

ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA
DE
ESTUDOS ANGLO-AMERICANOS

ACTAS

IX ENCONTRO
5 a 7 de Fevereiro 1988

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS E HUMANAS
UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA

EMILY DICKINSON: UMA POÉTICA DE TRANSGRESSÃO

Ana Luísa Amaral
Universidade do Porto

“No’ is the wildest word we
consign to Language”
(C. 562)
Emily Dickinson

Numa recensão recente 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: “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”.⁽¹⁾

Num estudo também recente sobre a poeta, Helen McNeill faz notar que a crítica dickinsoniana até ao início do nosso século lia os seus poemas de acordo com o que era esperado de uma “poetess” de New England — predominava neles um tom “hipersensitive, coy, rather ill-disciplined”⁽²⁾ (acrescente-se, por extensão, tradicionalmente masculino). É nessa linha que se insere o trabalho de George Whicher (publicado em 1938) *This Was a Poet* — e que é exemplo pioneiro da crítica clássica sobre Dickinson. Ai, pode ler-se: “Perhaps as a poet, she could find the fulfillment she had missed as a woman”.⁽³⁾ Divorciando a componente literária da componente biográfica, Whicher explora, como muitos outros críticos posteriores que expressam uma linha idêntica de pensamento, a tese (romântica) de que a escrita, para Dickinson, funcionava como elemento compensador para um romance falhado.

O final dos anos 60 veria uma alteração significativa no panorama da recepção literária, com a crítica feminista, preocupada em demonstrar como as mulheres escritoras foram silenciadas e, em larga medida, excluídas da história literária. No caso de Dickinson, a leitura da sua poesia segundo uma perspectiva

feminista revelou-se mais tardiamente,⁽⁴⁾ mas de forma igualmente radical. O que afasta a chamada crítica dickinsoniana tradicional (de que é exemplo Whicher) da crítica feminista é sobretudo a atenção dada por esta última à ligação intrínseca entre mulher e poeta. A natureza da arte e da biografia é, assim, informada pelo género.

No (noutro sentido) clássico *The Mad Woman in the Attic* (publicado em 1979), Sandra Gilbert e Susan Gubar debruçam-se sobre a escrita de mulheres no século XIX. Defendendo a existência de uma corrente subterrânea na literatura feminina do século passado, salientam, no caso de Dickinson, o seu afastamento do social e a sua assunção de “poses” (encaradas, até então, como provas de excentricidade e de loucura), incluindo-as numa linha estratégica de realização artística. “Female art must necessarily be secret art” (escrevem Gilbert e Gubar) “mental pirouettes silently performed in the attic of Nobodaddy’s house, the growth of an obscure underwater jewell...”⁽⁵⁾

Alguns anos mais tarde, Vivian Pollak, em *Dickinson, The Anxiety of Gender*, reformulando a teoria bloomiana da influência poética, 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”.⁽⁶⁾ E é, creio, numa linha crítica semelhante, que McNeill, comparando Walt Whitman e Emily Dickinson, afirma: “If Walt Whitman is the American poet of the wholeness, Emily Dickinson is the American poet of what is broken and absent”.⁽⁷⁾

Os pressupostos críticos que acabei de referir parecem-me poder justificar-se pelo peso mesmo de um vastíssimo material teórico existente sobre esta poeta e também pelo facto de pretenderem, em certa medida, ilustrar a minha própria leitura, nesta exposição, de alguns poemas de Dickinson. Tentarei abordar a orgânica da transgressão poética em Dickinson detendo-me em aspectos que remetem não só para a questão cultural (o problema da inscrição, em termos temáticos, da sua poesia — neste caso, por desvio — na tradição), mas também para a questão poética propriamente dita (o facto de a poesia de Dickinson criar, na riqueza polissémica e numa peculiar agramaticalidade, a sua própria gramática⁽⁸⁾ e uma tecitura semântica distinta). Em ambos os casos, componentes como a visão feminina subjacente à feitura do poema e à leitura do mundo e determinados recursos estilísticos (tais como a ironia) pretenderão corporizar essa abordagem.

