conference on Psychology and Literature. Lisboa: Instituto Superior de Psicologia Aplicada, 1991. 51-6.

BROSE, Nancy Harris, Juliana Dupre, Wendy Kohler e Jean Mudge. McClure. Emily Dickinson: Profile of the Poet as Cook, With Selected Recipes. Amherst: Hamilton Newell, 1976.

BUCKINGHAM, Willis J.. Emily Dickinson: An Annotated Bibliography, Writing, Scholarship, Criticism, and Ana, 1850-1968. Bloomington: Indiana University Press, 1970.

BUCKINGHAM, Willis J.. Emily Dickinson's Reception in the 1890's: A Documentary History. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1989.

BUDICK, E. Miller. Emily Dickinson and the Life of Language: A Study in Symbolic Poetics. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1985.

BUDICK, E. Miller. "The Dangers of the Living World: Aspects of Dickinson's Epistemology, Cosmology, and Symbolism". Emerson Society Quarterly 29 (1983): 208-224.

BURBICK, Joan. "Emily Dickinson and the Economics of Desire". American Literature vol. 58, no. 3 (October 1986): 361-378.

BZOWSKY, Francis. "«Half Child-Half Heroine»: Emily Dickinson's Use of Traditional Female Archetypes". Emerson Society Quarterly 29 (3rd Quarter 1983): 154-169.

CADY, Edwin H. e BUDD, Louis J., eds.. On Dickinson: The Best from American Literature. Durham: Duke University Press, 1990.

CAMBON, Glauco. "Violence and Abstraction in Emily Dickinson". The Sewanee Review vol. LXVIII no. 3 (Summer, 1960): 450-464.

CAMERON, Sharon. Choosing, not Choosing: Dickinson's Fascicles. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

CAMERON, Sharon. Lyric Time: Dickinson and the Limits of Genre. Baltimore: The Johns Hopkins university Press, 1979.

CAMERON, Sharon. "A Loaded Gun: Dickinson and the Dialectic of Rage". PMLA vol. 93, no. 3 (May 1978): 423-437.

CAPPELUTI, Jo-Anne. "Fading Ratios: Jonson's Variorum Edition of Emily Dickinson's Poetry". The Emily Dickinson Journal vol. I, no. 2 (1992): 100-120.

CARPENTER E MOREHOUSE. The History of the Town of Amherst. Massachusetts: Amherst, 1896.

CATEL, Jean. "Emily Dickinson: Essai d'analyse psychologique". Revue Anglo-Americaine 2ième année, no. 5 (Juin 1925): 394-405.

CHALIFF, Cynthia. "Book Review: 'After Great Pain': The Inner Life of Emily Dickinson". Literature and Psychology vol. XXII, no. 1 (1972): 45-47.

CHALIFF, Cynthia. "The Psychology of Economics in Emily Dickinson". Literature and Psychology vol. xviii, no. 2 (1968): 93-100.

CHAMBERLAIN, Arthur. "The Poems of Emily Dickinson". Commonwealth 31 (December 26, 1891): 7.

CHASE, Richard. "Seeking a Poet's Inspiration". Saturday Review 34 (December 1, 1951): 26.

CLENDENNING, Sheila T.. Emily Dickinson: A Bibliography, 1850-1966. Kent: The Kent State University Press, 1968.

CODY, John. After Great Pain: The Inner Life of Emily Dickinson. Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981.

CODY, John. "Metamorphosis of a Malady: Summary of a Psychonalytic Study of Emily Dickinson". Hartford Series in Literature 2 (1970): 113-32.

CRUMBLEY, Paul. "Dickinson's Dashes and the Limits of Discourse". The Emily Dickinson Journal vol. I no. 2 (1992): 8-53.

CUDDY, Lois A.. "Shelly's Glorious Titan: Reflections on Emily Dickinson's Self-Image and Achievement". Dickinson's Studies no. 55 (1st half 1985): 32-40.

CUDDY, Lois A.. "The Influence of Latin Poetics on Emily Dickinson's Style". Comparative Literature Studies vol. XIII no. 1 (March 1976): 214-29.

CUDDY, Lois A.. "The Latin Imprint on Emily Dickinson's Poetry". American Literature 50 (1978-9): 74-84.

DANDURRAND, Karen. "Another Dickinson Poem Published in Her Lifetime", American Literature vol. 54, no. 3 (October 1982): 434-437.

DICKENSON, Donna .Emily Dickinson. Leamington Spa: Berg Publishers, Ltd., 1985.

DICKIE, Margaret. Lyric Contingencies: Emily Dickinson and Wallace Stevens. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1991.

DIEHL, Joanne Feit. Dickinson and the Romantic Imagination. Princeton: Princeton University Press, 1981.

DIEHL, Joanne Feit. Women Poets and the American Sublime. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

DIEHL, Joanne Feit. "Murderous Poetics: Dickinson, the Father and the Text". Daughters and Fathers. ed. Lynda E. Boose e Betty S. Flowers. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989. 326-343.

DIEHL, Joanne Feit. "Dickinson and Bloom: An Antithetical Reading". Texas Studies in Literature and Language: A Journal of the Humanities. vol. 23, no. 3 (Fall 1981): 418-441.

DIGGORY, Terence. "Armored Women, Naked Men: Dickinson, Whitman and Their Successors". Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets. ed. Sandra Gilbert e Susan Gubar. Bloomington: Indiana University Press, 1979. 135-50.

DOBSON, Joanne. Dickinson and the Strategies of Reticence: The Woman Writer in Nineteenth Century America. Bloomington: Indiana University Press, 1989.

EAGLETON, Terry. London Review of Books, 2 (Dec. 1993): 12.

EBERWEIN, Jane Donahue. Dickinson: Strategies of Limitation. Amherst: University of Massachussetts Press, 1975.

EBERWEIN, Jane Donahue. "Doing Without: Dickinson as a Yankee Woman Poet". Critical Essays on Emily Dickinson. ed. Paul J. Ferlazzo. Boston: G. K. Hall, 1984. 205-223.

ELAM, Hellen Regueiro. "Dickinson and the Haunting of the Self". The American Sublime. ed. Mary Arensberg, Albany: SUNY Press, 1986. 83-99.

ELFENBEIN, Anna Shannon. "Unsexing Language: Pronominal Protest in Emily Dickinson's 'Lay This Laurel". Engendering the Word: Feminist Essays in Psychosexual Poetics. ed. Temma F. Berg, Anna Shannon Elfenbein, Jeanne Larsen e Elisa Kay Sparks. Urbana: University of Illinois Press, 1989. 208-223.

Freeman, Margaret H.. "The Joy of Words: Thomas John Carlisle". Emily Dickinson International Society vol. 6, no. 1 (May/June 1994): 4-6.

ERKKILA, Betsy. "Dickinson and Rich: Toward a Theory of Poetic Influence", American Literature vol. 56, no. 4 (December 1984): 541-559.

ERKKILA, Betsy. The Wicked Sisters: Women Poets, Literary History, and Discord. Oxford: Oxford University Press, 1992.

FADERMAN, Lilian. "Emily Dickinson's Letters to Sue Gilbert". The Massachusetts Review no. 18 (Summer 1977): 197-225.

FARR, Judith. The Passion of Emily Dickinson. Cambridge: Harvard University Press, 1992.

FERLAZZO, Paul, ed.. Critical Essays on Emily Dickinson. Boston: G. K. Hall, 1984.

FINCH, A. R. C.. "Dickinson and Patriarchal Meter: A Theory of Metrical Codes". PMLA vol. 102, no. 2 (March 1987): 166-176.

FOSTER, Thomas. "Homelessness at Home: Placing Emily Dickinson in (Women's) History". Engendering Men: The Question of Male Feminist Criticism. ed. Joseph A. Boone e Michael Cadden. New York: Routledge, 1990. 239-253.

FOSTER, Shirley. "Speaking Beyond Patriarchy: The Female voice in Emily Dickinson and Christina Rossetti". The Body and the Text: Hélène Cixous, Reading and Teaching. ed. Helen Wilcox, Keith McWatters, Ann Thompson e Linda R. Williams. New York: Harvester, Wheatsheaf, 1990. 66-77.

FRANK, Bernhard. "Dickinson's 'I saw no Way - the Heavens were stitched -'". The Explicator. vol. 48, no. 1 (Fall 1989): 28-9.

GARBOWSKY, Maryanne M.. The House Without the Door: A Study of Emily Dickinson and the Illness of Agoraphobia. Cranbury: Associated University Presses, 1989.

GELPI, Albert. "Emily Dickinson and the Deerslayer: The Dilemma of the Woman Poet in America". Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets. eds. Susan Gilbert e Susan Gubar. Bloomington: Indiana University Press, 1979. 122-134.

GELPI, Albert. Emily Dickinson: The Mind of the Poet. Cambridge: Harvard University Press, 1965.

GILBERT, Sandra. "The American Sexual Poetics of Walt Whitman and Emily Dickinson". Reconstructing American Literary History. ed. Sacvan Bercovitch. Cambridge: Harvard University Press, 1986. 123-54.

GILBERT, Sandra. "The Wayward Nun Beneath the Hill: Emily Dickinson and the Mysteries of Womanhood". Feminist Critics Read Emily Dickinson. ed. Suzanne Juhasz. Bloomington: Indiana University Press, 1983. 22-44.

GILBERT, Sandra e GUBAR, Susan. "Sexual Linguistics: Gender, Language, Sexuality". New Literary History. 16, 3 (Spring 1985): 515-541.

GILBERT, Sandra e GUBAR, Susan. The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth Century Imagination. New Haven: Yale University Press, 1979.

GREENBERG, Robert M.. Splintered Worlds: Fragmentation and the Idea of Diversity in the Work of Emerson, Melville, Whitman, and Dickinson. Boston: Northeastern University Press, 1993.

GRIFFITH, Clark .The Long Shadow: Emily Dickinson's Tragic Poetry. Princeton: Princeton University Press, 1964.

HART, Ellen Louise. "The Encoding of Homoerotic Desire: Emily Dickinson's Letters and Poems to Susan Dickinson, 1850-1886". Tulsa Studies in Women's Literature vol. 9, no. 2 (Fall 1990): 251-72.

HIGGINS, David J. M.. "Emily Dickinson's Prose". Emily Dickinson: A Collecion of Critical Essays, ed. Richard Sewall, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1963. 162-77.

HIGGINS, David. Portrait of Emily Dickinson. New Brunswick: Rutgers University Press, 1967.

HIGGINSON, Thomas Wentworth. "Ought Women to learn the Alphabet?". Atlantic Monthly 15 (February 1859): 137-50.

