


Unesp  **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

NATALIA HELENA WIECHMANN

Tell all the Truth but tell it slant -
subtexto e subversão na poesia de Emily Dickinson



ARARAQUARA – S.P.
2016

NATALIA HELENA WIECHMANN

Tell all the Truth but tell it slant -
Subtexto e subversão na poesia de Emily Dickinson

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia

Orientador: Profa. Dra. Maria Clara Bonetti Paro

ARARAQUARA – S.P.
2016

Wiechmann, Natalia Helena

Tell all the Truth but tell it slant - subtexto e subversão na poesia de Emily Dickinson / Natalia Helena Wiechmann - 2016

182 f.

Tese (Doutorado em Estudos Literários) -
Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara)

Orientador: Maria Clara Bonetti Paro

1. Emily Dickinson. 2. crítica literária feminista.
3. poesia norte-americana. 4. subtexto. 5.
subversão. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

NATALIA HELENA WIECHMANN

Tell all the Truth but tell it slant -
Subtexto e subversão na poesia de Emily Dickinson

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Doutora em Estudos Literários.

Linha de pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia
Orientador: Profa. Dra. Maria Clara Bonetti Paro

Data da defesa: 31/10/2016

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Profa. Dra. Maria Clara Bonetti Paro
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

Membro Titular: Profa. Dra. Maria das Graças Gomes Villa da Silva
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

Membro Titular: Profa. Dra. Maria Dolores Aybar Ramires
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”.

Membro Titular: Profa. Dra. Maria Lúcia Milleo Martins
Universidade Federal de Santa Catarina

Membro Titular: Prof. Dr. Neil Besner
University of Winipeg

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Para minha mãe.

AGRADECIMENTOS

À Maria Clara, pela confiança depositada nesta pesquisa desde o início e pela orientação sempre afetuosa.

Aos professores doutores membros titulares e suplentes da banca de defesa, pela gentileza em aceitarem o convite e pela avaliação do trabalho.

Às professoras Lola e Maria das Graças, pela leitura criteriosa e pela ajuda imensurável no Exame de Qualificação.

Ao Carlos, pelo amor inesgotável, pelo apoio incondicional e pela paciência incansável.

À Marina, por me ajudar, com sua espontaneidade, a tornar mais leves os momentos de tensão.

Ao meu pai, por acreditar e por ser, a seu modo, um grande fã.

Aos amigos de longe e de perto, pela torcida constante.

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 –

(Emily Dickinson)

RESUMO

O objetivo desta tese de doutorado consiste em analisar a poesia de Emily Dickinson (1830-1886) sob a perspectiva da crítica literária feminista estadunidense utilizando o conceito de subtexto literário enquanto recurso poético que revele na obra dickinsoniana diversas formas de subversão de normas sociais e literárias do patriarcado. Para isso, nosso *corpus* de análise se compõe de dezoito poemas e nosso trabalho está estruturado em quatro seções. A primeira discute algumas questões caras à crítica literária feminista estadunidense, como o conceito de autoria feminina e a tradição literária para, então, teorizar sobre o conceito de subtexto literário relacionando-o à ideia de subversão. Também nessa primeira seção analisamos do poema “Tell all the Truth but tell it slant –”. Já na segunda parte de nossa tese apresentamos o contexto da produção literária estadunidense no século XIX e discutimos o fato de Emily Dickinson ter se recusado veementemente a publicar seus poemas. Os poemas analisados nessa seção são “Publication – is the Auction”, “Fame of Myself, to justify”, “Fame is the tint that Scholars leave”, “Fame is the one that does not stay” e “Fame is a fickle food”. Na sequência, examinamos o ideal de feminilidade do século XIX e as formas como Dickinson subverte esse ideal nos poemas “To own a Susan of my own”, “Her breast is fit for pearls”, “I gave myself to Him –”, “She rose to His Requirement – dropt”, “Title divine – is mine!” e “I started Early – Took my Dog –”. Por fim, analisamos poemas em que Dickinson empreende a subversão da imagem de Deus ao apontar as vulnerabilidades da fé e da condição humana e questionar preceitos religiosos: “I never lost as much but twice”, “It’s easy to invent a Life –”, “A Shade upon the mind there passes”, “God is indeed a jealous God –” e “God gave a Loaf to every Bird –”. Como suporte teórico, recorreremos a diversos autores que compõem a fortuna crítica de Emily Dickinson bem como a importantes nomes da crítica literária feminista estadunidense, além de outros autores cujos estudos também dialogam com nossa pesquisa. Alguns dos autores utilizados neste trabalho são Virginia Woolf, Sandra Gilbert e Susan Gubar, Elaine Showalter, Betsy Erkkila, Helen Vendler, Maria Rita Kehl, Susan Howe e Carlos Daghljan.

Palavras-chave: Emily Dickinson; subtexto; subversão; crítica literária feminista; poesia norte-americana.

ABSTRACT

The aim of this dissertation is to analyze the poetry of Emily Dickinson (1830-1886) from the perspective of American feminist literary criticism drawing on the concept of literary subtext as a poetic resource that reveals in Dickinson's work several ways of subverting the social and literary norms of patriarchy. To these ends, I analyze a corpus of eighteen poems, and the text is organized into four sections. The first section discusses some issues that are important to American feminist literary criticism, such as the concept of female authorship and literary tradition; it is then theorized about the concept of literary subtext and I relate it to the idea of subversion. Also, in this first section, I analyze the poem "Tell all the Truth but tell it slant – ." In the second part of this work, the context of American literary production in the nineteenth-century is presented and the fact that Emily Dickinson emphatically refused to have her poems published is considered. The poems analyzed in this section are "Publication – is the Auction", "Fame of Myself, to justify", "Fame is the tint that Scholars leave", "Fame is the one that does not stay" and "Fame is a fickle food". After the discussion of the poems, in the third section I examine the ideal of womanhood in the nineteenth century and the ways Dickinson subverts this ideal in the poems "To own a Susan of my own", "Her breast is fit for pearls", "I gave myself to Him – ", "She rose to His Requirement – dropt", "Title divine – is mine!" and "I started Early – Took my Dog – ". Finally, in the closing section I study some poems in which Dickinson undertakes the subversion of God's image, points out the vulnerabilities of faith and human condition, and questions religious precepts: "I never lost as much but twice", "It's easy to invent a Life – ", "A Shade upon the mind there passes", "God is indeed a jealous God – " and "God gave a Loaf to every Bird – ". To provide theoretical underpinning, several critics who have written on Dickinson's work were consulted and significant names in American literary feminist criticism are also discussed, as well as other authors whose studies intersect with our research as well. Included among the writers, critics and researchers mentioned in our work are Virginia Woolf, Sandra Gilbert and Susan Gubar, Elaine Showalter, Betsy Erkkila, Helen Vendler, Maria Rita Kehl, Susan Howe, and Carlos Daglian.

Keywords: Emily Dickinson; subtext; subversion; feminist literary criticism; North-American poetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p.9
1 <i>Subtexto e subversão na poesia de Emily Dickinson</i>	p.16
1.1 A literatura de autoria feminina e a crítica literária feminista	p.17
1.2 A definição de subtexto para a crítica literária feminista estadunidense	p.30
1.3 Dizendo a verdade indiretamente	p.40
2 <i>A subversão da publicação</i>	p.44
2.1 Os antecedentes literários de Emily Dickinson	p.46
2.2 A publicação é o leilão da mente humana	p.64
2.3 “If fame belonged to me, I could not escape her”	p.71
2.3.1 A definição poética da fama	p.76
3 <i>True Womanhood: Dickinson e a subversão do feminino idealizado</i>	p.92
3.1 Uma Susan só minha: amigadas femininas e a relação de Emily Dickinson e Susan Gilbert	p.98
3.2 A subversão do amor conjugal	p.114
3.3 Uma caminhada na praia: entre visitar o mar e afogar-se nele	p.132
4 <i>A subversão da imagem de Deus</i>	p.140
4.1 “Why give if Thou must take away The Loved?”	p.144
4.2 “For the Lord your God is a consuming fire, a jealous God”	p.157
4.3 Not just a crumb: da privação à soberania	p.161
CONSIDERAÇÕES FINAIS	p.171
REFERÊNCIAS	p.176

INTRODUÇÃO

A poesia de Emily Dickinson (1830-1886) tem sido o foco de nossos estudos há alguns anos. O interesse pela grandiosidade de sua obra surgiu durante a graduação, com as disciplinas na área de Literatura Norte-Americana e com a realização de dois cursos em Teoria Literária durante um período de intercâmbio na University of Louisville, Kentucky-EUA, em 2008. Naquele momento, dedicamo-nos a conhecer os poemas de Emily Dickinson para que pudéssemos nos acostumar com um modo de escrever absolutamente distinto do que, até então, conhecíamos por poesia.