Os poemas de Dickinson são produzidos num tempo próprio e crucial para a história dos Estados Unidos da América. O transcendentalismo, a mundividência Puritana (ainda viva), a Guerra Civil, a Revolução Industrial, com as grandes inovações sociais e técnicas, a influência da Inglaterra mesma, que, no caso específico de New England, assume um peso próprio e, reduzido o círculo, o espaço e tempo familiares da poeta de Amherst — são pontos de consideração importantes para a leitura, na poesia de Dickinson, de um discurso cultural,⁽⁹⁾ que se afirma na sua própria rebeldia. Cito Karl Keller, que no seu livro *The Only Kangaroo Among the Beauty: Emily Dickinson and America*, escreve: “... for we should have known all along that she was a post-Puritan woman standing up, that she bent Puritan conventions to meet her own needs, ...that she found the ambiguous universe a tease, ...that she was deliberately myopic about society’s forms, that she went wild, that she found poetry fun and funny”.⁽¹⁰⁾

A alternativa linguística feminina proposta por Dickinson parece ser, repito, a escolha de um discurso onde está presente a recusa da temática e da sintaxe tradicionais e a sua substituição por uma gramática de regras específicas e por um mapa semântico próprio, em que à elisão se junta a distorção propositada a formas pessoais e de sentidos.

“Tell all the Truth but tell it slant —
Success in Circuit lies
Too bright for our infirm Delight
The truth’ superb surprise

As Lightning to the Children eased
With explanation kind
The truth must dazzle gradually
Or every man be blind” (P. 1129)⁽¹¹⁾

Contraposta à transparência verbal, sugere Dickinson uma linguagem do opaco, como maneira de transmitir a verdade, a qual se for falada linearmente, pode ser fatídica, cegando. O campo fenomenológico revela-se de alcance apreensível até para uma criança, desde que relativizada (“with explanation kind”). Paralelamente, metaforizada no relâmpago, a verdade, ao ser transposta para a palavra, não pode ser alargada (ou reduzida) ao absoluto, sob risco de ofuscar e se perder. O fascínio reside na obliquidade, na gradual apropriação e (re)conhecimento. Dizendo do discurso desviado, estes versos podem envolver também uma forma de preservação pessoal, talvez a sua única forma de se contar, ilesa.

Em termos de poética, a Palavra, para Dickinson, transubstancia-se, torna-se o próprio objecto, substituindo-se ao espaço cristão do Verbo.⁽¹²⁾ No poema sobremente conhecido e discutido de Dickinson “My Life had Stood — A Loaded Gun” (P. 754), o sujeito poético assume-se, no final, como tendo “The Power to kill — Without the Power to die”. O peso da sibilina sabedoria profética, o renascer contínuo e doloroso (semelhante à postura do sujeito poético de “Lady Lazarus”, de Sylvia Plath) — informa, em meu entender, por um lado, a problemática da palavra como Logos, momento originário de criação e destruição, instrumento de carácter transcendente que se autonomiza a partir do momento em que criador e criado invertem os papéis e, por outro lado, a problemática do estatuto tradicional da mulher (objecto e não fonte de poder), claramente revelado na identificação com a arma. E contudo, é discutível a existência de verdadeiras “personae” (sobretudo nos termos em que o conceito surge articulado na poética do modernismo): a máscara, se existe, não passa de uma voz sem corpo. O que se pretende não será tanto a mistificação do real, mas a transposição da forma de dizer e de falar, mantendo-se a “verdade” do poeta. Quando Dickinson escreve, numa carta “I never had a Mother”,⁽¹³⁾ talvez não seja tanto pose mistificadora o que aí encontramos, mas a problematização, legitimada através da palavra, da tradição feminina, identificada com a domesticidade e a submissão.⁽¹⁴⁾

Um dos recursos de subversão revela-se precisamente na articulação de questões filosóficas e estados de alma em termos domésticos: “My Basket holds just Firmaments” ou “I cannot live with you / It would be Life / And Life is over there — / Behind the Shelf” (P. 640), ou ainda “My Splendors are Menagerie” (P. 290). Nesta visão particularizada e na apropriação e transposição do espaço doméstico, em que o insignificante adquire requintes e estatuto de magnificência (sendo o oposto válido também), Dickinson desconstrói sentidos, afirmando pela negativa, resistindo ao silêncio como alternativa cómoda, transformando e transmutando a sua alienação em fonte de poder — se “não” é a palavra mais selvagem que se pode oferecer a uma língua, “nothing” é, como se pode ler num outro texto seu “the force - / That renovates the World” (P. 1563). Esta postura entronca na ironia e é constante ao longo dos seus poemas, funcionando como recurso estilístico do espaço de transgressão. É a leitura irónica (por vezes, sarcástica) de si própria e do universo,⁽¹⁵⁾ que consegue ocultar o que, numa leitura profunda, se revela como enorme sofrimento.