HIGGINSON, Thomas Wentworth. "Emily Dickinson's Letters". Atlantic Monthly 68 (October 1891): 444-56.

HIGGINSON, Thomas Wentworth. "An Open Portfolio". Christian Union 42 (September 25, 1890): 392-3.

HIGGINSON, Thomas Wentworth. "Letter to a Young Contributor". Atlantic Monthly 9 (April 1862): 401-412.

HOGUE, Cynthia. "'I Didn't Be - Myself': Emily Dickinson's Semiotics of Presence". The Emily Dickinson Journal vol. I no. 2 (1992): 30-51.

HOMANS, Margaret. "Joanne Feit Diehl: Dickinson and the Romantic Tradition". Studies in Romanticism 22 (Fall 1983): 445-451.

HOMANS, Margaret. Women Writers and Poetic Identity: Dorothy Wordsworth, Emily Bronte, and Emily Dickinson. Princeton: Princeton University Press, 1980.

HOWE, Susan. "Some Notes on Visual Intentionality in Emily Dickinson. HOW(ever) vol. III, no. 4 (n. d.)

HOWE, Susan. My Emily Dickinson. Berkeley: North Atlantic Books, 1985.

HOWE, Susan. "These Flames and Generosities of the Heart: Emily Dickinson and the Illogic of Sumptuary Values". Sulphur no. 78 (Spring 1991): 135-155.

JOHNSON, Greg. Emily Dickinson, Perception and the Poet's Quest. Alabama: University of Alabama Press, 1985.

JOHNSON, Thomas. "Kate Scott and Emily Dickinson". New York Times Book Review (November 4, 1951): 3 e 34.

JUHASZ, Suzanne, ed.. Feminist Critics Read Emily Dickinson. Bloomington: Indiana University Press, 1983.

JUHASZ, Suzanne. "Reading Emily Dickinson's Letters". Emerson Society Quarterly vol. 30 (3rd Quarter 1984): 170-92.

JUHASZ, Suzanne. The Undiscovered Continent: Emily Dickinson and the Space of the Mind. Bloomington: Indiana University Press, 1983.

JUHASZ, Susanne, Christanne Miller e Martha Nell Smith. Comic Power in Emily Dickinson. Austin: University of Texas Press, 1993.

KAPLAN, Cora. "The Indefinite Disclosed: Cristina Rossetti and Emily Dickinson". Women Writing and Writing about Women. ed. Mary Jacobus: London: Croom Helm, 1979. 61-79.

KELLER, Karl. "Notes on Sleeping With Emily Dickinson". Feminist Critics Read Emily Dickinson. ed. Suzanne Juhasz, Bloomington: Indiana University Press, 1983. 67-79.

KELLER, Karl. The Only Kangaroo among the Beauty: Emily Dickinson and America. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1979.

KHER, Inder Nath. The Landscape of Absence: Emily Dickinson's Poetry. New Haven: Yale University Press, 1974.

LANG, Andrew. "The Newest Poet". Daily News [London] (January 2, 1981): 5.

LEASE, Benjamin. Emily Dickinson's Readings of Men and Books. New York: St. Martin's Press, 1990.

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

LEYDA, Jay. The Years and Hours of Emily Dickinson. 2 vols., New Haven: Yale University Press, 1960.

LOEFFELHOLZ, Mary. Dickinson and the Boundaries of Feminist Theory. Urbana: University of Illinois Press, 1991.

LONGWORTH, Polly. Austin and Mabel: The Amherst Affair and Love Letters of Austin Dickinson and Mabel Loomis Todd. New York: Farrar, Straus & Giroux, 1984.

LOWENBERG, Carlton. Emily Dickinson's Textbooks. California: Lafayette University Press, 1986.

LUBBERS, Klaus. Emily Dickinson: The Critical Revolution. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1968.

MACLEISH, Archibald. "The Private World: Poems of Emily Dickinson". Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays, ed. Richard Sewall, Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1963. 150-61.

MARTIN, Wendy. An American Tryptich: Anne Bradstreet, Emily Dickinson, Adrienne Rich. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1984.

MCLURE, Charlotte. "Expanding the Canon of American Renaissance Frontier Writers: Emily Dickinson's 'Glimmering Frontier'. The Frontier Experience and the American Dream: Essays on American Literature. eds. David Mogen, Mark Busby e Paul Bryant. College Station: Texas A & M University Press, 1989. 67-87.

MCNAUGHTON, Ruth. The Imagery of Emily Dickinson. Nebraska: The University at Lincoln, 1949.

MCNEIL, Helen. Emily Dickinson. London: Virago Press, 1986.

MILLER, Cristanne. "'A Letter is a Joy of Hearth': Dickinson's Communication with the World". Legacy, A Journal of Nineteenth-Century American Women Writers vol. 3, no. 1 (Spring 1986): 29-39.

MILLER, Cristanne. Emily Dickinson: A Poet's Grammar. Cambridge: Harvard University Press, 1987.

MILLER, Cristanne. "How 'Low Feet' Stagger: Disruptions of Language in Dickinson's Poetry". Feminist Critics Read Emily Dickinson. ed. Suzanne Juhasz. Bloomington: Indiana University Press, 1983. 134-155.

MILLER, Ruth. The Poetry of Emily Dickinson. Middletown: Wesleyan University Press, 1968.

MITTA, Joseph ."The Jewel and the Amethyst: Poet and Persona in Emily Dickinson". Dickinson Studies 42 (June 1982): 30-37.

MONTEIRO, George. "In Question: The Status of Emily Dickinson's 1878 'Worksheet' for 'Two Butterflies Went Out at Noon'". Essays on Literature vol. 6, no. 2 (Fall, 1979): 219-225.

MONTEIRO, George e Barton St. Armand. "The Experienced Emblem: A Study of the Poetry of Emily Dickinson". Prospects: An Annual Journal of American Cultural Studies. ed. Jack Salzman. vol. 6. New York: Burt Franklin and Co., 1981. 186-280.

MOSSBERG, Barbara Antonina.Emily Dickinson: When a Writer is a Daughter. Bloomington: Indiana University Press, 1982.

MOULTON, Louise Chandler. "A Very Remarkable Book". Boston Sunday Herald (November 23, 1890): 24.

MUDGE, Jean McClure. Emily Dickinson and the Image of Home. Amherst: The University of Massachussets Press, 1975.

MYERSON, Joel. Emily Dickinson: A Descriptive Bibliography. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1984.

NICHOLS, Olivia Murray. "Emily Dickinson and Bright's Disease". Higginson Journal no. 45 (1986): 12-9.

NOVY, Marianne, ed.. Women's Revisions of Shakespeare: On the Responses of Dickinson, Wolf, Rich, H.D., George Eliot, and Others. Urbana: University of Illinois Press, 1990.

OAKES, Karen. "Welcome and Beware: The Reader and Emily Dickinson's Figurative Language".Emerson Society Quarterly 34, no. 3 (3rd Quarter 1988): 181-206.

OLPIN, Larry R.. "In Defense of the Colonel Thomas W. Higginson". Higginson Journal no. 42 (First Half 1985): 3-14.

PAGLIA, Camille. Sexual Personae: Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson. New York: Vintage Books, 1990.

PATTERSON, Rebecca. Emily Dickinson's Imagery. ed. Margaret H. Freeman. Amherst: The University of Massachussetts Press, 1979.

PATTERSON, Rebecca. The Riddle of Emily Dickinson. Boston: Houghton Mifflin, 1951.

PAULIN, Tom. "Out of the Closet". London Review of Books (October 29, 1987): 22.

POLLAK, Vivian. Dickinson: The Anxiety of Gender. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

PORTER, David. The Art of Emily Dickinson's Early Poetry. Cambridge: Harvard University Press, 1966.

PORTER, David. Dickinson: The Modern Idiom. Cambridge: Harvard University Press, 1981.

RICH, Adrienne. "Vesuvius at Home: The Poetry of Emily Dickinson". Parnassus: Poetry in Review 5 (Fall/Winter 1976): 49-74; reed. Adrienne Rich. On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966-1978. New York: W. W. Norton & Company, 1979.

SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa. "Poetry in America: The Question of Gender". Genre XX (Summer 1987): 153-70.

SELLEY, April. "Satisfied Quivering: Emily Dickinson's Deceased Speakers". Emerson Society Quarterly 37 (2nd and 3rd Quarters 1991): 215-233.

SENA, Jorge de. 80 Poemas de Emily Dickinson (Tradução e Apresentação). Lisboa: Edições 70, 1978.

SEWALL, Richard, ed.. Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1963.

SEWALL, Richard. The Life of Emily Dickinson, 2 vols. New York: Farrar Straus & Giroux, 1974.

SHERWOOD, William R.. Circumference and Circumstance: Stages in the Mind and Art of Emily Dickinson. New York: Columbia University Press, 1968.

SHAKINOVSKY, Lynn J.. "Hidden Listeners: Dialogism in the Poetry of Emily Dickinson". Discours Social / Social Discourse vol. III, nos. 1 e 2 (Spring-Summer 1990): 199-215.

SHURR, William. New Poems of Emily Dickinson. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1993.

SHURR, William H.. The Marriage of Emily Dickinson: A Study of the Fasciles. Lexington: University Press of Kentucky, 1983.

SMITH, Martha Nell. Rowing in Eden: Rereading Emily Dickinson. Austin: University of Texas Press, 1992.

ST. ARMAND, Barton Levi. "Veiled Ladies: Dickinson, Betina and Transcendental Mediumship". Studies in American Renaissance. ed. Joel Myerson. Charlottesville: The University Press of Virginia, 1987. 1-51.

ST. ARMAND, Barton Levi. Emily Dickinson and Her Culture: The Soul's Society. London, New York: Cambridge University Press, 1984.

STAMM, Edith. "Emily Dickinson: Poetry and Punctuation". Saturday Review (March 30, 1963): 26-7.

STOCKS, Kenneth. Emily Dickinson and the Modern Consciousness. Hampshire: Macmillan Press, 1986.

STONUM, Gary Lee. "Emily Dickinson's Calculated Sublime". The American Sublime. ed. Mary Arensberg. Albany: SUNY Press, 1986. 101-129.

STONUM, Gary Lee. The Dickinson Sublime. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1990.

TATE, Allen. "Emily Dickinson". Collected Essays. Denver: The Swallow Press, 1932. 197-211.

TODD, Mabel Loomis. Diaries and Journals, 1881-1895. Mabel Loomis Todd Collection. Sterling Library, Yale University.