Com o término da graduação, em 2009, propusemos o projeto de Mestrado ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários e desenvolvemos nossa pesquisa que culminou com a dissertação intitulada “A questão da autoria feminina na poesia de Emily Dickinson”, defendida em 2012. Nessa pesquisa, apresentamos uma revisão da recepção crítica da poesia dickinsoniana desde sua primeira publicação, em 1890, destacamos as leituras que a crítica literária feminista faz dessa obra poética e apresentamos a análise de três poemas¹ sob a perspectiva dessa mesma vertente crítica como suporte teórico. Esse trabalho foi publicado como livro em 2015.

Para darmos continuidade aos nossos estudos, ingressamos no curso de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários com a proposta de analisarmos um *corpus* de poemas mais amplo tomando como pressuposto uma das questões que a crítica literária feminista estadunidense aponta como de maior relevância para a compreensão das obras literárias de autoria feminina: o uso do subtexto literário para criação de uma camada de significação que contém os esforços da escritora para lidar com os preceitos patriarcais da tradição literária e, ao mesmo tempo, transgredi-los para se autoafirmar como autora.

Nesse sentido, propomos que a poesia de Emily Dickinson pode se abrir para novas interpretações se considerarmos que o subtexto de seus versos oculta a consciência das relações de poder estabelecidas entre homens e mulheres no contexto social e cultural da poeta. Mais especificamente, analisamos o subtexto carregado de identidade de gênero, que o coloca como canal para que se questionem essas relações de poder; com isso, a poesia de Emily Dickinson se torna uma obra de subversão das

¹ “The Soul selects her own Society –”, “I’m ‘wife’ – I’ve finished that –” e “My Life had stood – a loaded Gun –”

normas e convenções de sua época – sejam elas literárias, linguísticas, comportamentais, econômicas ou sociais.

Ressalte-se que no panorama da crítica literária atual, a relação entre a obra dickinsoniana e as leituras feministas está consolidada com o grande número de trabalhos acadêmicos produzidos e publicados a cada ano. A partir dessa abordagem crítica, nossa pesquisa investiga, portanto, a criação de uma escrita em que se sobrepõem camadas de sentido e que, quando interpretadas pelo leitor, revelem as questões envolvidas no conflito entre a consciência de gênero e a consciência da autoria. Nesse sentido, entendemos que a obra de Emily Dickinson deixa entrever o questionamento dos valores impostos pelo patriarcado, além de evidenciar o conflito feminino entre encaixar-se nesses valores e superá-los.

Diante disso, entendemos que para analisarmos o subtexto em poemas de Dickinson, nosso estudo necessariamente considera o contexto histórico-social da poeta como fator indissociável de sua produção literária, uma vez que acreditamos que dentro da tradição patriarcal o poder do discurso é masculino, restando às mulheres a obrigação do silêncio. Nesse sentido, a expressão poética de Emily Dickinson, contrária aos ideais patriarcais, desafia a autoridade masculina e, por consequência, toda a tradição literária canônica, que quase exclusivamente era composta por homens até o início das pesquisas da crítica literária feminista, no século XX:

Os textos literários e as tradições de suas interpretações parecem ter presumido um leitor masculino e induzido as mulheres a ler como um homem, a partir de um ponto de vista masculino. [...] Nos estudos literários, as críticas feministas tem estudado as diversas estratégias pelas quais as obras tornam normativa a perspectiva masculina e tem discutido como o estudo dessas estruturas e efeitos deveria mudar os modos de ler – para as mulheres assim como para os homens. (CULLER, 1999, p.66)

Por outro lado, sabe-se que Emily Dickinson escolheu viver em reclusão no ambiente doméstico durante mais de vinte anos, ao mesmo tempo em que ela fortalecia seu contato com um grupo seleto de familiares e amigos por meio de cartas em que enviava alguns de seus poemas. Essa exclusão a que a poeta se impôs parece corresponder ao comportamento convencionalmente esperado das mulheres naquele contexto, para as quais o lar era seu local de atuação e as demandas do espaço privado, portanto, constituíam sua ocupação diária. Nesse sentido, afirmar que Emily Dickinson contraria ideais patriarcais e desafia a autoridade masculina parece contraditório por sua

atitude perante a sociedade, mas, ao incorporar uma postura convencionalmente feminina de manter-se nos limites da casa, Dickinson abre o caminho para a expressão de sua criatividade poética e pode, assim, dedicar-se à sua arte de modo que o sentido convencional que o recolhimento na casa tinha para as mulheres é invertido e, portanto, subvertido pela poeta: o espaço doméstico feminino se torna o canal para que a atividade intelectual e, logo, convencionalmente masculina, possa se desenvolver e se materializar nos inúmeros poemas encontrados apenas postumamente.

Essa questão da reclusão de Emily Dickinson se mantém até hoje como um dos mistérios que circundam a vida da poeta de Amherst e muitas vezes é vista como uma excentricidade que desperta maior interesse do que a própria poesia. Além disso, algumas leituras interpretativas de sua obra poética apontam a reclusão e o isolamento como tema de diversos poemas, tais quais J303 “The Soul selects her own Society”, J652 “A Prison gets to be a friend”, J657 “I dwell in Possibility” e J1334 “How soft this Prison is”, entre outros. Ressalte-se que todos os poemas a que fizemos referência neste trabalho serão apresentados segundo a versão encontrada em *The Complete Poems of Emily Dickinson* (1976), organizado por Thomas Johnson. Por isso, os poemas estão sinalizados com a letra J e a enumeração proposta por Johnson.

Assim, ao isolar-se no espaço tradicionalmente feminino e utilizá-lo para a atividade de criação poética e expressão intelectual, Emily Dickinson explora e desconstrói os limites impostos pelo patriarcado. Da mesma forma isso ocorre nos poemas por meio do subtexto: é essa camada de significação subtextual o que faz com que a tomada de autoridade se dê de forma velada para que seja possível contornar as limitações impostas pelas instituições patriarcais:

O receio das escritoras de penetrar em territórios delimitados ao homem obrigava-as a escrever paratextos capazes de mostrar sua ausência de intenção de ameaçar. Para isso, essas escritoras constituíram estratégias que podiam ser lidas como posições de humildade, embora, atualmente, possam ser interpretadas radicalmente ao inverso, ou melhor, podem ser tomadas como plataformas de estratégias a fim de penetrar sutilmente no espaço público e aí permanecer. (ALVES, 1999, p.109)

O paratexto de que Alves (1999) trata é definido por Gilbert e Gubar (1984) como uma escrita palimpsêstica capaz de mostrar superficialmente a conformidade com as regras patriarcais e, ao mesmo tempo, subvertê-las na camada subtextual de suas obras. Para as pesquisadoras, a releitura de escritoras hoje consideradas de ‘valor’ como

Jane Austen, as irmãs Brontë e Emily Dickinson, assim como de outras autoras ainda não incluídas no cânone literário ocidental as levou a identificar uma tradição literária feminina que se posiciona em resposta à coação sociocultural do patriarcado e que se concretiza na criação de narrativas simbólicas permeadas, em seu subtexto, por esse sentimento de opressão. A leitura mais aprofundada desse subtexto, no entanto, seria possível apenas à audiência feminina, que pode reconhecer nessa estratégia suas próprias angústias. Assim, o subtexto se torna um instrumento que possibilita à escritora esconder sua consciência sobre as relações de gênero em seu contexto e na tradição literária, mas, ao mesmo tempo, é também por meio dele que essa consciência se revela e pode ser discutida pela expressão literária feminina:

From Austen to Dickinson, these female artists all dealt with central female experiences from a specifically female perspective. [...] women from Jane Austen and Mary Shelley to Emily Brontë and Emily Dickinson produced literary works that are in some sense palimpsestic, works whose surface designs conceal or obscure deeper, less accessible (and less socially acceptable) levels of meaning. Thus these authors managed the difficult task of achieving true female literary authority by simultaneously conforming to and subverting patriarchal literary standards². (GILBERT; GUBAR, 1984, p. 72-3)

Além disso, para Alicia Ostriker (1985) as mulheres de maneira geral sempre tentaram se apropriar da linguagem e do discurso para que pudessem se expressar literariamente e o reconhecimento do subtexto como estratégia de subversão às regras do patriarcado se tornou uma peça-chave para a compreensão de obras de autoria feminina: *“Women writers have always tried to steal the language. What several recent studies demonstrate poignantly is that throughout most of her history, the woman writer has had to state her self-definitions in code form, disguising passion as piety, rebellion as obedience”³ (p.315).*