“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)⁽¹⁶⁾

A fama (relativa sempre) que subjaz ao facto de se ser “alguém” é satirizada na estrutura dialógica — questionação, no fundo, do mecanismo de emissão e de recepção, em termos humanos (e em termos literários). O próprio corpo estilístico figurativo vai-se estreitando, afinando em abstracção: a comparação (“public — like a Frog”) conduz à (elipse da) metáfora no último verso; em posição intermédia, o símbolo (“To tell one’s name — the livelong June”), verdadeira chave de todo o poema — o nome como força legitimadora do real e do social e a sua verbalização como força reveladora desse real. A divulgação do nome afigura-se gratuita, sobretudo se o auditório (ou o público leitor) não passar de um charco que idioticamente idolatra o coaxar do “prodígio”. Mais que recurso estilístico do espaço de transgressão, a ironia é transgressão. Mistificadora, neste caso, e como já disse, do sofrimento. Senão, como entender a mensagem de Dickinson, misto de afirmação e de revolta, em:

“This is my letter to the World
That never wrote to Me” (P. 441)

Raramente os seus poemas resvalam para um tom de auto-piedade e o que impede esse tom é precisamente a ironia. O desconforto relativamente a tudo (a si própria, ao próprio espaço que é o mundo presente, ao espaço futuro de uma outra vida) revelado em versos como “I never felt at Home — Bellow — / And in the Handsome Skies / I shall not feel at Home — I know” (P. 413), sofre um momento de anti-clímax, quando a mesma voz que fala este descon-

forço, afirma, infantil mas desafiadoramente: “I don’t like Paradise”, acentuando a ideia de que o Paraíso deve ser um lugar solitário e de que se ao menos “God could make a Visit — Or ever took a Nap”, as coisas se passariam melhor.

São tensas as relações entre o humano e o divino, em Dickinson. A sua preocupação real com a eternidade e o estatuto de Deus alterna com afirmações do tipo da que se encontra numa carta sua a Thomas Higginson, seu “mentor” e crítico literário:

“They are (my family) religious — except me — and address
an Eclipse every morning — whom they call their Father” (C. 261)

Humanizado, Deus é “a Thief”, “a Burgler” e Cristo, sua transsubstanciação, um violador. Oscilando entre o desespero e o optimismo, o cepticismo e a fé (herdada pela cultura em que se encontra inserida), a solução parece Dickinson encontrá-la por vezes na poesia do paradoxo⁽¹⁷⁾ e na construção alegórica (que assim permite o distanciamento e a crítica irónica):

“Why — do they shut Me out of Heaven?
Did I sing — too loud?
But — I can say a little ‘Minor’
Timid as a Bird!

Wouldn’t the Angels try me —
Just-one more —
Just — see — if I troubled them —
But don’t shut the door!

Oh, if I were the Gentleman
In the ‘White Robe’
And they — were the little Hand — that knocked —
Could I forbid? (P. 248)

Cantar alto demais foi o pecado. Provavelmente, já que não há certezas, mas interrogações. Duvidosa do motivo da perda da graça (embora pressupondo a possível causa), a poeta adopta uma atitude de submissão, na alternativa socialmente cómoda que é “say a little Minor” / Timid as a Bird”. Como convém a uma mulher devidamente domesticizada, identificada com uma criança pedindo perdão por uma irreverência, qualquer que de alguma forma perturbou o mundo adulto. Se a situações (e os estatutos) se invertessem, seria equivalente a atitude? E reger-se-ia essa atitude pela convenção, tal como pelo convenção se rege a figuração do divino? Uma proibição e um castigo por cantar demasiado alto? A interrogação mantém-se, embora as probabilidades fossem bem menores. A atitude submissa é assim aparente e ao tom harmoniosos e sintonizado (mas viciosamente utópico, de circular) que é o espaço edénico — a América, a casa, o discurso apr(e)endido — contrapõe-se a consciência da própria disso-

nância, prova também de afirmação de orgulho. Na mesma linha semântica, Dickinson afirmaria mais tarde:

“Perhaps I asked too large —
I take no less than Skies” (P. 352)

A crença no individual, a implícita apropriação pelo sujeito do inacessível, na atitude poética de unificação de absolutos (curiosamente *relativizada*, do ponto de vista sintático, já que são empregues modalizações atributivas — “too”, “no less than”) — parece inserir-se numa extensão semântica do discurso que informa a conquista e expansão americanas, ou, por outro lado, significar a subversão do espaço concreto (físico) através da transfiguração metafórica no inatingível, a pura busca existencial e metafísica do poeta moderno, para quem viver uma “aurea mediania” da existência já não faz sentido.