Todd-Dickinson Lawsuit: Supreme Judicial Court, Hampshire Co., September Law Sitting, 1898. Lavinia N. Dickinson vs. Mabel Loomis Todd, et al.,

Defendant's Appeal. Mabel Loomis Todd Collection. Sterling Library Yale University. 30-31

WALKER, Cheryl. "A Feminist Critic Responds to Recurring Student Questions About Dickinson". Approaches to Teaching Dickinson's Poetry. eds. Robin Riley Fast e Christinne Mack Gordon. New York: Modern Language Association of America, 1989. 142-7.

WALSH, John Evangelist. The Hidden Life of Emily Dickinson. New York: Simon and Schuster, 1971.

WALSH, John Evangelist. This Brief Tragedy: Unravelling the Todd-Dickinson Affair. New York: Grove Weidenfeld, 1991.

WARD, R. Bruce. The Gift of Srews: The Poetic Strategies of Emily Dickinson. Troy: The Whitston Publishing Company, 1994.

WEISBUCH, Robert. Emily Dickinson's Poetry. Chicago: University of Chicago Press, 1975.

WELLS, Anna Mary. "Early Criticism of Emily Dickinson". On Dickinson: The Best of American Literature. eds. Edwin H. Cady e Louis J. Budd. Durham: Duke University Press, 1990. 1-17.

WELLS, Henry W.. Introduction to Emily Dickinson. Chicago: Hendricks House, Packard and Co., 1947.

WHEATCROFT, J. S.. "E.D.'s White Robes". Criticism 5 (1963): 135-147.

WHICHER, George. "Riddle or Reconstruction". New York Herald Tribune Book Review (November 4, 1951): 21.

WHICHER, George. This Was a Poet: A Critical Biography of Emily Dickinson. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1938.

WIDER, Sarah. "Corresponding Worlds: The Art of Emily Dickinson's Letters". The Emily Dickinson Journal vol. I no. 1 (1992): 19-38.

WILBUR, Richard. "Sumptuous Destitution". Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays, ed. Richard B. Sewall. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1963. 127-36.

WILNER, Eleanor. "The Poetics of Emily Dickinson". English Literary History 38 (March 1971): 126-54.

WINTERS, Yvor. "Emily Dickinson and the Limits of Judgement". Mule's Course: Seven Studies in Obscurantism. Norfolk: New Directions, 1938. 149-65.

WOLFF, Cynthia Griffin. Emily Dickinson. New York: Alfred A. Knopf, 1986.

WOLOSKY, Shira. Emily Dickinson: A Voice of War. New Haven: Yale University Press, 1984.

YOUNG, Alexander. "Boston Letter". Critic 14 (October 11, 1890): 183-4.

3. BIBLIOGRAFIA GERAL

AGUIAR E SILVA, Vitor Manuel de. Teoria da Literatura. (6ª ed.). Coimbra: Livraria Almedina, 1984.

AMARAL, Ana Luísa. "King Lear: As Palavras (Mal)ditas". Revista da Faculdade de Letras do Porto II Série, vol. III (1986): 211-231.

ARENSBERG, Mary, ed.. The American Sublime. Albany: SUNY Press, 1986.

BABCOCK, Barbara B., ed. e int. The Reversible World: Symbolic Inversion in Art and Society. Ithaca: Cornell University Press, 1978.

BACHELARD, Gaston. The Poetics of Space. trad. Maria Jolas. Boston: Beacon Press, 1964.

BAKHTIN, Mikhail. Speech, Genres & Other Late Essays. trad. Vern W. McGee. eds. Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1986.

BARTHES, Roland. Sade, Fourier et Loyola. Paris: Éditions du Seuil, 1971.

BARTHES, Roland. L'Arbre du Crime, Tel Quel 28. Paris 1967.

BATAILLE, Georges. Visions of Excess: Selected Writings 1927-1939. ed. e int. Allan Stoekl. trad Allan Stoekl, Carl Lovitt and Donald M. Leslie, Jr.. Mineapolis: University of Minnesota Press, 1989.

BEAUVOIR, Simone de. Le Deuxième Sexe. 2 vols. Paris: Gallimard, 1949.

BELSEY, Catherine. Critical Practice. London and New York: Methuen, 1980.

BENJAMIN, Walter. ""The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction". Illuminations, ed. Hannah Arendt, trad. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969, 1976.

BERCOVITCH, Sacvan. "The Problem of Ideology in American Literary History". Critical Inquiry 12 (Summer 1986): 631-53.

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

BERCOVITCH, Sacvan. The Rites of Assent: Transformations in the Symbolic Construction of America. New York: Routledge, 1993.

BERCOVITCH, Sacvan, ed.. Reconstructing American Literary History. Cambridge, Massachussetts: Harvard University Press, 1986.

BLAKE, William. The Complete Poems. ed. Alicia Ostriker. Harmmondsworth: Penguin Books, 1977.

BLAZING, Mutlu Konuk. American Poetry: The Rhetoric of Its Forms. New Haven: Yale University Press, 1987.

BLOOM, Harold. Poetry and Repression. New Haven: Yale University Press, 1976.

BLOOM, Harold. The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry. London: Oxford University Press, 1973.

BOONE, Joseph A. e CADDEN, Michael, eds.. Engendering Men: The Question of Male Feminist Criticism. New York: Routledge, 1990.

BOOTH, Wayne C.. A Rhetoric of Irony. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1974.

BORDO, Susan. "Feminism, Postmodernism, and Gender-Skepticism", Feminism/Postmodernism. ed. e int. Linda J. Nicholson. New York: Routledge, 1990. 133-156.

BORGES, Jorge Luis. Ficções. trad. Carlos Nejas. Lisboa: Livros do Brasil, 1969.

BROOKS, Cleanth, R. B. Lewis e Robert Penn WARREN, eds.. American Literature: The Makers and the Making. vol I, New York: St. Martin's Press, 1973.

BROWNING, Elizabeth Barrett. Aurora Leigh and Other Poems. int. Cora Kaplan. London: The Women's Press, 1978.

BROWNING, Robert. Poems of Robert Browning, ed. Donald Smalley. Boston: Houghton Mifflin Company, 1956

BOOSE, Lynda E. e FLOWERS, Betty S., eds.. Daughters and Fathers. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1989.

BOUDREAU, Gordon V. .The Roots of Walden and the Tree of Life. Nashville: Vanderbilt University Press, 1990.

BURKE, Edmund. On Taste, On the Sublime and Beautiful, Reflections on the French Revolution, a Letter to a Noble Lord. New York: P.F. Coliier & Son, 1909.

BUTLER, Judith. "Gender Trouble, Feminist Theory and Psychoanalytic Discourse", Feminism/Postmodernism. ed. e int. Linda J. Nicholson, New York: Routledge, 1990. 324-40.

CAMPOS, Álvaro de. Poesias. Lisboa: Edições Ática, 1980.

CARLYLE, Thomas. On Heroes, Hero-Worship, and the Heroic in History. New York: Wiley and Putnam, 1846.

CHARBONNIER, G.. Conversations with Lévi-Strauss. trad. John e Doreen Weightman. London, 1969.

CHEYFITZ, Eric. The Trans-Parent: Sexual Politics in the Language of Emerson. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1981

CIXOUS, Hélène e CLEMENT, Catherine. The Newly Born Woman. trad. Betsy Wing, int. Sandra M. Gilbert. Theory and History of Literature vol. 24. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986.

CIXOUS, Hélène. "Conversations". Readings from the Seminar of Hélène Cixous, ed. Susan Sellers. New York: St. Martin's Press, 1988.

CIXOUS, Hélène. Coming to Writing and Other Essays. ed. Deborah Jenson. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

CLARK, Cristopher .The Roots of Rural Capitalism: Western Massacusetts, 1780-1860. Ithaca: Cornell University Press, 1990.

COELHO, Eduardo Prado. A Palavra sobre a Palavra. Porto: Portucalense, 1972.

CONWAY, Jill K. .The Female Experience in Eighteenth-Nineteenth-Century America. New York: Garland Publishing, 1982.

CORREIA, Natália .Antologia da poesia do período barroco. Lisboa: Moraes Editores, 1982.

CURRAN, Stuart, ed.. The Cambridge Companion to British Romanticism. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

D'AHEN, Theo. "Frames and Boundaries", Poetics Today vol. 10, no.2 (Summer 1989).

D'ORS, Eugenio . Du Baroque. versão francesa Agathe Rouart-Valéry. Paris: Gallimard, 1935, 1968.

DAMÁSIO, António. O Erro de Descartes: Emoção, Razão e Cérebro Humano, trad. Dora Vicente e Georgina Segurado. Mem Martins: Publicações Europa América, 1995.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain. Dictionaire des Symboles: Myhtes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres. Paris: Robert Laffont/Jupiter, 1982.

DONNE, John. The Complete English Poems. ed. A. J. Smith. Harmmondsworth: Penguin Books, 1971.

DOUGLAS, Ann. The Feminization of American Culture. New York: Anchor Press, 1988.

EAGLETON, Terry. Patrick Hamilton: A Life. London Review of Books, 2 (Dec. 1993): 12.

ECHEVARRÍA, Fernando. Poesia (1980-1984). Porto: Edições Afrontamento, 1993.

EDWARDS, Jonathan. The Works of Jonathan Edwards. 2 vols.. rev. Edward Hickman. Edinburgh: The Banner of Truth Trust, 1979.

ELIADE, Mircea. O Mito do Eterno Retorno: Arquétipos e Repetição. Lisboa: Edições 70, 1981.

ELIOT, T. S.. Selected Poems. London: Faber and Faber, 1982.

EMERSON, Ralph Waldo. The Complete Essays and Other Writings, ed. Brooks Atkinson. New York, Random House, 1950.

BEERS, Henry A. A History of English Romanticism in the Eighteenth Century. New York: Dover Publications, 1968.

ERICSON, Peter. "Adrienne Rich's Revisions of Shakespeare". Women's Revisions of Shakespeare: On the Responses of Dickinson, Woolf, Rich, H. D., George Elliot, and Others. ed. Marianne Novy. Urbana: University of Illinois Press, 1990. 183-195.

ESPANCA, Florbela .Sonetos. Porto: Livraria Tavares Martins, 1974.

FADERMAN, Lilian. Beyond the Love of Men: Romantic Friendship and Love between Women from the Renaissance to the Present. New York: William Morrow, 1981.

FELDSTEIN, Ricard e Judith Roof, eds.. Feminism and Psychoanalysis. Ithaca: Cornell University Press, 1989.