²“De Austen a Dickinson, todas essas artistas mulheres lidaram com experiências femininas centrais de uma perspectiva especificamente feminina. [...] Mulheres de Jane Austen e Mary Shelley a Emily Brontë e Emily Dickinson produziram obras literárias que são de alguma forma palimpsestos, obras cuja superfície esconde ou obscurece níveis de significado mais profundos, menos acessíveis (e menos aceitos socialmente). Assim essas autoras lidaram com a difícil tarefa de alcançar a verdadeira autoridade literária feminina ao sujeitarem-se aos padrões literários patriarcais e simultaneamente os subverter.” (Tradução nossa)

³ “As mulheres escritoras sempre tentaram roubar a linguagem. O que muitos estudos recentes demonstram incisivamente é que na maior parte de sua história, a mulher escritora tem tido que expor sua auto-definição em forma de código, disfarçando paixão em piedade, revolta em obediência.” (Tradução nossa)

O que dizemos com isso é que, apesar de a produção literária ser vista no patriarcado como uma atividade essencialmente masculina por sua característica de intelectualidade, um novo olhar para o século XIX nos mostra que esse período pode ter sido mais produtivo para as mulheres do que a tradição literária canônica costuma admitir, uma vez que a consideração do subtexto como estratégia para a liberdade da escrita e como meio pelo qual o leitor encontra as possibilidades interpretativas da obra literária nos permite uma nova visão sobre a atuação dessas mulheres conscientes do poder da palavra. E esse foi o objetivo da crítica literária feminista em seus primeiros anos de estudo: reler autoras que, pelo sexo, foram excluídas do cânone e apagadas da história literária, bem como reler as mulheres já aceitas como literatas para propor novas interpretações de suas obras à luz de seu sexo.

A partir dessas reflexões, nossa tese foi estruturada em quatro seções que, juntas, tem por objetivo levar à compreensão do subtexto literário na obra de Emily Dickinson e, por consequência, do processo de criação poética da autora. Como *corpus* de análise, selecionamos 18 poemas com base em nossas pesquisas tanto na obra poética como na fortuna crítica dickinsoniana. É preciso mencionar que para cada poema analisado buscamos também uma tradução já publicada que auxilie o leitor de nosso texto, mas não nos detemos em analisar as escolhas dos tradutores ao recriarem os poemas em língua portuguesa, pois isso implicaria um tipo de olhar para os poemas que fugiria de nossos objetivos.

Na primeira seção deste trabalho, intitulada “Subtexto e subversão na poesia de Emily Dickinson”, discutimos algumas questões caras à crítica literária feminista estadunidense, como o conceito de autoria feminina e a tradição literária, para, então, explorarmos o conceito de subtexto literário buscando estabelecer sua relação com a ideia de subversão. Dentre outros autores, destacamos os seguintes nomes como embasamento teórico para essas discussões: Gilbert e Gubar (1984), Elaine Showalter (1989), Virginia Woolf (1994), Keller e Miller (1984) e Marina Colasanti (2004). É nessa primeira parte de nosso texto que analisamos o poema J1129 “Tell all the Truth but tell it slant –”, poema que inspirou o título desta tese por tratar exatamente do poder da linguagem poética de dizer o que há para ser dito de modo indireto, oblíquo, ou seja, no subtexto.

Já na segunda seção, apresentamos o contexto que circundou a produção poética de Emily Dickinson. Nesse sentido, discorreremos sobre a produção literária estadunidense do século XIX, em especial no que concerne à publicação de obras

escritas por mulheres, e discutimos o fato de Emily Dickinson ter se recusado veementemente a publicar seus poemas. Analisamos, então, o poema J709 “Publication – is the Auction” e, na sequência, exploramos quatro poemas que definem a ideia de fama: J713 “Fame of Myself, to justify”, J866 “Fame is the tint that Scholars leave”, J1475 “Fame is the one that does not stay” e J1659 “Fame is a fickle food”. Para compor essa seção, recorreremos aos escritos de Royot (2009) e Bessa (2008), que desenham um panorama mais geral da literatura do século XIX nos Estados Unidos, e utilizamos Erkkila (1992) e Petrino (1998), entre outros autores, para compreendermos a situação das mulheres que buscavam a publicação de suas obras naquele contexto.

Em seguida, examinamos o ideal de feminilidade do século XIX a partir, principalmente, das discussões de Welter (1966), Erkkila (1992), Millet (1969) e Smith-Rosenberg (1986). Com esse embasamento, nosso enfoque recaiu inicialmente sobre a questão das amizades entre mulheres e a forma como eram vistas naquele período para abrirmos caminho para a análise dos poemas J1401 “To own a Susan of my own” e J84 “Her breast is fit for pearls”, poemas que Dickinson teria dedicado à amiga e cunhada Susan Gilbert Dickinson. Além disso, também nos voltamos para a questão do casamento como um componente do ideal de feminilidade e verificamos as formas como Dickinson subverte esse ideal nos poemas J580 “I gave myself to Him –”, J732 “She rose to His Requirement – dropt” e J1072 “Title divine – is mine!”. Por fim, analisamos o poema J520 “I started Early – Took my Dog –” para observarmos a transgressão ao ideal de feminilidade por meio do contato da figura feminina com a natureza.

A quarta e última seção analisa cinco poemas em que Dickinson empreende a subversão da imagem de Deus ao apontar as vulnerabilidades da fé e da condição humana e questionar preceitos religiosos. Desses poemas, três enfatizam as perdas que as pessoas sofrem na vida e que são, para o eu-lírico dickinsoniano, responsabilidade de Deus: J49 “I never lost as much but twice”, J724 “It’s easy to invent a Life –” e J882 “A Shade upon the mind there passes”. Em seguida, analisamos o poema J1719 “God is indeed a jealous God –”, cujo tom de brincadeira nos revela a complexidade da figura de Deus aos olhos da poeta, e finalizamos as análises com o poema J791 “God gave a Loaf to every Bird –” em que verificamos a subversão a partir do posicionamento do eu-lírico de parecer subserviente a Deus mas que, no subtexto, mostra seu poder de transgredir os preceitos da crença religiosa. Nessa seção, dialogamos com textos de

Paulo Henriques Brito (2008), Vivian Pollak (1979), Helen Vendler (2010) e Carlos Daghlían (2015), entre outros.

Além das fontes mencionadas aqui, é preciso também destacar a importância do *Emily Dickinson Lexicon*⁴, um recurso que foi de grande valia para nossas análises por ser um dicionário eletrônico que disponibiliza milhares de termos usados na poesia de Dickinson e que os define conforme o uso das palavras no século XIX. Igualmente relevante foi o *Emily Dickinson Archive*⁵, um sítio eletrônico que disponibiliza o acesso livre aos manuscritos da poeta para que possamos verificar as diferenças entre os poemas originais e as edições publicadas, além de termos contato com a grafia e os traços que fazem parte do processo de composição poética, como as trocas de vocábulos, por exemplo, que por vezes aparecem nos manuscritos riscados e substituídos. No Brasil, o portal eletrônico mantido pelo Professor Carlos Daghlían junto ao Departamento de Letras Modernas do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Unesp, *campus* de São José do Rio Preto, foi também fonte de grande importância para nossas pesquisas bibliográficas acerca da fortuna crítica de Emily Dickinson no exterior e em nosso país⁶.

Ao final do trabalho, esperamos apresentar uma contribuição significativa e de qualidade para os estudos da obra poética de Emily Dickinson. Para isso, priorizamos o texto literário, isto é, a análise dos poemas que em muito nos proporcionam fazer relações com questões teóricas, mas que permanecem, em nossa visão, como meio principal de nos aproximarmos da poeta. Também reconhecemos a pluralidade de abordagens possíveis dentro da perspectiva da crítica literária feminista, o que nos impede de nos limitarmos a uma ou outra voz do(s) feminismo(s) apenas e, por isso, a interpretação do subtexto literário como modo de compreender as inúmeras formas de subversão que encontramos no *corpus* de análise nos pareceu o meio adequado de relacionarmos teoria e texto literário. Nesse sentido, acreditamos que a poesia de Emily Dickinson continuará desafiando novas leituras e, por isso, sabemos que nossa proposta é um dos muitos caminhos interpretativos pelos quais somente a obra de grandes artistas nos permite enveredar.

⁴ Disponível no sítio eletrônico: <<http://edl.byu.edu/>>. Último acesso em 15.set.2016.

⁵ Disponível no sítio eletrônico: <<http://www.edickinson.org/>>. Último acesso em 15.set.2016.

⁶ Disponível no sítio eletrônico: <<http://www.ibilce.unesp.br/#!/departamentos/letras-modernas/emily-dickinson/>>. Último acesso em 15.set.2016.