“Forever is composed of Nows —
'Tis not a different Time” (P. 624)

Quando se canta a América a fazer, a excelência do tempo que se vive, o aqui e agora convertido em concreta “praxis” que se deseja (e crê) recuperação do mítico, Dickinson afirma, simplesmente: “No different our Years would be from Anno Domini’s”. (Re)escrever o século XIX no ano zero da civilização cristã ocidental é também pensar a escassez do ser humano e as suas pobres estratificações de posturas perante a vida. Isto dito a partir de um país em luta consigo mesmo, de uma cidade que viu partir soldados, escrito numa casa onde reinava um homem orgulhoso das suas raízes e do seu presente — porque o seu tempo se entendia eleito de entre vários tempos. A resposta poderia estar contida na regressão temporal que se insere numa linha de questionação profundamente moderna: “Let Us Play — Yesterday” (P. 728), convida o sujeito poético num texto posterior de Dickinson. Num espaço e tempo históricos de futuros por cumprir e sonhos por fazer, acreditado na sua própria força e esperança, uma mulher afirma da subversão do presente, remetendo o seu discurso e intenções para um espaço lúdico passado. Poderá ser talvez aquilo a que Paulin chama, a propósito de Dickinson, “a subversão da linguagem insistentemente masculina... que reage contra alguns dos pressupostos mais caros ao republicanismo americano”.⁽¹⁸⁾ Assim se justificaria o seu recurso, em vários poemas, a um vocabulário evocativo de um universo monárquico: ser ratinha, possuir coroa, ter imperadores ajoelhados aos pés — pode ser demonstrativo dessa atitude de revolta (discursivamente eficaz) relativamente aos valores de uma América liberta do domínio e das instituições britânicos, nessa simbologia espelhados e legitimados.

A utilização de um léxico anacrónico pode ser uma maneira de transgredir. Uma outra forma de atingir o mesmo objectivo é, logicamente, recorrer ao discurso coevo. É assim que muitos poemas de Dickinson se emprestam de um léxico que se inscreve no contexto geográfico e cultural do seu tempo e do seu espaço — desde a real preocupação com o divino e a morte (que por vezes atinge, em jeito puritano, momentos de obsessão), passando por referências irónicas ao passado puritano e ao presente informado pela Guerra Civil, até à

utilização mesma de um vocabulário onde abunda a componente marítima e o tema (conjunto) da chegada, da descoberta e da exploração:

"Sotto! Explore Thyself!
Therein Thyself shalt find
The 'Undiscovered Continent'
No Settler had the mind" (P. 832)

O passado civilizacional americano, corporizado por referências geográficas e envios para estruturas mentais, é aqui o ponto de partida linguístico — cada verso constituindo-se verdadeiro registo da história nacional, informado por termos como "find", "explore", "settler" e "continent". A reflexão poética desenvolve-se, porém, num outro sentido: o continente é "undiscovered" e na própria clivagem entre explorar e descobrir se concentra um novo tema. Este "undiscovered continent" simboliza decerto o próprio "eu", ou, mais especificamente, como defende Suzanne Juhazs no livro cujo título se empresta daquela expressão, a mente — "lugar tangível",⁽¹⁹⁾ virgem da violentação física e psicológica do pioneiro, ou ausente da sua presença (conforme se ler o último verso).