FISKE, John .Witchcraft in Salem Village. Boston: Houghton Mifflin, 1904.

FOUCAULT, Michel. "Preface to Transgression". Language, Counter-Memory, Practice: Selected essays and Interviews. ed. Donald F. Bouchard, trad. Donald F. Bouchard e Sherry Simon. Ithaca: Cornell University Press, 1977. 29-52.

FUSSELL, Edwin. Frontier: American Literature and the American West. Princeton: Princeton University Press, 1965.

GAUSTAD, Edwin Scott. The Great Awakening in New England. New York: Harper & Brothers, 1957.

GENETTE, Gérard. Figures I. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

GILBERT, Sandra e Susan Gubar, eds.. Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets. Bloomington: Indiana University Press, 1979.

GIRGUS, Sam B.. Desire and the Political Unconscious in American Literature. New York: St. Martin's Press, 1990.

GROSSMAN, Allen. The Sighted Singer. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1992.

GUBAR, Susan. "'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity". The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory. ed. Elaine Showalter. London: Virago Press, 1986. 292-313.

HALL, David D., ed.. Witch-Hunting in Seventeenth-Century New England. Boston: Northeastern University Press, 1991.

HARTMAN, Geoffrey. Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today. New Haven: Yale University Press, 1980

HARTZ, Louis. The Liberal Tradition in America: An Interpretation of American Political Thought since the Revolution. San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1955, 1991.

HILL, Geoffrey. The Lords of Limit: Essays on Literature and Ideas. London, Andre Deutsch, 1984.

HIRSCHMAN, Albert O.. The Passions and the Interests: Political Arguments for Capitalism before Its Triumph. Princeton: Princeton University Press, 1977.

HOWE, Susan. The Birth-mark: unsettling the wilderness in American literary history. Hanover: Wesleyan University Press, 1993.

HUMPHREY, Rev. Herman. Revival Sketches and Manual. New York: American Tract Society, 1859.

IRIGARAY, Luce. Le Langage des déments. Paris: Mouton, 1973.

IRIGARAY, Luce. Parler n'est jamais neutre. Paris: Minuit, 1985.

IRIGARAY, Luce. Speculum of the Other Woman, trad. Gillian C. Gill. Ithaca: Cornell University Press, 1985.

JACOBUS, Mary, ed.. Reading Woman: Essays in Feminist Criticism. New York: Columbia University Press, 1986.

JACOBUS, Mary, ed.. Women Writing and Writing about Women. London: Croom Helm, 1979.

JAMESON, Fredric. The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act. Ithaca: Cornell University Press, 1981.

JENNINGS, Elizabeth. Collected Poems. Manchester: Carcanet, 1986.

JOHNSON, W. R.. The Idea of Lyric, Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry. Berkeley: University of California Press, 1986.

KEATS, John. John Keats's Poems. ed. Gerald Bullett. London: Dent, 1964.

KERMODE, Frank. The Genesis of Secrecy. Cambridge: Harvard University Press, 1979.

KETT, Joseph F.. Rites of Passage: Adolescence in America 1790 to the Present. New York: Basic, 1977.

KOLODNY, Annette. The Lay of the Land: Metaphor as Experience and History in American Life and Letters. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1975.

KRISTEVA, Julia. Desire in Language. trad. Thomas Gora, Alice Jardine e Leon S. Roudiez, ed. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1980.

LANCIANI, Giulia. "As variantes e a sua «mise en page» na edição crítico-genética de Pessoa". Actas do Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa. Um Século de Pessoa. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1990. 51.

LE GUIN, Ursula. Orsianian Tales. London: Granada Publishing Limited, 1978.

LENER, Gerda, ed.. The Female Experience: An American Documentary. Indianapolis: Bobbs-Merrill, 1977.

LEVERENZ, David. "Emerson's Man-Making Words". Speaking of Gender, ed. Elaine Showalter. New York: Routledge, 1989. 134-162.

LEVERTOV, Denise, O Taste and See. New York: New Directions, 1963.

LEVIN, David, ed.. Emerson: Prophecy, Metamorphosis, and Influence. New York: Columbia University Press, 1975.

LEVINSON, Marjorie. Wordsworth's Great Period Poems: Four Essays. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

LIPKING, Lawrence. Abandoned Women and Poetic Tradition. Chicago: The University of Chicago Press, 1988.

LISE-TONDEUR, Claire. "Flaubert et Sade, ou la Fascination de l'Excès". Nineteenth-Century French Studies vol. X, nos. 1 e 2 (Fall-Winter, 1987): 75-84.

LOPES, Silvina Rodrigues. Aprendizagem do Incerto. Lisboa: Litoral Edições, 1990.

LÓTMAN, Iúri, Borís A. Uspenskii e V. Ivanóv. Ensaios de Semiótica Soviética. trad. Victória Navas e Salvato Teles de Menezes. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.

LUGONES, Maria ."Purity, Impurity and Separation". Signs vol. 19, no. 2 (Winter 1994): 458-79.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. O Tempo das Mulheres: A Dimensão Temporal na Escrita Feminina Contemporânea: Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987.

MAGALHÃES, Isabel Allegro de. O Sexo dos Textos. Lisboa: Caminho, 1994.

MARAVALL, José Antonio. La Cultura del Barroco: Análisis de una Estructura Histórica. Barcelona: Editorial Ariel, 1975.

MARCUSE, Herbert. The Aesthetic Dimension: Toward a Critique of Marxist Aesthetics. Boston: Bacon Press, 1978.

MARTINS, Cabral. "Para que serve a poesia?". Vértice. II Série (Nov. 1988):39-44

MATTHEWS, G. M., ed. Keats: The Critical Heritage. London: Routledge & Kegan Paul, 1971.

MATTHIESSEN, F. O.. American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman. New York: Oxford University Press, 1941, 1972.

MCDOWELL, Deborah E.. "The Changing Same": Black Women's Literature, Criticism and Theory. Bloomington: Indiana University Press, 1995.

MCFARLAND, Thomas. William Wordsworth: Intensity and Achievement. Oxford: Clarendon Press, 1992.

MILLER, J. Hillis. Confrontations 19. Paris: Aubier, 1988.

MILLER, Perry. The New England Mind: From Colony to Province. Cambridge: Harvard University Press, 1953.

MOGEN, David, BUSBY, Mark e BRYANT, Paul, eds.. The Frontier Experience and the American Dream: Essays on American Literature. College Station: Texas A & M University Press, 1989.

MOI, Toril. Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory. London: Methuen, 1985.

MONTEFIORE, Jan. Feminism and Poetry: Language, Experience, Identity in Women's Writing. London: Pandora Press, 1987.

MURRAY, John Courtney. The Problem of God. New Haven: Yale University Press, 1964.

NERUDA, Pablo. Odes Elementares. trad. Luis Pignatelli. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1977.

NICHOLSON, Linda J., ed.. Feminism/Postmodernism. New York: Routledge, 1990.

NOBRE, António. Só. Porto: Livraria Tavares Martins, 1974.

NOVY, Marianne, ed.. Women's Revisions of Shakespeare: On the Responses of Dickinson, Woolf, Rich, H. D., George Elliot, and Others. Urbana: University of Illinois Press, 1990.

O'HARA, Frank. The Selected Poems of Frank O'Hara, ed. Donald Allen. New York: Vintage Books, 1974.

OPLINGER, Jon. The Politics of Demonology: The European Witchcraze and the Mass Production of Deviance. Selinsgrove: Susquehanna University Press, 1991.

OSTRIKER, Alicia Suskin. Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America. Boston: Beacon Press, 1986.

PARKER, Gail. The Oven Birds: American Women and Womanhood, 1820-1920. Garden City: Doubleday & Co., 1972.

PERELMAN, Chaim. The New Rhetoric: A Treatise on Argumentation, trad. John Wilkinson e Purcell Weaver. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1971.

PESSOA, Fernando. Mensagem. Lisboa: Edições Ática, 1979.

PESSOA, Poesias. Lisboa: Edições Ática, 1979.

PIMENTA, Alberto. O Silêncio dos Poetas. Lisboa: A Regra do Jogo, 1978.

PLATH, Sylvia. The Collected Poems of Sylvia Plath. ed. Ted Hughes. New York: Harper & Row. 1981.

POE, Edgar Allan. Complete Tales and Poems, Beograd, Yugoslavia: VSP, 1966.

RICH, Adrienne. Blood, Bread, and Poetry: Selected Prose 1979-1985. New York: W. W. Norton & Company, 1986.

RICH, Adrienne. The Fact of a Doorframe: Poems Selected and New 1950-1984. New York: W. W. Norton & Company, 1984.

RICH, Adrienne. What is Found There: Notebooks on Poetry and Politics. New York: W. W. Norton & Company, 1993.

RILKE, Rainer Marie. Ausgewählte Gedichte. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 1966, 1979.

ROSENBERG, Charles. No Other Gods: On Science and American Social Thought. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1976.

ROSSETTI, Christina. The Poetical Works of Christina Rossetti. Boston: Little Brown, 1909.

ROSSETTI, William Michael. ed.. Ruskin: Rossetti: Preraphaelitism, Papers 1854 to 1862. London: Allen, 1989.

RULAND, Richard e Malcom BRADBURY, eds.. From Puritanism to Postmodernism: A History of American Literature. Harmondsworth: Penguin Books, 1991.

SANTOS, Boaventura de Sousa. Introdução a uma Ciência Pós-Moderna. Porto: Edições Afrontamento, 1989, 1990.

SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa. "Lugares de Sentido na Literatura Americana". Revista Crítica de Ciências Sociais 22 (Abril 1987): 159-74.

SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa, org.. Poesia do Mundo. Porto: Edições Afrontamento, 1995.

SARDUY, Severo. Barroco. trad. Maria de Lurdes Júdice e José Manuel de Vasconcelos. Lisboa: Vega Universidade, 1989.

SARTRE, Jean-Paul. Qu'est-ce que la littérature. Paris: Gallimard, 1947.

SCHOLES, Robert. Protocols of Reading. New Haven: Yale University Press, 1989.

SCOTT, Joan. "Gender: A Useful Category of Historical Analysis". American Historical Review vol 91, no. 5 (Dec. 1986): 1053-75.

SHAKESPEARE, William. King Lear. The New Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 1960.

SHAKESPEARE, William. Romeo and Juliet. The Arden Shakespeare. London: Methuen, 1980.

SHAKESPEARE, William. The Sonnets. The New Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 1966.

SHAKESPEARE, William. Anthony and Cleopatra. The New Shakespeare. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

SHELLEY, Percy Bysshe. The Poems of P. B. Shelley. ed. C.D. Locock. London: Methuen & Co. Ltd, 1911.