1 Subtexto e subversão na poesia de Emily Dickinson

“[...] escrever é, simplesmente, comprometer-se, e revelar um compromisso que não pode provavelmente limitar-se à ordem estética”
(HAMBURGER, 2007, p.31).

Ao estudarmos a poesia de Emily Dickinson, percebemos que o fato de ser tão marcada pela ambiguidade, pelas construções metafóricas e pela multiplicidade de sentidos, resultando em uma obra de alta complexidade intelectual, deve-se, entre outros fatores, ao modo como a poeta trabalha a palavra para superar, no poema, os limites da tradição literária patriarcal. Em outras palavras, o modo de lidar com a autoafirmação poética e, ao mesmo tempo, com a autonegação pessoal resulta na criação de uma escrita palimpsêstica, isto é, na sobreposição de duas camadas de sentido – texto e subtexto – que tem sido discutida pela crítica literária feminista como uma estratégia que possibilita novas leituras:

Os textos literários e as tradições de suas interpretações parecem ter presumido um leitor masculino e induzido as mulheres a ler como um homem, a partir de um ponto de vista masculino. [...] Nos estudos literários, as críticas feministas tem estudado as diversas estratégias pelas quais as obras tornam normativa a perspectiva masculina e tem discutido como o estudo dessas estruturas e efeitos deveria mudar os modos de ler – para as mulheres assim como para os homens.
(CULLER, 1999, p.66)

O subtexto, no entanto, é próprio de todo texto literário uma vez que este vai desdobrando-se em sentidos a partir das leituras e interpretações de seus leitores, mas essa camada de significação velada vai se camuflando ainda mais na mesma proporção em que o texto vai se tornando mais complexo e nisso a linguagem poética se destaca em relação a outras manifestações literárias. Toda prática interpretativa, portanto, visa ao encontro com um ou mais subtextos cuja compreensão depende da perspectiva crítica do leitor.

Acreditamos que a obra de Emily Dickinson desafia os modelos produzidos até então e que os papéis convencionais desempenhados pelos gêneros feminino e masculino são discutidos pela poeta no subtexto de seus versos, fazendo emergir do texto a consciência das diversas relações que a noção de superioridade de um gênero

sobre o outro impôs à mulher, social e literariamente. Nesse sentido, nosso interesse recai sobre a natureza sexuada desse subtexto literário que, a nosso ver, constitui-se como uma estratégia de criação poética na obra dickinsoniana, articulando a ideia de subtexto à ideia de subversão. Para que possamos compreender como isso se dá, é preciso, antes, fazer uma breve revisão de outras questões caras à crítica literária feminista estadunidense, tais como a própria classificação de literatura feminina, a tradição literária patriarcal e a relevância, para uma escritora, de escrever em prosa ou em poesia.

1.1 A literatura de autoria feminina e a crítica literária feminista

Em primeiro lugar, sabemos que é com a terceira fase de consolidação da crítica literária feminista, ao final da década de 1980 e início da década de 1990, que se propõe um novo olhar para as teorias e conceitos utilizados até então em análise literária uma vez que a preocupação, naquele momento, era de dar visibilidade e reconhecimento para a produção literária das mulheres. É nesse período, por exemplo, que Elaine Showalter publica *Speaking of Gender* (1989), Joan Scott publica “Gênero: uma categoria útil de análise histórica” (1988) e Judith Butler publica *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity* (1990).

O cenário que se apresenta nesse período é de surgimento de novas abordagens teórico-metodológicas no campo das ciências e fica marcado, portanto, pelo desenvolvimento das teorias centradas na conceituação de gênero como categoria de análise e que se consolidaram como basilares para as discussões propostas subsequentemente; essas teorias chegam à atualidade revisando questões levantadas nos anos de 1990 e fazendo surgir outras que compõem o que se chama hoje de “Estudos de Gênero”. É importante mencionar, ainda, que a questão do gênero surge na esteira dos movimentos sociais de meados do século XX, sobretudo do movimento feminista, isto é, a partir dos questionamentos levantados pelo movimento feminista emerge o conceito de gênero como tentativa de propor compreensões teóricas sobre questões como submissão e opressão feminina, sexualidade, autonomia feminina, papéis sociais, diversidade de gêneros, entre outras.

Assim, para o feminismo de modo geral a questão do gênero implica relações de poder na medida em que o masculino é tido como a norma e o feminino como o diferente, o ‘outro’. E isso se aplica à literatura: a crítica literária feminista investiga as

distinções de gênero ao contrastar a produção autoral masculina e a feminina, apontando os vários silenciamentos sofridos pelas mulheres na história literária e repensando o discurso oficial dessa história para subvertê-lo.

Nesse ínterim, quando se discute literatura de autoria feminina uma das principais questões que se levantam é a própria legitimidade de se classificar e de distinguir a literatura produzida por mulheres da literatura produzida por homens. Essa discussão já fora antecipada por Virginia Woolf quando, em *Um teto todo seu*⁷ (1994), ela trata do conceito de androginia:

E continuei amadoristicamente a esboçar uma planta da alma, de tal modo que, em cada um de nós, presidiriam dois sexos, um masculino e um feminino; e, no cérebro do homem, o homem predominaria sobre a mulher, e, no cérebro da mulher, a mulher predominaria sobre o homem. O estado normal e adequado é aquele em que os dois convivem juntos em harmonia, cooperando espiritualmente. Quando se é homem, ainda assim a parte feminina do cérebro deve ter influência; e a mulher deve também manter relações com o homem em seu interior. Coleridge talvez quisesse referir-se a isso quando disse que as grandes mentes são andróginas. É quando ocorre essa fusão que a mente é fertilizada por completo e usa todas as suas faculdades. (p.120)

Essa fusão entre masculino e feminino seria, para Woolf, o canal para que a mente se torne produtora de grande literatura, negando a dicotomia que distingue masculino e feminino como polos opostos socialmente hierarquizados. No entanto, quando Coleridge menciona a androginia da mente, ele trata especificamente da criatividade masculina, para a qual é necessário considerar o feminino como parte aceitável que lhe proporciona condições de maior produtividade:

Coleridge certamente não pretendeu dizer, ao afirmar que a grande mente é andrógina, que ela é uma mente que tem alguma simpatia especial pelas mulheres; uma mente que advogue sua causa ou se dedique à interpretação delas. Talvez a mente andrógina seja menos apta a fazer essas distinções do que a unissexuada. Ele quis dizer, quem sabe, que a mente andrógina é ressoante e porosa; que transmite emoções sem empecilhos; que é naturalmente criativa, incandescente e indivisa. (WOOLF, 1924, p.121)

Desse ponto em diante, Virginia Woolf passa a discutir o fato de que quando a obra de um escritor reforça a suposta superioridade viril dos homens, esta obra não

⁷ Publicado pela primeira vez em 1928.

proporciona à mulher qualquer tipo de identificação, pois “Falta-lhes o poder de sugestão. E quando um livro carece desse poder, por mais violentamente que atinja a superfície da mente, não consegue penetrá-la” (WOOLF, 1994, p.125). Para comprovar essa ideia, a ensaísta retoma diversos nomes da tradição literária ocidental e conclui que se a escrita de um texto é consciente do sexo do autor, esse texto está fadado a perder o sentido para o leitor:

É fatal ser um homem ou uma mulher, pura e simplesmente; é preciso ser masculinamente feminina ou femininamente masculino. [...] É fatal não é uma figura de retórica, pois qualquer coisa escrita com essa tendenciosidade consciente está condenada à morte. Deixa de ser fertilizada. Por brilhante e eficaz, poderosa e magistral que se afigure por um ou dois dias, deve fenecer ao cair da noite; não consegue crescer na mente de outrem. É preciso haver um perfeito entendimento, na mente, entre o lado feminino e o masculino antes que a arte da criação possa realizar-se. (WOOLF, 1994, p.127)

O equilíbrio e a união entre opostos que Woolf propõe estabelecem, portanto, o conceito de androginia textual como uma forma de neutralizar o sujeito construído em e por seu sexo. Isso não significa que se apregoe o esquecimento da diferença entre os sexos, mas que, ao contrário, a androginia possa se tornar uma forma de libertar as mulheres da carga negativa, imposta pelo patriarcado, que carregam por seu sexo. Isso significa que a androginia se constrói como um modo de pensar que permitiria às mulheres e aos homens escreverem a partir de um corpo sexuado, mas sem as discriminações socialmente relacionadas a ele.