Não quero, com isto, afirmar do exílio interior em Emily Dickinson, em termos de derrotismo ou de fracasso. A mente (e a alma) não significa espaço de fuga e de refúgio tímido, mas espaço de ousadia e liberdade, campo de acção subversivo — e, muitas vezes, mortífero:

"The Soul has moments of Escape
When bursting all the Doors —
She dances like a Bomb, abroad,
And swings upon the Hours..." (P. 512)

O precário equilíbrio dos sentidos afirma-se perigoso, na imagem da alma como 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 ou de fracasso. É nesta linha que 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 universe up there, let's go".⁽²⁰⁾

E todavia, não devemos esquecer que o poema referido, lido na sua totalidade, explora o tem do sofrimento e do horror — os estádios por que passa alma provam-na prisioneira de uma força aterrorizadora que a paralisa: "The Soul has Bandaged Moments / When too appalled to stir...". Os versos anteriormente propostos integram-se num segundo momento dessa peregrinação interior. Assim, e lidos isolados, eles falam de facto de libertação e de resistência; mas integrados no seu conjunto, e sobretudo na sequência da estrofe seguinte, desenvolvem a ideia do fascínio impotente perante uma força que não se consegue controlar:

“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 —.”

Como um insecto atraído (o comparante é, neste caso, a abelha — e podia ser a borboleta), 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 participio “brayed” e pela conclusão do silêncio como acompanhante único da dor.

“What is the Price of Experience?”, interrogava-se William Blake, para concluir depois que a experiência é comprada com o que de mais precioso existe para o ser humano. Tal como a sabedoria, também o sofrimento é corolário da experiência. Encontramos este tema nalguns poemas de Dickinson. Os momentos mais marcantes são os que se desenrolam na mente, no pensamento, que, se é espaço criador de fantasias, ultrapassando a estreiteza e o carácter limitativo do real (o qual tanto se pode revelar espaço exterior, num sentido lacto, como próprio espaço do corpo), é igualmente, e por isso mesmo, lugar assustador (e por vezes assombrado). Feito, tal como o Tigre de Blake, de “fearful symmetries”.

Nada do que acabei de expor me parece negar a ideia de resistência nos textos de Dickinson que se debruçam sobre esta temática. No espaço da imaginação onde cabe a delícia, há também lugar para o sofrimento. A alma tanto pode ser “an imperial Friend” como “the most agonizing Spy/ An Enemy could send” (P. 683). Trata-se, para o ser humano, de um processo penoso, cujo reconhecimento pode, porém, levá-lo a concluir, como Dickinson que “Heaven' is what I cannot reach” (P. 239). A partir daí, torna-se fácil e lícito entender que

“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 só 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 versos de Blake “To see a World in a Grain of Sand / And a Heaven in a Wild Flower”)⁽²¹⁾ pode também permitir outras leituras, contendo registos vários. Se partirmos da clara distinção entre o grande e o minúsculo (a pradaria, larga extensão, a abelha e o trevo, pequenos componentes) parece ser possível concluir também, num primeiro momento, da diferença entre todo um consenso de pensamento que concebe a pradaria (símbolo da América) como mapa infinito e infindável e o dissenso de uma mulher só que

ousadamente afirma da inclusão e sobreposição valorativas do (tido como) insignificante sobre esses mesmos valores pensados. Necessária à propagação da espécie, a abelha revela-se, juntamente com o trevo, a força desencadeadora da criação. O resultado é a pradaria, que, indefesa e passivamente, se deixa nascer (fazer). Mas, acrescenta-se, se as abelhas forem escassas, “the Reverie alone will do” — e todo o quadro imagético se modifica. A imaginação surge como substituto da abelha, desencadeador alternativo do processo de criação de uma pradaria, enunciada agora em termos já não físicos, mas mentais. Auto-suficiente no processo de geração, o sonho sobrepe-se a tudo — e, nessa redefinição de contexto, as abelhas (agora força indistinta, na pluralização) funcionam claramente como símbolo masculino. Salienta-se, assim, a capacidade de sonhar.

O espaço mental é o grande responsável pela construção de quadros simbólicos da existência, mesmo os “interditos”, como a sexualidade. Desta maneira se entende a relutância, pouco depois da sua morte, da publicação do poema “Wild Nights” (P. 249), no receio de que a reputação da solteira e (aos olhos públicos) recatada Emily Dickinson ficasse diminuída. Nesse poema, Dickinson utiliza uma voz claramente masculina, ao tratar a metáfora do barqueiro, com quem o sujeito poético se identifica:

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

O tom ricamente sincopado, atravessado por imagens eróticas, em que a própria interjeição contém inferências simbólicas de agressiva sexualidade, ilustram o que atrás referi. Alguns anos depois, era publicado o (então, polémico) romance de Kate Chopin *The Awakening*, em que a heroína encontra como única forma de libertação social e pessoal o suicídio pela água. Correndo talvez o risco de despropósito, gostaria de confrontar aqui a ligação possível, em termos de escolha temática entre, por um lado, a imagética marítima no romance de Chopin e o corpo semântico do poema de Dickinson e, por outro lado, entre água / fonte de vida e água / fonte de morte — sinónimos também de uma forma de ser êxtase.