SHOWALTER, Elaine. ed.. Speaking of Gender. New York: Routledge, 1989.

SHOWALTER, Elaine, ed.. The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory. London: Virago Press, 1986.

SIMÕES, João Gaspar. O Mistério da Poesia: Ensaios de Interpretação da Génese Poética. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1931 / Porto: Editorial Inova, 1971.

SMITH, Barbara. "Toward a Black Feminist Criticism". Conditions: Two 1, no. 2 (October 1977), reed. The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory. ed. Elaine Showalter. London: Virago Press, 1986. 168-85.

SMITH-ROSENBERG, Carroll. Disorderly Conduct: Visions of Gender in Victorian America. New York, Oxford: Oxford University Press, 1985.

SMITH-ROSENBERG, Carroll. "The Female World of Love and Ritual: Relations between Women in Nineteenth-Century America", Signs 1 (Autumn 1975): 1-29.

SMITH-ROSENBERG, Carroll, "Writing History". Feminist / Critical Studies. ed. Teresa de Lauretis. Bloomington: Indiana University Press, 1986.

SOMMERS, Christina Hoff. Who Stole Feminism: How Women Have Betrayed Women. New York: Simon and Schuster, 1994.

STALLYBRASS, Peter e WHITE, Allon. The Politics and Poetics of Transgression. London: Methuen, 1986.

STAVELY, Keith W. F.. Puritan Legacies: "Paradise Lost" and the New England Tradition, 1630-1890. Ithaca: Cornell University Press, 1987.

STYRON, William. Sophie's Choice. New York: Random House. 1979.

TAVANI, Giuseppe. "O Problema da Fixação do Texto na Obra de Fernando Pessoa". Actas do Encontro Internacional do Centenário de Fernando Pessoa. Um Século de Pessoa. Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1990. 70-1.

TAWNEY, R. W. . Religion and the Rise of Capitalism. Harmmondsworth: Penguin Books, 1922, 1975.

THE HOLY BIBLE, King James version. Oxford: Oxford University Press.

THOREAU, Henry David. Collected Poems of Henry Thoreau. ed. Carl Bode. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1964.

THOREAU, Henry David. Walden or, Life in the Woods. Boston: Houghton Mifflin Co., 1893.

TOCQUEVILLE, Alexis de. Democracy in America. ed. J. P. Mayer, trad. G. Lawrence, New York: Harper Perennial, 1988.

TYLER, Bennet. New England Revivals. Boston: Massachusetts Sabbath School Society, 1846.

USPENSKII, Borís A.. "Sobre a Semiótica da Arte". Iúri Lótman, Borís A. Uspenskii e V. Ivanóv. Ensaios de Semiótica Soviética. Lisboa: Livros Horizonte, 1981. 31-5.

VALÉRY, Paul. Oeuvres. 2 vols, ed. Jean Hytier. Paris: Gallimard, 1960.

VEIGA, Teresa. O Último Amante. Lisboa. Edições Cotovia, 1990.

WAGGONER, Hyatt H., ed.. American Poets from the Puritan to the Present. Boston: Houghton Mifflin, 1968.

WAGGONER, Hyatt H.. "Emily Dickinson: The Transcendent Self". Criticism 7, no. 4 (Fall 1965): 297-334.

WEBER, Max. La Ética Protestante y el Espiritu del Capitalismo, trad. Luis Leagz Calambra. Barcelona: Ediciones Península, 1969, 1977.

WEED, Elizabeth, ed.. Coming to Terms: Feminism, Theory, Politics. New York: Routledge, 1989.

WEISS, Allen S.. The Aesthetics of Excess. Albany: State University of New York Press, 1989.

WHITMAN, Walt. Leaves of Grass (The 1892 Edition). int. Justin Kaplan. New York: Bantam Books, 1983.

WHITTIER, John Greenleaf. New England Supernaturalism. New York and London: Wiley & Putnam, 1847, reed. The Supernaturalism of New England, ed. e int. Edward Wagenknecht. Norman: University of Oklahoma Press, 1969.

WILCOX, Helen, Keith McWatters, Ann Thompson e Linda R. Williams, eds.. The Body and the Text: Hélène Cixous, Reading and Teaching. New York: Harvester, Wheatsheaf, 1990.

WILSON, Rob Jackson. Figures of Speech: American Writers and the Literary Market Place, from Benjamin Franklin to Emily Dickinson. New York: Alfred & Knoff, 1989.

WILSON, Rob Jackson. American Sublime: The Genealogy of a Genre. Maddison: The University of Wisconsin Press, 1991.

WOOLF, Virginia. Three Guineas. Harmondsworth: Penguin Books, 1938, 1977.

WORDSWORTH, William Wordsworth e COLERIDGE, Samuel Taylor. Lyrical Ballads. London: Oxford University Press, 1953.

YOUNG, Edward. Conjectures on Original Composition. ed. Edith Morley, Manchester, 1918.

ÍNDICES

ÍNDICE REMISSIVO DE AUTORES E ASSUNTOS

abismo 166, 318, 422

Abott, Andrea 225

agramaticalidade 51, 154, 341

Aguiar e Silva, Vítor de 50, 64, 68

Aiken, Conrad 32, 34

Allen, Michael 32, 40, 77, 82, 88, 146, 156, 275-277, 286, 287, 407

ambiguidade 6, 8, 11, 32, 44, 52, 66-68, 72, 76, 81, 87, 88, 108, 110, 120, 122, 125, 126, 129, 137, 140, 143, 145, 146, 148, 149, 161, 162, 170, 188, 189, 191, 193, 202, 203, 205, 210, 214, 215, 223, 224, 228, 230, 231, 235, 238, 247, 249, 250, 251, 267, 272, 280, 284, 288, 296, 301, 303, 310, 313, 314, 323, 335, 340, 372, 378, 379, 380, 414, 416, 431

Anderson, Charles 33, 313, 373, 399, 404, 408

anfibologia 8, 52, 87, 151

angústia 89, 91, 92, 137, 149, 151, 171, 183, 187, 194, 212, 221, 237, 272, 305, 346, 364, 371, 422

Arensberg, Mary 39, 40, 317, 328, 329

autografia 209, 210

autoria 26, 49, 87, 102, 109, 111, 211, 222

autoridade 352

Babcock, Barbara B. 61, 196

Bachelard, Gaston 288

Bahktin, Mikhail 76

Banzer, Judith 72

Barker, Wendy 207

Barroco 56, 63-69, 72, 85

Barthes, Roland 77, 78, 91, 106

Bataille, Georges 56, 61, 63, 73, 75

Bates, Arlo 106, 111

Beauvoir, Simone de 20

Belsey, Catherine 71

Benfey, Christoper 17, 244, 434

Benjamin, Walter 70, 136, 217, 435

Bennett, Paula 101, 119, 120, 128-130, 142, 164, 277-279, 316, 336, 338, 403, 435

Bercovitch, Sacvan 60, 61, 66, 182, 283, 297, 327, 340, 342

Bianchi, Martha Dickinson 30, 32, 34, 102, 115, 118, 369, 439, 459, 460

Bingham, Millicent T. 30-32, 34, 100, 102, 103, 106, 112, 115, 282, 434, 445, 460

Blackmur, Richard 33

Blake, Caesar. 153

Blake, William 55, 79, 159, 168, 174, 181, 182, 250, 307, 327, 347, 433

Blazing, Mutlu 157, 365, 451

Bloom, Harold 40, 41, 301, 317, 380

Boone, Joseph 264

Booth, Wayne 296

Bordo, Susan 22

Borges, Jorge Luis 77

Bourque, Susan 240

Bradbury, Malcom 203

branco 8, 18, 49, 51, 84, 121, 122, 191, 193-196, 210, 211, 231, 233, 235-239, 241, 246, 253, 254, 264-267, 299, 330, 432, 452, 457

Brooks, Cleanth 132, 155

Browning, Elizabeth Barrett 25, 40, 135, 235, 236, 241, 246, 247, 276, 444, 447, 446-448

Browning, Robert. 25, 134, 135, 182, 183, 242, 360, 447

Bryant, Paul 392

Buckingham, Willis J. 32, 109-113, 241, 251

Budd, Louis 32

Budick, E. Miller 343-345

Burbick, Joan 337, 338, 348, 394

Burke, Edmund 315

Busby, Mark 392

Butler, Judith 21

Cadden, Michael 264

Cady, Edwin 32

Cambon, Glauco 91

Cameron, Sharon 45, 88, 92, 94, 117, 120, 129, 143, 408

capitalismo industrial 271, 282

Cappeluti, Jo-Anne 118, 119

Carlyle, Thomas 314

Carpenter 226

cartas . . . 5, 8, 9, 32-34, 39, 49, 51, 93, 96, 100, 103, 111, 112, 116-118, 143, 145, 146, 149, 175, 191, 193-197, 201-215, 217, 223, 224, 228, 230, 231, 257, 260, 263, 267, 271, 280, 299, 300, 315, 323, 333, 339, 351, 364, 369, 379, 383, 431, 434, 435, 448, 449, 458, 459

casa 5, 10, 16, 17, 106, 109, 235-237, 239, 244, 257, 264, 286, 288, 292, 296, 352, 411, 431, 432, 440-443, 446, 457

Castro, Eugénio de 156

Centeno, Yvette K. 55, 80, 178

centro 6, 7, 10, 57, 65, 80, 84, 85, 197, 289, 304, 318, 326, 327, 330, 356, 434

Chaliff, Cynthia 243

Chamberlain, Arthur 113

Charbonnier, G. 76

Cheyfitz, Eric 327

"circumference" . 10, 84, 185, 223, 287, 295, 303, 307, 326, 327, 356, 373, 450

circunferência 10, 11, 83-86, 186, 259, 266, 267, 298, 326, 329, 330, 351, 370, 377, 431

Cixous, Hélène 27, 233, 253, 309, 331

Clark, Christopher 223, 283

Clément, Catherine 331

Cody, John 243, 372

"common man" 277, 279, 336

Conway, Jill 240

convenção . .19, 51, 56, 79, 80, 91, 95, 105, 108, 109, 124, 134, 146-148, 153, 158, 196, 225, 240, 261, 265, 284, 382, 394, 431, 432