Nesse ponto, é importante mencionar que o ensaio de Virginia Woolf antecipa questões que posteriormente nortearão a crítica feminista de linha francesa: existem diferenças textuais entre obras escritas por mulheres e por homens? É possível definir uma escrita feminina e uma escrita masculina? O corpo e, portanto, o sexo interferem de fato no processo de escritura de um texto? A nosso ver, a resposta a esses questionamentos é negativa e, por isso, a crítica literária feminista estadunidense parece nos oferecer pressupostos teóricos mais coerentes com os objetivos de nosso estudo.

Apesar disso, entendemos que a discussão sobre a autoria feminina ou masculina de um texto é central tanto para a crítica literária francesa quanto para a estadunidense, pois ambas analisam, de um modo ou de outro, o status social e cultural das escritoras e de suas obras em relação à sociedade em que elas estão inseridas e verificam o quanto se pode encontrar no texto literário de uma combinação crítica de

experiência feminina, consciência de se posicionar como autora e a representação da realidade vivida pelas mulheres. A crítica literária feminista é, portanto, uma forma de interpretação, um meio de atribuir sentido ao texto literário a partir de um posicionamento moral e político que entende a estética e a ética do texto literário como instâncias congruentes. De modo geral, o objetivo da crítica literária feminista está centrado em se constituir como uma práxis que identifique e reexamine ideologias antes vistas como “naturais”, mas que, na verdade, minimizam o papel social da mulher:

*Thus, feminist criticism, and the study of literature and history from a feminist point of view, are ideally forms of praxis. They should enable women – as readers and as writers – to break their culture of silence, to locate within a political spectrum, and to envisage and work toward alternatives. Moreover, the study of women’s literature and art is inherently empowering for women because it strengthens our identity as women and thus creates a greater sense of political solidarity.*⁸
(REGISTER, 1989, p.13, grifo da autora)

A partir dessa colocação de Cheri Register (1989), distanciada de nosso contexto atual por um espaço de mais de 15 anos, é preciso esclarecer que essa prática da crítica feminista de discutir ideologias e estereótipos e de romper com o silêncio para proporcionar à mulher uma visão mais politizada dos papéis sociais está consolidada e amplamente divulgada.

Com sua inserção e desenvolvimento no ambiente acadêmico marcadamente a partir dos anos de 1960 nos Estados Unidos, a crítica literária feminista estadunidense hoje se intersecciona com os estudos de gênero, de raça e de classe para apresentar novas formas de pensar a literatura produzida por indivíduos pertencentes a grupos de maior vulnerabilidade. Porém, apesar de já fortalecida enquanto vertente crítica e científica, a crítica literária feminista ainda encontra resistência por parte de setores mais conservadores na academia, assim como ocorre com o próprio termo feminismo, que diversas vezes é mal compreendido por alguns segmentos da sociedade, especialmente aqueles que detêm algum tipo de poder político, social, religioso e até mesmo literário. Ainda assim, a crítica literária feminista foi e tem sido a grande responsável por dar visibilidade às obras literárias escritas por mulheres ao propor a

⁸ “Assim, a crítica feminista, e o estudo da literatura e da história de um ponto de vista feminista são, idealmente, formas de práxis. Deveriam possibilitar às mulheres – como leitoras e como escritoras – a romper com a cultura do silêncio, localizar-se dentro de um espectro político e enfrentar e trabalhar por alternativas. Além disso, o estudo da literatura e da arte das mulheres é inerentemente empoderador para as mulheres porque fortalece nossa identidade enquanto *mulheres* e assim cria um senso maior de solidariedade política.” (Tradução nossa)

revisão do cânone, uma vez que o estudo e a divulgação dessas obras nos permite identificar uma tradição da autoria feminina ao mesmo tempo em que cria uma comunidade de leitoras que possam assegurar a participação das mulheres na instituição literária:

*We are caught, in other words, in a rather vicious circle. An androcentric canon generates androcentric interpretive strategies, which in turn favor the canonization of androcentric texts and the marginalization of gynocentric ones. To break this circle, feminist critics must fight on two fronts: for the revision of the canon to include a significant body of works by women, and for the development of the reading strategies consonant with the concerns, experiences, and formal devices that constitute these texts. Of course, to succeed, we also need a community of women readers who are qualified by experience, commitment, and training, and who will enlist the personal and institutional resources at their disposal in the struggle.*⁹ (SCHWEICKART, 1992, p.45)

O termo “ginocrítica”, citado por Schweickart, foi cunhado por Elaine Showalter em seu texto “Toward a Feminist Poetics” (1985). Nele Showalter define dois tipos de manifestações da crítica feminista: o primeiro estaria voltado para o estudo da mulher enquanto leitora, isto é, para a compreensão da diferença na leitura feita por uma mulher, leitura de uma literatura escrita por homens. A esta posição Showalter dá o nome de *feminist critique*. Já ao tipo de crítica feminista preocupada com a mulher enquanto escritora, ou seja, enquanto aquela que produz o significado textual ao desenvolver temas, imagens, gêneros e estruturas, Showalter nomeia de *gynocritics*, adaptando, assim, o termo francês *la gynocritique*: “*Its subjects include the psychodynamics of female creativity; linguistics and the problem of a female language; the trajectory of the individual or collective female literary career; literary history; and, of course, studies of particular writers and works*¹⁰” (SHOWALTER, 1985, p.128).

⁹ “Estamos presos, em outras palavras, mais propriamente em um círculo vicioso. Um cânone androcêntrico gera estratégias interpretativas androcêntricas, o que por sua vez favorece a canonização de textos androcêntricos e a marginalização dos textos ginocêntricos. Para romper com esse círculo, a crítica feminista deve lutar em duas frentes: pela revisão do cânone para incluir uma quantidade significativa de obras de mulheres, e pelo desenvolvimento das estratégias de leitura consonantes com as preocupações, as experiências, e os elementos formais que constituem esses textos. Claro, para ter êxito, também precisamos de uma comunidade de leitoras que sejam qualificadas pela experiência, comprometimento, e treinamento, e que vão recrutar os recursos pessoais e institucionais à sua disposição na luta.” (Tradução nossa)

¹⁰ “Seus temas incluem a psicodinâmica da criatividade feminina; a linguística e o problema de uma linguagem feminina; a trajetória de uma carreira literária feminina individual ou coletiva; a história literária; e, claro, estudos de escritoras e obras particulares.” (Tradução nossa)

A ginocrítica, segundo Showalter (1985), tem por objetivo construir uma estrutura teórica de análise de obras escritas por mulheres a partir do estudo da experiência feminina em vez de adaptar modelos e teorias masculinas. Para isso, a estudiosa afirma que é preciso repensar a tradição literária de língua inglesa no sentido de parar de tentar encaixar a mulher nos limites dessa tradição, que é masculina. Com isso, o foco da ginocrítica recai sobre um novo e visível mundo da cultura feminina, sendo, para isso, aplicada aos diversos campos do saber que se voltam para o estudo do indivíduo – história, psicologia, antropologia, sociologia.

Nesse ínterim, a revisitação do cânone literário foi uma das propostas da crítica literária feminista estadunidense de maior importância, pois resultou na descoberta de novos nomes e novas formas de expressão de autoria feminina. Assim, hoje se pode afirmar que a produção literária das mulheres já está inserida no cânone, mesmo que ainda se apontem lacunas ou ausências quando se listam os autores considerados de maior excelência estético-literária.

Outro texto de suma importância no panorama da crítica literária feminista estadunidense é *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1984), de Sandra M. Gilbert e Susan Gubar. Nessa obra, que propõe a análise da tradição literária com vistas a identificar o lugar da mulher escritora de língua inglesa no século XIX, Gilbert e Gubar partem do pressuposto de que a noção de que a sexualidade masculina é a fonte e a essência da criação literária se tornou um conceito patriarcal central que permeia a civilização literária ocidental. Para explicar os efeitos disso, as estudiosas utilizam a metáfora da caneta como o falo que gera vida/texto:

*In patriarchal Western culture, therefore, the text's author is a father, a progenitor, a procreator, an aesthetic patriarch whose pen is an instrument of generative power like his penis. More, his pen's power, like his penis's power, is not just the ability to generate life but the power to create a posterity to which he lays claim [...].*¹¹ (GILBERT; GUBAR, 1984, p.6)

¹¹ “Na cultural patriarcal ocidental, portanto, o autor do texto é um pai, um progenitor, um procriador, um patriarca estético cuja caneta é um instrumento de poder gerador como seu pênis. Mais que isso, o poder de sua caneta, assim como o poder de seu pênis, não é apenas a habilidade de gerar vida, mas o poder de criar uma posteridade que ele reivindica [...]” (Tradução nossa)

A partir dessa ideia, o homem enquanto autor e criador se torna também possuidor daquilo que cria. Isso significa que as imagens, figuras, tempo, espaço, cenários, acontecimentos e quaisquer outros elementos que esse autor ficcionalize se tornam sua propriedade. Daí advém os estereótipos femininos explorados na literatura para dar suporte a um ideal feminino em sociedade: à mulher do século XIX cabem, basicamente, as aspirações por beleza, pureza, domesticidade e passividade; ao serem representadas dessa forma na literatura, espera-se que as mulheres se identifiquem e/ou almejem ser o “anjo doméstico”, cuja abnegação as coloca em posição hierarquicamente inferior aos homens. Soma-se a isso a dificuldade de a mulher do século XIX receber a educação necessária para que pudesse se expressar literariamente de forma equivalente aos homens e o resultado não poderia deixar de ser outro: “[...] *the pen has been defined as not just accidentally but essentially a ‘male’ tool, and therefore not only inappropriate but actually alien to women*”¹² (GILBERT; GUBAR, 1984, p.8).