Ainda relacionado com este aspecto, há um outro texto de Dickinson (a meu ver, um poema muito belo e pouco tratado pela crítica), em que o líquido corporiza e envolve, também com envios eróticos, 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, no jarro (que o limita e lhe mantém latente o perigo); fonte de fascínio e de desejo potente, quando provado. O elemento subvertor surge não quando o vinho do jarro é definido como excelente para ser mantido conservado, mas quando o vinho sem rolha é identificado com a própria vida e encarado como necessário para êxtase — permitindo extrapolar para a relação entre sexualidade e criatividade feminina. É que no conceito de vida verdadeira, para Dickinson, não se justapõe ao conceito tradicional de verdadeira vida. Geralmente, pensa-se vida em termos exógenos; ora é exactamente o oposto que aqui se passa — estar voltado para fora, para o mundo das convenções, não é senão um simulacro, uma “form of life”.⁽²²⁾ Viver realmente implica um movimento endógeno profundo, ou uma ausência de movimento, que se afirma num dinamismo interno, perpassado pelo êxtase pessoal, pela cumplicidade (a sós) do erotismo. Essa subversão mais se acentua com o tom de auto-afirmação da voz que diz: “I know for I have tried”.

Afinal, que tentativa, ou ousadias, eram permitidas a uma mulher na Nova Inglaterra do século passado? “My father buys me many Books — but begs me not to read them — because he fears they joggle the Mind” (C. 260), pode ler-se numa carta de Dickinson. Tradicionalmente, o espaço exterior aberto, largo — e livre — é ocupado pelo masculino, restando ao feminino o espaço interior — estreito e condicionante. O que se me afigura inovador neste poema é que nele se afirma da liberdade real existente nesse espaço estreito (a mente — criadora de fantasias) ou (e como forma de atingir a liberdade) do espaço estreito, assim e agora transmutado em lugar de permissão, respirável e livre.

Falei em poética de transgressão. Pode parecer paradoxal tê-lo feito. Não é a vocação da poesia sempre transgressão? E todavia, na redundância da definição, a poesia de Dickinson surge como tal: porque é fruto de uma mulher do século XIX e das suas vivências e experiências (relativas, do ponto de vista prática, absolutas, quando lidas como apontamentos interiores da mente e do coração) e assume-se expressão de uma voz à margem do convencional e do instituído.

“The Only Kangaroo Among the Beauty” (C. 268) — assim se auto-denomina Dickinson numa carta. Não pretendo dizê-la (até porque não faria sentido) o oposto — o único elemento belo numa terra de cangurus — mas salientar a sua capacidade de se entender única, distinta (e superior). Auto-marginalizada na transgressão mesma de saber relativos os valores, de ironizar o seu próprio estatuto, de subverter tempo e espaço na assunção de uma imagem solitária e deslocada. “The Only Kangaroo Among the Beauty” — pela metáfora do selvagem, Dickinson define-se diferente. Na ausência de uma savana⁽²²⁾ a amaciar-lhe os passos, mas legitimar-lhe a presença.

(1) Tom Paulin, “Out of the Closet”, *London Review of Books*, 29 October, 1987, p. 22.

(2) Helen McNeill, *Emily Dickinson*, London: Virago Press Ltd., 1986, p. 35.

(3) George Whicher, *This Was a Poet: A Critical Biography of Emily Dickinson* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1938), p. 113.

(4) Cf. Suzanne Juhasz, *Feminist Critics Read Emily Dickinson* (ed. and int. Suzanne Juhasz Bloomington: Indiana University Press, 1983), p. 1. Juhasz atribui esse fenómeno ao facto de Dickinson gozar, já nessa altura, de uma reputação estabelecida e igualmente ao facto de a sua poesia ser tão complexa.