Correia, Natália 64, 68

cosmopolitanismo 286

Crumbley, Paul 123, 124, 229

Cuddy, Lois 196

Damásio, António 22

Dandurand, Karen 140

D'Ors, Eugenio 63, 64, 67

denegação do centro 356

desvio . . 41, 57-60, 74, 75, 79, 94, 95, 130, 162, 173, 179, 251, 257, 298, 327, 332, 333, 337, 342, 372, 373, 375, 399, 400

diamante 396

Dickenson, Donna 140, 261, 447

Dickie, Margaret 43, 44, 85, 155, 190, 191, 225-227, 314, 315

Diehl, Joanne Feit 40, 41, 43, 72, 123, 185, 317, 318, 321, 381, 385

diferença 20, 23, 24, 42, 44, 45, 61, 61, 151, 156, 160, 171-173, 239, 240, 258, 260, 265, 266, 297, 298, 302, 303, 314, 321, 342, 350, 358, 375, 386-389, 417

Diggory, Terence 361, 362, 402

Dobson, Joanne 41, 194, 409

Donne, John 63, 65

Douglas, Ann 277, 278

Eagleton, Terry 25

Eberwein, Jane 157, 175, 208, 249, 250, 314, 347, 397, 403, 408, 411

Edwards, Jonathan 278

Elam, Helen. R. 39, 40, 166, 171, 187, 334, 422

Elfenbein, Anna 154

Eliade, Mircea 327

Eliot, T. S. 148, 153, 155, 164, 227, 241, 346, 355, 454

elipse 85, 137, 156, 161, 162, 190, 191, 204, 310

Emerson, Ralph Waldo 25, 43, 44, 72, 76, 84, 131-133, 135, 140-143, 153, 155, 169, 195, 227, 244-246, 255, 276, 277, 297, 314, 317, 318, 321, 325-328, 340, 347, 399, 441, 442, 447, 454, 455

Erkkila, Betsy 263

erotismo 56, 61, 114, 128, 129, 238, 374, 380, 389, 394, 396, 398, 399

esbanjamento 6, 57, 62, 81

Espanca, Florbela . . . 26, 156, 237, 334, 359, 386, 390, 391, 405-407, 418, 419

estilo 64, 68, 122, 184, 191, 215, 343, 348, 351, 419

estratégia 15, 24, 44, 144, 145, 157, 175, 177, 196, 202, 211, 255, 272, 308, 317, 369

ex-centricidade 197, 267

excentricidade 265

excesso[571] 4, 6-11, 19, 26, 37, 38, 43-45, 47, 49-51, 55-58, 60-64, 66, 70, 72, 75-87, 93, 96, 102, 121, 122, 129, 130, 137, 152, 153, 156, 157, 161, 163-166, 168, 171-173, 175, 177, 178, 183, 184, 190, 193, 196, 229, 238, 241, 257-260, 265-267, 269, 271, 272, 275, 279, 280, 298, 301, 303, 308, 310, 312, 313, 315, 323, 330, 333-335, 343, 344, 347, 349, 353, 354, 356, 358, 359, 369, 374, 375, 379, 388, 389, 393, 394, 399, 400, 402-405, 407-409, 412-414, 419, 429, 432

excesso da ausência . . . 6, 9-10, 38, 81-83, 137, 166, 171-2, 189, 269, 271-272, 279, 291, 293, 310, 319, 321, 330, 335, 343-348, 356, 358, 383, 403, 407, 422

exclusão 10, 38, 183, 263, 272, 331, 353, 386

experimentação poética . . 6, 31, 72, 122, 123, 130, 149, 165, 206, 207, 272, 289, 327-329, 372, 373

exuberância 9, 137, 157, 167

Faderman, Lilian 101

Farr, Judith 34, 101, 109, 212, 360, 381, 417

feminino . . . 10, 19, 21, 23, 24, 43, 51, 163, 196, 220, 230, 237, 244, 247, 250, 262, 272, 279, 292, 298, 331, 333, 335, 348, 362, 381, 382, 385, 388, 389, 396, 402, 411

feminista 16, 21, 37, 41, 134, 255, 258, 263, 389, 409

Ferlazzo, Paul 314

Foster, Shirley 309

---

571 As entradas recolhidas para este termo não esgotam, obviamente, todas as acepções e associações que foram preenchendo o conceito de "excesso" ao longo deste trabalho. Cf, por exemplo, outras entradas como "esbanjamento, "excesso de ausência", "desvio", "subversão", etc..

Foster, Thomas 264

Foucault, Michel 74, 75, 78, 80, 85, 86, 207

fragmentação 37, 41, 44, 104, 153, 178, 345, 346

Frank, Bernhard 53, 82, 91

Franklin, R. W5, 31, 34, 38, 89, 99, 100, 103, 116, 117, 133, 136, 143, 165, 167, 195, 222, 388, 448, 461

frugalidade . . . 9, 10, 235, 265, 267, 277, 282, 289, 293, 330, 343, 352, 370, 379

Fussel, Edwin 323

Garbowsky, Maryanne 10, 243

Gaustad, Edwin 300

Gelpi, Albert 170, 329

"gender" 20, 21

Genette, Gérard 91, 92

Gilbert, Sandra 40, 41, 180, 236, 259, 310, 331, 342, 356, 361

Girgus, Sam 335

Greenberg, Robert 43, 44, 93, 334

Grossman, Allen 88, 89

Gubar, Susan 40, 41, 180, 181, 236, 264, 310, 361

Guerra Civil americana 447

Hampson, Alfred Leete 30, 459, 460

Hartman, Geoffrey 82, 83, 124, 125, 157

Hartz, Louis 337

Higgins, David 207, 208

Higginson, Thomas 9, 24, 25, 30, 32, 43, 87, 104-107, 109, 110, 112-115, 118, 131-137, 141-146, 148, 150, 151, 159, 165, 175, 209-212, 228, 241, 242, 251-253, 256, 257, 259, 266, 271, 276, 280, 287, 295, 301, 302, 305, 307, 308, 313, 315, 319, 323, 332, 333, 335, 339, 340, 342, 350, 351, 359, 372, 378, 404, 433-435, 446-453, 455, 457, 458

Hill, Geoffrey 42, 76

hino 157, 312, 343

Hirschman, Albert 282

Hogue, Cynthia 194

Homans, Margaret 41, 43, 322

Howe, Susan . . . 38, 39, 87, 92, 93, 117, 119-122, 134, 153, 206, 207, 209, 435

Humphrey, Rev. Herman 300

ideologia 10, 60, 71, 75, 234, 239, 240, 271, 272, 280, 298, 333-336

ideologia burguesa 271

imobilidade 40, 271, 286, 288, 289, 294, 314, 319, 342, 353

individualismo 43, 44, 72, 203, 257, 258, 265, 290, 295, 303, 322, 323, 339, 340, 351, 352, 364, 375

"in white" 195, 237, 252, 259, 260, 405, 448

Irigaray, Luce 20, 24

ironia 32, 144, 150, 151, 160, 161, 211, 212, 228, 237, 249, 257, 284, 296, 311, 332, 378, 385, 402

Ivanóv, V. 74

Jacobus, Mary 79, 80, 389

Jameson, Fredric 25, 335

Jennings, Elizabeth . . . . . I, II, 29

Johnson, Greg 344

Johnson, Thomas 5, 31-34, 38, 69, 90, 93, 94, 96, 100-103, 107, 113-123, 125-132, 160, 165, 167, 195, 205, 206, 208, 213-215, 219, 220, 222, 225, 226, 248, 285, 388, 435, 448, 449, 460

jóias . . 10, 18, 63, 229, 238, 271, 272, 358, 359, 360-366, 369, 370, 372, 374-380, 381, 383-385, 390, 393, 394, 396-402, 408, 409, 412, 417, 421, 422, 424, 429

Juhasz, Suzanne 45, 167, 172, 180, 194, 195, 209, 255, 259, 324, 330, 341, 429

Kaplan, Cora 227, 246, 389

Keller, Karl 141, 180, 243, 325

Kermode, Frank 91

Kett, Joseph 337

Kher, Inder Nath 169, 327

Kolodny, Annette 174, 175

Kristeva, Julia 76

Lanciani, Giulia 95

Lang, Andrew 111

Le Guin, Ursula 169

Leder, Sharon 225, 244, 389

Lener, Gerda 235

Levertov, Denise 316, 367

Lewis, R. B. 155

Leyda, Jay 33, 34, 84, 102, 103, 134, 259

limite . . . 5, 6, 8, 9, 50, 55, 57, 58, 62, 68, 74, 75, 78-81, 83, 85, 86, 129, 153, 156, 157, 168, 177, 178, 185-187, 255, 266, 267, 271, 272, 275, 280, 312, 351, 353, 356, 357, 365, 409, 429, 431

Lise- Tondeur, Claire 196, 197

Loeffelholz, Mary 43, 396

Longworth, Polly 102-104

Lopes, Silvina Rodrigues 28, 202, 431, 432

Lovitt, Carl 61

Lubbers, Klaus 32

Lugones, Maria 97, 201

Magalhães, Isabel Allegro de 16, 19, 21, 292

manuscritos 5, 31, 33, 34, 38, 39, 45, 49, 87-90, 92-96, 100-104, 114, 121, 122, 125, 204, 222, 225, 285, 435, 461

Maravall, José Antonio 65, 66

Marcuse, Herbert 55, 56, 73, 75

margem 6, 75, 79, 81, 86, 89, 172, 227, 287, 327, 330, 356, 432, 436

Martin, Wendy 27, 155, 260, 261, 298, 335

Martins, Cabral 23, 190, 237

Mathiessen, F. O. 275-277

McDowell, Deborah 21

McLure, Charlotte 392

McNaughton, Ruth 361

McNeil, Helen 249, 250, 335

metáfora . . 83, 84, 150, 162, 171, 173, 174, 193,, 207, 214, 215, 218, 219, 220, 241, 254, 256, 289, 293, 303, 310, 313, 318, 320, 324, 349, 351, 355, 370-372, 374, 375, 377, 380, 382, 383, 385, 386, 389, 398-390, 399, 401, 423, 424

metonímia 44, 148, 164, 187, 191, 254, 256, 294, 325, 380, 390, 393, 400

Miller, Christanne 38, 45, 51, 151, 155, 164, 203, 207, 208, 215, 315, 341, 343, 344, 429