Percebe-se nas palavras de Gilbert e Gubar (1984) que as estudiosas fazem uma ponte com a discussão de Virginia Woolf (1990) no tocante à necessidade, enfatizada em *Um teto todo seu*, de que a mulher tenha um espaço próprio onde possa escrever e uma renda anual que lhe permita instruir-se e dedicar-se à literatura. Nesse sentido, ao apontarem a ausência de um sujeito feminino voltado para a escrita de sua história e para a criação artística no contexto da literatura de língua inglesa, tanto Woolf quanto Gilbert e Gubar deslocam o tema de seus apontamentos do que se considerava como a natureza feminina para o da condição feminina.

A consequência para as mulheres que tentassem se apropriar da caneta e, portanto, subverter essa relação de estranheza e inadequação entre as mulheres e a criação literária é ter de lidar com o estereótipo oposto de anjo – o de monstro, imposto social e literariamente para conter aquelas que ousassem questionar ou escapar do ideal feminino angelical. Em outras palavras, se a energia criativa se manifesta em uma mulher, isso é visto como anômalo, bizarro e monstruoso porque é essencialmente não-feminino: “[...] *a life of feminine submission, of ‘contemplative purity,’ is a life of silence, a life that has no pen and no story, while a life of female rebellion, of*

¹² “[...] a caneta tem sido definida não apenas acidentalmente mas essencialmente como uma ferramenta ‘masculina’, e por isso não somente inapropriada mas estranha às mulheres” (Tradução nossa)

*'significant action,' is a life that must be silenced, a life whose monstrous pen tells a terrible story*¹³” (GILBERT; GUBAR, 1984, p.36).

Diante desse contexto, Gilbert e Gubar (1984) questionam: *“What does it mean to be a woman writer in a culture whose fundamental definitions of literary authority are, as we have seen, both overtly and covertly patriarchal?”*¹⁴ (p.45-46). A base dessa autoridade literária patriarcal que exclui as mulheres da possibilidade de criação é sustentada na teoria de Harold Bloom, discutida por Gilbert e Gubar, sobre a angústia da influência, cujo pressuposto é de que o poeta precisa lidar com seus precursores de modo a superar a angústia de que a obra desses predecessores seja mais significativa do que a dele próprio. Em outras palavras, Harold Bloom (2002) defende que a influência recebida pelo poeta de seus pais literários é intimidadora e gera no poeta mais jovem uma angústia por conseguir produzir algo que de certa forma invalide essa influência ao provar para ele mesmo que sua obra não é mera reprodução das realizações de seus precursores. Ocorre, no entanto, que essa teoria de Bloom (2002) sobre uma paternidade literária não prevê espaço para a produção literária de artistas representantes de grupos vulneráveis e nem mesmo de mulheres poetas, que não poderiam lidar com uma angústia de influência já que encontrariam poucas referências de mulheres escritoras que lhes servissem como precursoras, como mães literárias:

*The female writers feel they are breaking new ground, and they are anxious because they have no female precursors or at best these precursors are few and far between. The anxiety experienced by female writers could more accurately be characterized as one over a lack of influence.*¹⁵ (ROBERTSON, 1994, p.265, grifos do autor)

Diante disso, Gilbert e Gubar (1984) afirmam que a angústia da mulher escritora, no contexto da literatura de língua inglesa do século XIX, deriva da ausência de uma tradição literária que dê suporte à sua expressão artística; ao contrário, os precursores masculinos encarnam a autoridade patriarcal e aprisionam a mulher no ideal

¹³ “[...] uma vida de submissão feminina, de ‘pureza contemplativa’, é uma vida de silêncio, uma vida que não tem caneta e não tem história, enquanto uma vida de rebelião feminina, de ‘ação significativa’, é uma vida que deve ser silenciada, uma vida cuja caneta monstruosa conta uma história terrível” (Tradução nossa)

¹⁴ “O que significa ser uma mulher escritora em uma cultura cujas definições fundamentais de autoridade literária são, como vemos, ao mesmo tempo aberta e secretamente patriarcais?” (Tradução nossa)

¹⁵ “As escritoras sentem que estão abrindo novos caminhos, e elas estão ansiosas *porque* não tem precursoras ou na melhor das hipóteses essas precursoras são poucas e distantes entre si. A angústia experimentada por escritoras poderia ser mais precisamente caracterizada como uma angústia da *falta* de influência.” (Tradução nossa)

estereotipado de feminilidade. Dessa forma, a angústia vivenciada pela escritora não seria de influência, mas de autoria: se a atividade da composição literária é fundamentalmente tida como masculina e o domínio da linguagem para expressão artística também está restrito aos homens, as mulheres que tentam se apropriar da caneta/falo precisam se esforçar arduamente contra a inferiorização de sua expressão literária e contra o medo de que a falta de predecessoras a impeça de se autoafirmar como autora.

Para Gilbert e Gubar (1984), foi esse esforço realizado por escritoras dos séculos XVIII e XIX que abriu o caminho da expressão literária feminina contemporânea:

*For if contemporary women do now attempt the pen with energy and authority, they are able to do so only because their eighteenth- and nineteenth-century foremothers struggled in isolation that felt like illness, alienation that felt like madness, obscurity that felt like paralysis to overcome the anxiety of authorship that was endemic to their literary subculture.*¹⁶ (p.51)

Nesse sentido, podemos sugerir que a própria Emily Dickinson se tornou uma mãe literária precursora das novas formas de escritura e de manifestação poética das escritoras norte-americanas do século XX. Ao lado de Dickinson, figuram outros nomes da literatura de língua inglesa do século XIX que conseguiram se autoafirmar como autoras a despeito das condições insuficientes e da hostilidade com que os críticos literários viam seus textos: Jane Austen, Mary Shelley, as irmãs Brontë, Christina Rossetti, George Eliot são algumas das escritoras que, assim como a poeta de Amherst, fortaleceram a expressão literária das mulheres, dando suporte ao surgimento de um número significativo de autoras de língua inglesa a partir do século XX.

Ao nos voltarmos para essa história literária das mulheres, é preciso considerar também questões específicas relativas aos gêneros literários. Em primeiro lugar, basta pensarmos na lógica da estrutura patriarcal de educação para as mulheres que compreenderemos o porquê de os gêneros considerados “menores” serem mais recorrentes à expressão feminina – livros infantis, textos epistolares, diários e romances com enredos tolos e estrutura simplista eram, no século XIX, os tipos de texto que não causavam estranheza ao serem assinados por uma mulher. Ora, se as condições sociais,

¹⁶ “Se as mulheres contemporâneas agora experimentam a caneta com energia e autoridade, elas conseguem fazer isso somente porque suas precursoras se esforçaram no isolamento que parecia enfermidade, alienação que parecia loucura, obscuridade que parecia paralisia para superar a angústia de autoria que era endêmica para sua subcultura literária.” (Tradução nossa)

econômicas, psicológicas e educacionais necessárias para exercer a criatividade e a autoconfiança na produção de uma obra literária eram negadas às mulheres, aquelas que não optassem pelo silêncio angelical teriam mesmo poucas opções para escreverem. Ainda assim, o fato de muitas mulheres, nesse contexto, dedicarem-se à escrita em gêneros de menor privilégio é menos importante do que o próprio fato de estarem escrevendo porque, de um modo ou de outro, elas já estavam rompendo o silêncio imposto pela autoridade patriarcal.