- (5) Sandra Gilbert e Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination* (New Haven and London: Yale University Press, 1979), p. 634.
- (6) Vivian Pollak, *Emily Dickinson: The Anxiety of Gender* (Ithaca and London: Cornell University Press, 1984), p. 21.
- (7) Helen McNeill, *Emily Dickinson*.... p. 9.
- (8) Como sugere Christanne Miller em *Emily Dickinson: A Poet's Grammar* (Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press, 1987), p. 9.
- (9) Cf. Barton Levi St. Armand, *Emily Dickinson and Her Culture: The Soul's Society* (Cambridge, London, New York, New Rochelle, Melbourne, Sidney: Cambridge University Press, 1984), que observa, a propósito de Dickinson: "Physical insulation does not mean cultural isolation", p. 19.
- (10) Karl Keller, *The Only Kangaroo Among the Beauty: Emily Dickinson and America* (Baltimore and London: Johns Hopkins University Press, 1979), p. 7.
- (11) A edição utilizada para citação dos poemas de Dickinson foi a de Thomas H. Johnson, *Emily Dickinson: The Complete Poems* (London, Boston: Faber and Faber, 1970, 1986).
- (12) Como defende Johanne Feit Diehl em *Dickinson and the Romantic Imagination* (Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1981), p. 124.
- (13) A edição utilizada para citação das cartas de Dickinson foi a de Thomas H. Johnson, *Emily Dickinson: Selected Letters* (Cambridge, Massachusetts & London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986).
- (14) *A este propósito, leia-se o estudo de Barbara Antonina Clarke Mossberg, Emily Dickinson: When a Writer is a Daughter* (Bloomington: Indiana University Press, 1982).
- (15) Que não deve ser aqui entendido como sinónimo de natureza, mas, e sobretudo, como sinónimo de espaço social e cultural (posto que a ironia não se aplica aos objectos naturais "per se", mas à função que eles desempenham aos olhos dos outros).
- (16) Adrienne Rich refere este poema como exemplo dos "Dickinson's 'little girl poems'", caracterizados por "kittenish tones", definindo-o, depois, e correctamente, como "a poem where underlying anger translates itself into archness", "Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson", em *Lies, Secrets and Silences, Selected Prose 1966-1978* (New York, London: W. W. Norton & Company, 1979), p. 116.
A meu ver, contudo, não se trata somente de raiva subjacente, mas também de um grande sofrimento, mascarado pelo tom jocoso, informal e dialogante.
- (17) Como refere Judith Banzer em "Compound Manner: Emily Dickinson and the Metaphysical Poets", *American Literature*, vol. XXXII, no. 4, January 1961, p. 417.
- (18) Tom Paulin, "Out of the Closet".... p. 22. O argumento de Paulin parece-me, de resto, poder ser articulado com o que 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...", "The Poetics of Emily Dickinson", *ELH*, 38 (March 1971): 145. Citado por Pollak, *Emily Dickinson: The Anxiety*.... p. 22.
- (19) Suzanne Juhaas, *The Undiscovered Continent: Emily Dickinson and the Space of the Mind* (Bloomington Indiana University Press, 1983), p. 1. A expressão utilizada por Juhaas é precisamente "tangible place".
- (20) Karl Keller, "Notes on Sleeping with Emily Dickinson", *Feminist Critics Read Emily Dickinson*.... p. 78.
- (21) William Blake, "Auguries of Innocence", *William Blake: The Complete Poems*, ed. Alicia Ostriker (Harmondsworth: Penguin Books, 1977), p. 506.
- (22) Recorde-se o poema já citado "I cannot live with you . It would be life And life is over there Behind the Shelf", pp. 5-6.
- (23) Não sendo o termo exacto, "savana" parece-me ser um dos que mais se adequa ao objectivo em questão. O tipo de vegetação das zonas da Austrália habitadas pelo canguru situa-se entre a savana e a estepe e não tem tradução em português (a palavra utilizada é, como se sabe, "bush"). Por razões estéticas, resolvi optar por "savana". Gostaria ainda de chamar a atenção para o facto de o passo citado no texto se inserir numa carta de Dickinson a Thomas Higginson, em resposta ao pedido deste de uma fotografia. Nessa carta a poeta responde:

"Could you believe me — without?... 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".

Esta citação justifica-se, porque precisa o sentido da imagem de que se serve Dickinson. Dos animais mais estranhos da fauna australiana, o canguru conta, entre os seus hábitos, o de se refugiar, nos meses de Verão, na floresta húmida. De onde só sai depois do pôr-do-sol e onde regressa antes de a madrugada nascer.