Miller, J. Hillis 201, 202

Miller, Perry 289

Miller, Ruth 373

Mitta, Joseph 360

mobilidade 40, 126, 271, 285-288, 294-296, 314, 323

Modernismo 32, 57, 72, 153, 346, 415

modo pastoril 174

Mogen, David 392

Moi, Toril 82, 91

Montefiore, Jean 19

Monteiro, George . . . . . III, 103, 119

Morehouse 226

Mossberg, Barbara 83, 158, 159

Moulton, Louise 110

Mudge, Jean 287, 288

Murray, John 242, 310, 311

Neruda, Pablo 29

Nichols, Olivia Murray 242

Nicholson, Linda 21

Nobre, António 156, 237, 334

norma 50, 57-62, 73-75, 79, 81, 96, 99, 409

Nova Inglaterra II, 9, 11, 39, 134, 229, 261, 271, 282, 283, 286, 295, 301, 302, 324, 332

Novy, Marianne 142

Olpin, Larry 134

Oplinger, Jon 332

Ostriker, Alicia 159, 242

ocultação 6, 10, 137, 148, 173, 231, 272, 311, 333, 359-363, 365, 379, 394

ornamentação . . 65, 164, 238, 360, 364, 365, 379, 382-385, 398-400, 402, 414, 417, 418, 424

ostentação . . . 10, 63, 229, 231, 238, 272, 359, 362, 364, 375, 396, 401, 402, 414

ouro 171, 273, 376, 388, 390, 394, 413, 414

Paglia, Camille 41, 42, 164, 385

parcimónia . . . 9, 10, 50, 83, 86, 137, 157, 255, 257, 258, 265, 267, 271, 272, 275, 277, 280, 289, 292, 296, 308, 311, 312, 326, 329, 351, 370, 379, 395

Parker, Gail 348, 349

Pascoaes, Teixeira de 156, 432

Patterson, Rebecca 101, 212, 360, 373, 375

Paulin, Tom 34, 35, 293

pedras preciosas 366, 395

Perelman, Chaim 58, 81

pérola 374-377, 395, 398, 400

Pessoa, Fernando 24, 26, 27, 72, 75, 90, 92, 95, 154, 156, 256, 378

Pimenta, Alberto 15, 75, 77, 99

Plath, Sylvia . . . . . I, II, 26, 356

poder poético . . 9, 10, 37, 141, 142, 167, 171, 172, 175, 177, 184, 265, 271, 289, 309, 318, 320, 321, 324, 327, 329, 382, 383, 403, 423

Poe, Edgar Allan 149, 155

Pollak, Vivian 40, 278, 407

Porter, David 37, 38, 72, 119, 121, 154, 158, 190, 245

provincianismo 4, 5, 10, 257, 261, 277, 281, 286, 302, 305

publicação . . 7, 8, 30, 49, 51, 87-91, 93-96, 102, 104, 140, 142, 144-149, 151, 193, 196, 203, 227, 242, 253, 254, 256, 332, 431, 436

Puritanismo 6, 9, 84, 182, 203, 257, 267, 272, 271, 277, 278, 280, 282, 288, 289, 296, 297, 299, 380, 343

Quental, Antero de 156

recato 234, 235, 238, 239

reclusão . . .8, 17, 18, 49, 51, 165, 191, 193-195, 231, 233, 235, 239, 241-247, 255-259, 261, 265-267, 271, 285, 342

referencialidade 208

Régio, José 156

Revolução Industrial 68, 71, 277, 280, 336

Rich, Adrienne 18, 20, 21, 26, 41, 97, 142, 199, 243, 244, 261, 265, 266, 307, 310, 359, 400, 430

Rilke 91, 407

Romantismo . . 25, 44, 57, 63, 64, 66-68, 70-72, 77, 135, 159, 174, 294, 301, 302, 317, 320, 327, 333, 344, 345, 347, 373, 433, 434

Rosenberg, Charles 101, 233-235, 336, 337

Rossetti, Christina 225, 235, 236, 309, 389-391, 450

Rossetti, William Michael 146

rubi 379, 380

Ruland, Richard 203

ruptura . 38, 43, 45, 57, 59, 62, 63, 69, 85, 153, 154, 161, 176, 179, 185, 301, 315, 316, 341, 354, 358, 371, 380

Santos, Boaventura de Sousa 58, 81

Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa 342, 343

Sarduy, Severo 66-68

Sartre, Jean-Paul 81, 199

Scholes, Robert 91

Scott, Joan 20, 101, 212, 240, 300

"self-made man" 296, 298

Sena, Jorge de 35

sexualidade . . 19, 20, 23, 24, 34, 43-45, 59, 106, 124, 128, 181, 184, 202, 230, 234, 235, 240, 314, 337, 341, 342, 381, 383, 384, 389, 404

Sewall, Richard 29-34, 102-104, 135, 139, 140, 185, 195, 208, 209, 242, 243, 258, 370, 381, 439

Shakespeare, William. . . . I, 5, 25, 40, 64-66, 75, 135, 142, 240, 276, 314, 360, 361, 395, 406, 407

Shakinovsky, Lynn 190

Shelley, P. B. 185, 186

Sherwood, William 223, 373

Showalter, Elaine 21

silêncio 6, 10, 81, 89, 122, 181, 185, 187-189, 234, 239, 240, 264, 267, 310, 348, 365, 387

Simões, João Gaspar 26, 27

Smith, Barbara 21

Smith, Martha Nell 16, 17, 44, 45, 65, 92, 94, 95, 101-103, 117, 195, 202, 203,209, 284, 417, 429

Smith, William Kennedy 42

Smith-Rosenberg 101, 233, 234, 336, 337

sobre-versão 78, 122, 239

Sommers, Christina 42, 43

St. Armand, Barton . . . . . III, 195, 276, 280, 361, 362

Stallybrass, Peter 60, 61, 84, 85

Stamm, Edith 121, 122

Stavely, Keith 282

Stevens, Wallace 43, 44, 155

Stocks, Kenneth 72, 261

Stoekl, Allan 61

Stonum, Gary L. 39, 40, 137, 161, 204, 314, 329

Styron, William 356

sublime 39, 40, 69, 72, 135, 137, 161, 166, 167, 204, 212, 230, 245, 308, 314-319, 321, 322, 325, 327-329, 409

subversão . .10, 11, 19, 32, 44, 45, 50, 51, 55, 56, 78, 80, 83-85, 96, 120, 124, 140, 154, 157, 159, 164, 169, 174, 175, 178, 179, 182, 183, 203, 211, 229, 235, 236, 239, 250, 255, 256, 264, 166, 167, 271, 272, 279, 281, 187-289, 191, 293, 294, 296, 297, 298, 300, 302, 309, 311, 312, 315, 316, 327, 335, 340, 341, 343, 346, 352, 353, 355, 358, 380, 382, 386, 388, 389, 395, 402, 407, 413, 414, 416, 417, 419, 432, 433

supérfluo 10, 57, 62, 67, 68, 81, 92, 121, 126, 229, 257, 272, 374, 375, 376, 413

Tate, Allen 32, 34

Tavani, Giuseppe 90

Thoreau, Henry 25, 131, 245-247, 255, 276, 286, 323, 370-372, 419, 449

Tocqueville, Alexis de 339, 340

Todd, Mabel Loomis 30-32, 34, 99-107, 109, 111, 112, 114-119, 134, 209, 241, 258, 259, 282, 454-460

topázio 394, 395

Transcendentalismo 72, 84

transgressão. . . 38, 40, 56, 60, 61, 63, 69, 74, 75-80, 157, 193, 207, 239, 278, 280, 292, 298, 340, 347, 402, 404, 414, 433

"true woman" 279, 336, 337

Tyler, Bennet 300

Uspenskii, Boris 73-75, 79

utopia 83, 84, 350, 390, 392, 405, 406, 412, 419

Valéry, Paul 91, 92

variantes . 33, 45, 82, 88, 89, 92-95, 99, 107, 116, 117, 121, 129, 187, 195, 222

Veiga, Teresa 26

Victorianismo 108, 128, 164, 194, 203, 235, 279, 362, 415

vulcões 175, 176, 184, 185, 429, 430

Waggoner, Hyatt 158, 316

Walker, Cherry 236

Walsh, John E. 102-106, 147, 148

Ward, R. Bruce 5, 43, 44, 84, 93, 421, 460

Warren, Robert 155

Weber, Max 282, 283

Weed, Elizabeth 20

Weiss, Allen 77, 191, 234

Wells, Ann Mary 32

Wells, Carlton F. 152

Wells, Henry 212

Wheatcroft, J. S. 235

Whicher, George 36, 101, 236, 241-243

White, Allan 60, 61, 84, 85

Whitman, Walt. 18, 25, 43, 44, 131-134, 149, 227, 228, 236, 237, 256, 258, 276, 277, 281, 285, 297, 308, 316, 317, 322, 323, 331, 333-336, 342, 343, 345, 346, 352, 361, 362, 391, 392, 446

Whittier, John 332

Wider, Sarah 213
Wilbur, Richard 242, 243
Wilner, Eleanor 293
Wilson, Rob 39, 40, 136, 313
Winters, Yvor 32, 34
Wolff, Cynthia G. 34, 135, 137, 333, 439
Wolosky, Shira 309, 348
Woolf, Virginia 363, 364
Wordsworth, William 43, 70, 71, 155
Young, Alexander. 110
Young, Edward 69

ÍNDICE REMISSIVO DE POEMAS DE EMILY DICKINSON

"A Charm invests a face" (P. 421) 362
"A Diamond on the Hand" (P. 1108) 396
"A Letter is a joy of Earth - " (P. 1639) 223
"A little Madness in the Spring" (P. 1333) 316
"A loss of something ever felt I -" (P. 959) 386
"A Pit - but Heaven over it -" (P. 1712) 318, 329
"A Route of Evanescence" (P. 1463) 365
"A Tongue - to tell Him I am true!" (P. 400) 393
"A Tooth upon our Peace" (P. 459) 82
"A word is dead -" (P. 1212) 141
"Above Oblivion's Tide there is a Pier" (P. 1531) 149
"After great pain, a formal feeling comes -" (P. 341) 319
"All the letters I can write" (P. 334) 379
"Ample make this Bed -" (P. 829) 353
"Are friends Delight or Pain?" (P. 1199) 372
"Awake you muses nine, sing me a strain divine" (P. 1) 158
"Before I got my Eye put out" (P. 327) 320
"Better - than Music! For I - who heard it -" (P. 533) 287