Considerando, por outro lado, a produção romanesca de língua inglesa, é perceptível a quantidade significativamente maior de mulheres escrevendo em prosa do que em poesia. Para Gilbert e Gubar (1984), isso se explica por dois motivos principais: em primeiro lugar está o valor comercial maior atribuído às obras em prosa, o que resulta na participação maior de escritoras que precisassem exercer essa atividade pelo ganho financeiro, mas também acaba por atribuir aos romances e às escritoras um valor intelectual menor, compatível com o que se esperava da capacidade intelectual feminina; a segunda razão seria que a escrita em prosa é tida como uma atividade mais altruísta no sentido de que a autora se coloca como observadora do outro e não se volta para si mesma tal qual em poesia: *“Where the lyric poet must be continually aware of herself as a subject, the novelist must see herself in some sense as an object, if she casts herself as a participant in the action”*¹⁷ (GILBERT; GUBAR, 1984, p.548). Ora, colocar-se na posição de objeto e de quem apenas contempla o outro, sem reflexão ou análise de si mesma é o objetivo e uma característica do ideal de feminilidade patriarcal, facilitando, portanto, a aproximação entre a mulher e a escrita em prosa.

Já a poesia, para Gilbert e Gubar (1984), é tida como um gênero tradicionalmente mais assertivo e satanicamente mais ousado e, por isso, precário na produção literária feminina. Isso decorre de que a poesia era tradicionalmente vista como incompatível com a natureza feminina, uma vez que exigiria maior complexidade intelectual. Além disso, a crítica, em geral masculina, não via a poesia como algo que proporcionasse realização à mulher, pois se partia do pressuposto de que a arte de uma poetisa só poderia ser resultado de sentimentos românticos que revelassem ou um sentimento real da mulher, ou a falta de um romance que lhe ocupasse o pensamento. Dessa forma, o tipo de poesia aceito como feminina era o que apresentasse versos de

¹⁷ “Enquanto a poeta lírica deve estar continuamente consciente de si mesma como sujeito, a romancista deve se ver de certo modo como um objeto, se ela se projetar como uma participante da ação.” (Tradução nossa)

exaltação ou de sofrimento românticos por meio de uma linguagem e de uma estrutura poéticas simples e compatíveis à vivência dessa feminilidade convencional, isto é, uma poesia vista como doméstica, menor e menos importante. Por outro lado, se a poesia escrita por mulheres falhasse nesses aspectos, elas também seriam culpabilizadas e censuradas pela ausência de feminilidade, o que certamente desencorajava ainda mais as tentativas de transgredir as regras e adentrar o gênero lírico.

Para Santos e Amaral (1997), existe uma diferença significativa entre a análise de textos poéticos e de textos narrativos uma vez que quando se trata de poesia, é preciso considerar a existência do “camaleônico fingimento da máscara poética” (p.2), o que torna desnecessária a distinção entre arte masculina e arte feminina, já que essas categorias estanques não dão conta do potencial criativo da poesia. Essa mesma consideração fora apontada por Emily Dickinson em uma de suas cartas para o mentor T. W. Higginson: “*When I state myself, as the Representative of the Verse – it doesn’t mean me – but a supposed person*”¹⁸. Em sua poesia, a “*supposed person*” de Emily Dickinson é uma persona poética colocada entre o poema e a poeta, capaz de assumir diversas máscaras camaleônicas com potencial de vivenciar quaisquer experiências no nível simbólico do texto e, portanto, capaz de tornar ainda mais sutil qualquer diferença de sexo e/ou gênero. É por isso que Santos e Amaral (1997) consideram que:

Mais importante do que identificar na escrita os estereótipos do que é socialmente considerado ‘feminino’ ou ‘masculino’, seria, a nosso ver, reflectir sobre o fundamento e os processos imaginativos e ideológicos que presidem à construção desse feminino ou masculino no tecido poético. (p.3)

Essa reflexão que as pesquisadoras propõem, no entanto, exige que o texto poético seja analisado a partir de uma visão atenta à estrutura patriarcal em suas formas de privilégio e de domínio que vão desde a consciência de que o masculino é convencionalmente associado na arte como universal até a desmistificação e a problematização dessa ideia. Para isso é que se faz necessária a veiculação da crítica literária feminista à análise de textos de autoria feminina: para que se identifiquem as mulheres que subvertem a relação universal de homem/sujeito e mulher/objeto e que, dessa forma, subvertem o discurso do patriarcado.

¹⁸ “Quando me coloco, a mim mesma, como a Representante do Verso – isto não quer dizer – eu – mas uma pessoa suposta.” Tradução de Fernanda Mourão. In: MOURÃO, Fernanda. Esta é minha carta ao mundo. REVISTA ALETRIA. Vol.19.n.1 Belo Horizonte: UFMG, 2009. ISSN 1639-3749.

De acordo com esse discurso do patriarcado, a imaginação e a criatividade poéticas não estão ao alcance das mulheres e essa ideologia decorre “de condições materiais que, ao contribuírem para uma divisão social de papéis e funções, afastam as mulheres da possibilidade de darem asas à sua criatividade e capacidade de realização, incluindo a poética” (SANTOS; AMARAL, 1997, p.14). Como consequência, não é possível apagar “a herança ancestral que só muito recentemente tem vindo a encorajar as mulheres não só a lerem os poetas, e a escreverem poesia, mas a *lerem-se e escreverem-se poetas*” (SANTOS; AMARAL, 1997, p.14-15, grifo das autoras). Para Robertson (1994), mesmo com o estabelecimento da crítica literária feminista e da identificação de uma tradição literária feminina, para as mulheres poetas ainda se faz necessário um grande esforço para lidar com essa herança ancestral: “*Even today, female poets must struggle to create a space for themselves in which they can write freely and feelingly of their worlds, only to discover all too often that that struggle is devalued in the still overwhelmingly male dominated world of poetry*¹⁹” (p.267).

Na esteira dessa reflexão de Robertson (1994), Marina Colasanti em seu ensaio “Por que nos perguntam se existimos?” (2004) confirma que apesar do alcance inegável das ideias da crítica literária feminista desenvolvida em suas diversas vertentes desde, pelo menos, a metade do século passado ainda é comum que se coloque em dúvida a legitimidade da literatura produzida por mulheres:

Quando alguém me pergunta se existe uma literatura feminina, eu sei hoje que quem está fazendo a pergunta não é esse alguém – indivíduos não fazem perguntas dessa forma tão simétrica e uníssonas -, quem está perguntando é a sociedade. E a essa altura já tenho elementos para crer que a sociedade não quer de fato saber se existe uma literatura feminina. O que ela quer é colocar em dúvida a sua existência. Ao perguntar, sobretudo a mim, escritora, se o que eu faço existe realmente, está afirmando que, embora possa existir, sua existência é tão fraca, tão imperceptível, que é bem provável que não exista. (p.69-70)

Essa reflexão de Colasanti (2004) nos revela que o espaço destinado às mulheres que produzem literatura ainda é um espaço menos significativo do que o espaço da literatura escrita pelos homens, esta cuja existência jamais é questionada. Em outras palavras, as mulheres escritoras ainda precisam lidar com o preconceito de modo a

¹⁹ “Mesmo hoje as poetas devem se esforçar para criar um espaço para elas no qual possam escrever livre e sensivelmente sobre seus mundos, para então descobrir frequentemente que aquele esforço é desvalorizado no mundo ainda esmagadoramente masculino da poesia.” (Tradução nossa)

afirmar que aquilo que elas produzem existe, sim. Colasanti (2004) considera, ainda, que a ideia de uma androginia textual acaba por se tornar utópica, isto é, que não há possibilidade de se negar a preexistência da questão do gênero no texto e de se criar a neutralidade no texto literário uma vez que a experiência de homens e mulheres em sociedade é diferente e essa diferença acaba aparecendo, de um modo ou de outro, na tessitura simbólica do texto (COLASANTI, 2004, p.71). Percebemos, com isso, que a perspectiva de Colasanti em muito se aproxima da busca em que a crítica literária francesa se embrenha para identificar e definir a diferença da escrita feminina em relação aos textos de autoria masculina.

Na contramão desse posicionamento, acreditamos que mais importante do que perguntar se existe uma literatura feminina e sobre qual é a diferença que ela implica, seria refletir sobre o significado cultural dessa dúvida, especialmente porque a persistência do questionamento sobre a existência de uma literatura produzida por mulheres, mesmo após a consolidação dos estudos feministas, resulta em dois desdobramentos que precisam ser analisados de forma crítica: o primeiro é a separação hierárquica entre as obras escritas por homens, que convencionalmente são tidas como universais e neutras, e a literatura escrita por mulheres, que acaba sendo colocada à sombra do espaço literário já reconhecido, legitimado e masculino; como consequência, a verbalização da dúvida sobre a literatura de autoria feminina se torna um mecanismo de regulação da potencialidade dessa literatura, pois “Criadoras, elas [as mulheres] escapam ao controle, se transformando em ameaça. Faz-se preciso retirar a força antes permitida. E qual a melhor maneira de fazê-lo senão duvidando da autenticidade da sua criação?” (COLASANTI, 2004, p.75).