"Between the form of life and Life" (P. 1101) 255
"Blazing in Gold and quenching in Purple" (P. 228) 140, 365
"Circumference thou Bride of Awe" (P. 1620) 185
"Civilization - spurns the Leopard!" (P. 375) 285
"Could I but ride indefinite" (P. 661) 412
"Crisis is sweet and yet the Heart" (P. 1416) 126
"Don't put up my Thread & Needle -" (P. 617) 248, 262
"Dropped into the Ether Acre -" (P. 665) 399
"Dying at my music!" (P. 1003) 176
"Eternity will be" (P. 1295) 439
"'Faith' is a fine invention" (P. 185) 302
"Fame is a bee." (P. 1763) 149
"Fame is a fickle food" (P. 1659) 149
"Fame is the one that does not stay" (P. 1475) 149
"Fame is the tint that Scholars leave" (P. 866) 149
"Fame's Boys and Girls who never die" (P. 1066) 149
"Forever honored be the Tree" (P. 1570) 216
"Forever - is composed of Nows -" (P. 624) 291, 404
"Four Trees - upon a Solitary Acre -" (P. 742) 344
"Frequently the woods are pink -" (P. 6) 160, 164
"God gave a Loaf to every Bird -" (P. 791) 289
"God is indeed a jealous God - " (P. 1719) 170

"Going - to - Her!" (P. 494) 323

"Going - to - Him!" (P. 494) 323

"'Heaven' is what I cannot reach" (P. 239) 182

"Her breast is fit for pearls - " (P. 84) 288

"Her sweet Weight on my Breast one Night" (P. 518) 341

"His Feet are shod with Gauze -" (P. 916) 365

"I am alive - I guess -" (P. 470) 239, 293

"I came to buy a smile - today -" (P. 223) 394, 398

"I cannot buy it - 'tis not sold -" (P. 840) 290

"I cannot dance upon my Toes" (P. 326) 320

"I cannot live with You -" (P. 640) 421

"I dwell in Possibility -" (P. 657) 153

"I envy Seas whereon he rides" (P. 498) 294

"I felt a Funeral in my Brain" (P. 280) 186, 187, 224, 258, 422

"I held a Jewel in my fingers -" (P. 245) 422

"I like a look of Agony" (P. 241) 430

"I like to see it lap the Miles -" (P. 585) 285

"I lived on Dread -" (P. 770) 164, 166

"I lost a World - the other day!" (P. 181) 378

"I meant to have but modest needs -" (P. 476) 289

"I never felt at Home - Below" (P. 413) 304

"I play at Riches - to appease" (P. 801) 413

"I shall keep singing!" (P. 250) 294

"I showed her Heights she never saw" (P. 446) 227
"I stepped from Plank to Plank" (P. 875) 329
"I taste a liquor never brewed" (P. 214) 137, 380
"I think I was enchanted" (P. 593) 448
"I took my Power in my Hand -" (P. 540) 383
"I was the slightest in the House -" (P. 486) 17
"I'll clutch - and clutch -" (P. 427) 401
"I'll tell you how the sun rose" (P. 318) 133
"I'm Nobody! Who are you?" (P. 288) 309
"I'm saying every day" (P. 373) 410, 411
"I've dropped my Brain - My Soul is numb -" (P. 1046) 319, 423
"If I can stop one Heart from breaking" (P. 919) 461
"In thy long Paradise of Light" (P. 1145) 169, 355
"It was given to me by the Gods -" (P. 454) 171
"It would have starved - a Gnat" (P. 612) 403
"It would never be Common more - I said" (P. 430) 309, 387, 388, 412
"Lift it - with the Feathers" (P. 1348) 287
"Like Eyes that looked on Wastes -" (P. 458) 415
"Like Trains of Cars on Tracks of Plush" (P. 1224) 365
"Mine - by the Right of the White Election" (P. 528) 403
"Much Madness is divinest Sense" (P. 435) 239
"My friend must be a Bird -" (P. 92) 384
"My Life - Had Stood a Loaded Gun" (P. 754) 134

"Myself was formed - a Carpenter -" (P. 488) 350
"'Nothing' is the force" (P. 1563) 356
"Of so divine a Loss" (P. 1179) 356
"On my Volcano grows the Grass" (P. 1677) 184
"On this wondrous sea" (P. 4) 125
"One Life of so much Consequence!" (P. 270) 377
"One need not be a Chamber - to be Haunted -" (P. 670) 178, 179, 258
"Opinion is a flitting thing" (P. 1455) 27
"Out of sight? What of that?" (P. 703) 287
"Pain has an Element of Blank" (P. 650) 319
"Perhaps I asked too large -" (P. 352) . . . . . 239"
"Power is only Pain -" (P. 252) 177, 256
"Publication is the Auction" (P. 709) 254
"Safe Despair it is that raves -" (P. 1243) 289
"Safe in their Alabaster Chambers" (P. 216) 133, 140, 357
"She dealt her pretty words like Blades -" (P. 479) 384
"'Sic transit gloria mundi'" (P. 3) 140, 160
"Some such Butterfly be seen" (P. 541) 287
"Soto! Explore thyself!" (P. 832) 323, 325
"'Speech'- is a prank of Parliament -" (P. 688) 348
"Success is counted sweetest" (P. 67) 138
"Sweet hours have perished here;" (P. 1767) 357
"Tell all the Truth" (P. 1129) 173

"The Grass so little has to do -" (P. 333) 105
"The hallowing of Pain" (P. 772) 169
"The Heart is the Capital of the Mind -" (P. 1354) 325, 326
"The Malay - took the Pearl -" (P. 452) 212
"The name - of it - is 'Autumn' -" (P. 656) 82, 163
"The Nearest Dream recedes unrealized" (P. 319) 133
"The Poets light but Lamps" (P. 883) 19
"The Robin's my Criterion for Tune" (P. 285). 301
"The Sky is low - the Clouds are mean" (P. 1075) 365
"The Soul has Bandaged moments -" (P. 512) 180, 258
"The Soul selects her own Society" (P. 303) 239
"The Soul unto itself" (P. 683) 66, 182
"The Spider as an Artist" (P. 1275) 131, 150
"The Way I read a Letter's - this -" (P. 636) 221
"The Work of Her that went" (P. 1143) 163
"There is a pain - so utter -" (P. 599) 319
"There is another sky" (P. 2) 205, 213
"There is a word" (P. 8) 317, 382
"This is my Letter to the World -" (P. 441) 123, 201, 224, 256
"This is the Place they hoped before" (P. 1264) 160, 281, 349
"This was a Poet - It is That" (P. 448) 19, 224, 312, 419
"Those who read the 'Revelations'" (P. 168) 99, 345
"'Tis little I - could care for Pearls -" (P. 466) 376

"'Tis sweet to know that stocks will stand" (P. 54) 261
"Title divine - is mine!" (P. 1072) 408, 411
"To be alive - is Power - " (P. 677) 167
"To fill a Gap" (P. 546) 423
"To make a prairie, it takes one clover and a bee" (P. 1575 173
"To my small Hearth His Fire came -" (P. 638) 288
"To pile like Thunder to its close" (P. 1247) 326
"To see her is a Picture" (P. 1568) 216
"To the bright east she flies" (P. 1573). 281, 288
"Victory comes late -" (P. 690) 278
"We are the Birds that stay" (P. 335) 275, 293
"We dream - it is good we are dreaming" (P. 531) 407
"We Play at Paste" (P. 320) 133, 373, 414
"What Soft - Cherubic Creatures -" (P. 401) 262
"When I was small, a Woman died - " (P. 596) 225
"Who never wanted - maddest Joy" (P. 1430) 275, 289
"Wild Nights - Wild Nights!" (P. 249). 113
"Witchcraft was hung, in History," (P. 1583) 331
"You've seen Balloons set - Haven't You?" (P. 700) 287
"Your Riches - taught me - Poverty" (P. 299) 398

ÍNDICE GERAL

NOTAS PRÉVIAS I

INTRODUÇÃO 5

PRIMEIRA PARTE TEMPOS E MODOS

I "Aprendizagens do incerto" 15

II Emily Dickinson e a crítica 29

SEGUNDA PARTE UMA POÉTICA DE EXCESSO

Uma poética de excesso 47

III Considerações sobre o excesso. Para uma definição possível do termo 55

IV Arquitecturas de excesso: as poesias *de* Emily Dickinson 87

1. "If Fame belonged to Me": as poesias de Emily Dickinson 99
2. "My Barefoot Rank is better": a poesia de Emily Dickinson 131
3. "The Difference made me bold" ou o extremo como limite: alguns aspectos da linguagem de Emily Dickinson 153

V Uma semiótica de excesso: a "outra poesia" de Emily Dickinson 193

1. "This is my Letter to the World": as cartas de Emily Dickinson 201
2. Ex-centricidades: reclusão e branco em Emily Dickinson 233

TERCEIRA PARTE O EXCESSO DA PRESENÇA E DA AUSÊNCIA

O excesso da presença e da ausência 269

VI "'Nothing' is the Force / That renovates the World -": excesso, limite e parcimónia em Emily Dickinson 275

1. "Let Us Play - Yesterday" e "Because I see - New Englandly": a figuração do tempo e do lugar. Provincianismo e subversão 281

2. "My Business is Circumference": outra figuração. O lugar e a função da poeta 307

3. "Precarious Gait": a consciência da exclusão. Marginalidade ou a história no feminino 331

VII Ostentação e ocultação: "Moments of Brocade" e "Diamonds on Fingers". As jóias na poesia de Emily Dickinson 359

CONCLUSÃO 425

APÊNDICE 437

BIBLIOGRAFIA 463

ÍNDICE REMISSIVO DE AUTORES E ASSUNTOS 503

ÍNDICE REMISSIVO DE POEMAS DE EMILY DICKINSON 523

ÍNDICE GERAL 531

ERRATA

Onde se lê		Deve ler-se
p. 6, l. 20	o de limite, o de esbanjamento e o de ausência	o limite, o esbanjamento e a ausência
p. 7, l. 1	constituida	constituída
p. 7, l. 9	constituiram	constituíram
p. 8, l. 20	ser lidos	serem lidos
p. 17, ll. 1 e 9	constituida	constituída
p. 89, ll. 3-4	não só pela presença de manuscritos e variantes nos seus poemas em manuscrito	não só pela presença de manuscritos e variantes
p. 161, l. 4	propria	própria
p. 161, l. 11	Axis turned",	Axis turned"),
p. 358, l. 4	o próximo capítulo e último	o próximo e último capítulo
p. 410, l. 5	*this way*	this way
p. 410, l. 13	*men*	men
p. 414, l. 17	encontra-se situa-se	situa-se
p. 465, ll. 6, 10, 12, 14 e 17	HAMPSON, Alfred Leete Hampson	Alfred Leete Hampson
p. 466, l. 3	TODD, Mabel Loomis	Mabel Loomis Todd
l. 14	BINGHAM, Millicent Todd	Millicent Todd Bingham
l. 17	HIGGINSON, Thomas W.	Thomas W. Higginson