A interpretação que Colasanti (2004) faz também leva em conta o crescimento das mulheres no mercado literário tanto como leitoras e consumidoras de literatura, quanto como escritoras, um crescimento que as transforma em ameaça porque, uma vez que o preconceito contra a literatura escrita por mulheres fosse removido do cenário literário, o avanço feminino no espaço tradicionalmente ocupado pelos homens seria considerável e alteraria significativamente o mercado literário. Dessa forma e em consonância com as discussões levantadas por Gilbert e Gubar (1984), Colasanti (2004) acredita que, ao aceitar a literatura de autoria feminina, a sociedade necessariamente estaria aceitando o modelo de mulher negado até então: de mulher que se apropria do poder da palavra para se autoafirmar, para registrar sua história e para questionar o já estabelecido.

Conclui-se, portanto, que a dúvida sobre a existência de uma literatura escrita por mulheres e valorizada por isso evidencia, na verdade, o receio de que exista, de fato, uma literatura produzida por sujeitos historicamente considerados como menores em intelectualidade, mas que se mostre capaz de se articular como fenômeno estético e literário de reflexão crítica sobre as questões envolvendo vivência histórica, cultural, e social de homens e de mulheres. Afinal, existindo, essa literatura requer a ocupação de um lugar tradicionalmente reservado aos homens, detentores do conhecimento e da técnica da escrita desde tempos imemoráveis.

Assim, considerando as dificuldades encontradas pelas mulheres de produzir literatura e especialmente poesia, levando também em conta a necessidade de superação de um ideal feminino estereotipado e tendo como pano de fundo o estabelecimento de uma tradição literária feminina que articula em seus textos significados submersos, passaremos a verificar como esses fatores atuam na poesia de Emily Dickinson tendo em vista que sua obra poética é marcada pelo uso do subtexto como meio de subverter diversos aspectos de seu contexto histórico e literário.

1.2 A definição de subtexto para a crítica literária feminista estadunidense

Retomando a noção de tradição literária patriarcal e suas consequências para a manifestação autoral feminina, fica evidente que não há espaço autorizado para uma mulher que se proponha a contestar a norma, pois isso exigiria a expressão clara de seus questionamentos e a tentativa de romper com os limites de silenciamento impostos social e literariamente. Entretanto, uma análise mais aprofundada das obras de escritoras que sobressaem no panorama da literatura de língua inglesa, como Jane Austen, Charlotte Brontë, George Eliot e Emily Dickinson, revela, como mencionado anteriormente, significados submersos em seus textos, mas disfarçados estrategicamente para que não se tornassem alvo da hostilização e censura patriarcais.

A ideia de subtexto como uma camada de significação que contém o não-dito tem uma ampla aplicação na análise de um texto literário; o crítico, enquanto leitor, assume a tarefa de revelar os sentidos menos evidentes no texto ao analisar suas lacunas, o que exige necessariamente que a atenção esteja voltada para o preenchimento dos espaços de silêncio que esse texto pode apresentar:

A reader tends to construct a sub-text for herself or himself, imagining or interpreting what is not said or not done (and how it is not said or done), what may be implied, suggested or hinted, what is ambiguous, marginal, ambivalent, evasive, emphasized or not emphasized – and so on. In doing all this, the reader exercises insight into the ‘unconscious’ elements in the work itself and thus elicits additional meanings.²⁰ (CUDDON, 2013, p.693)

Essa definição que Cuddon (2013) nos oferece confirma que o potencial de significação do subtexto depende da relação que o leitor estabelece com o texto literário, isto é, se o leitor aciona o que conhece de seu contexto cultural ou do contexto cultural do autor, possivelmente sua leitura e interpretação alcançarão os sentidos que extrapolam a camada do que é dito no texto. O leitor, portanto, precisa colocar em ação elementos como a tradição literária à qual o texto lido pertence, as possibilidades de intertextualidade com outros textos, autores ou temas, seu conhecimento sobre o gênero literário em que o texto alvo se encaixa, entre outros, para poder construir a interpretação.

Ao serem identificados pelo leitor, todos esses elementos criam a camada de significação subtextual e se incorporam à sua interpretação, gerando, assim, novos sentidos para a leitura. Embora não se possa afirmar que a criação do subtexto se dê de modo consciente pelo autor, essa camada de significação contida nas entrelinhas do texto e acessada pela interpretação do leitor sempre revela questões que foram intencionalmente suprimidas, o que demonstra o caráter subversivo do subtexto, já que ele necessariamente cria um desacordo com o que está explícito e oficializado no texto. Para Staton (1987), o que ocorre, na verdade, é que não mais se aceita que uma leitura seja imparcial ou inocente na busca por uma interpretação porque a atuação do leitor no ato interpretativo é necessariamente carregado de sua visão própria do mundo: *“Contemporary theory holds that there is no such thing as an innocent, value-free reading. Instead, each of us has a viewpoint invested with presuppositions about ‘reality’ and about ourselves, whether we are conscious of it or not²¹”* (p.2).

²⁰ “Um leitor tende a construir um sub-texto para ela ou ele, imaginando ou interpretando o que não é dito ou não é feito (e como isso não é dito ou feito), o que pode estar implícito, sugerido ou insinuado, o que é ambíguo, marginal, ambivalente, evasivo, enfatizado ou não enfatizado – e assim por diante. Ao fazer isso, o leitor exercita sua compreensão dos elementos ‘inconscientes’ da obra e assim extrai significados adicionais.” (Tradução nossa)

²¹ “A teoria contemporânea sustenta que não existe uma leitura inocente, livre de valores. Ao contrário, cada um de nós tem um ponto de vista envolvido por pressuposições sobre a ‘realidade’ e sobre nós mesmos, quer sejamos conscientes disso ou não.” (Tradução nossa)

Em “Charlotte Brontë: a Vision of Duality” (1985), Shirley Foster afirma que a utilização do subtexto é um recurso inovador na produção literária das mulheres no século XIX que, quando interpretado, põe em evidência elementos subterrâneos da escrita e os transforma nos mais importantes para a interpretação: *“In this way, we can reconcile a [true] reading of the text with the notion of its dissenting voice”*²² (FOSTER, 1985, p.78-79). Dessa forma, uma obra enraizada na cultura de uma época pode se utilizar disso para, por exemplo, denunciar convenções sociais que funcionem como amarras culturais limitadoras da criatividade autoral feminina e esse movimento acontece no subtexto literário, ou seja, enquanto a escritora trata, no texto, de questões universalmente vistas como femininas, ela revela, por meio do subtexto, as aspirações de subverter essas convenções. Nesse sentido, o subtexto poderia ser utilizado para alertar sobre as consequências da ingenuidade feminina e, com isso, promover um senso de unidade entre as mulheres, tornando-se a expressão de uma sororidade: *“At times the subtext served to caution women not to be naïve, and at other times to advise the appropriate reaction in certain predicaments, but always, it served to unite and provide a support system for women”*²³ (PAZHAVILA, 2007, p.2).

Esse sistema de apoio se configura como uma rede formada por outras escritoras e leitoras que pudessem compreender e compartilhar os esforços de uma autodefinição da autoria feminina na medida em que o subtexto se torna uma estratégia de expressão da angústia da autoria. É o que Sandra Gilbert discute em seu texto “What do Feminist Critics Want? A Postcard from the Volcano” (1985) quando expõe a trajetória realizada por ela e por Susan Gubar ao investigar a tradição literária para revisar o cânone e tentar estabelecer uma tradição literária feminina a partir da leitura de escritoras vistas por elas como esquecidas ou interpretadas equivocadamente:

Significantly, as my colleague and I reread the literature of these women, we saw that what they wrote may have seemed docile enough [...] but that, like Dickinson’s work, it was often covertly subversive, even volcanic, and almost always profoundly revisionary. In fact, we came to understand that the revisionary imperative we had experienced was itself both an essential part of the female literary tradition we were attempting to recover and a crucial antidote to the female cultural alienation we were trying to overcome. Thus, as we

²² “Dessa forma, podemos reconciliar uma leitura [verdadeira] do texto com a noção de sua voz discordante.” (Tradução nossa)

²³ “Às vezes o subtexto servia para alertar as mulheres de não serem ingênuas, e outras vezes para recomendar a reação apropriada em certas situações desagradáveis, mas sempre ele servia para unir e fornecer um sistema de apoio para as mulheres.” (Tradução nossa)

*have argued elsewhere, women writers have frequently responded to sociocultural constraints by creating symbolic narratives that express their common feelings of constriction, exclusion, dispossession*²⁴. (GILBERT, 1985, p.35)

Para Sandra Gilbert (1985), portanto, essas narrativas simbólicas são o que estamos denominando subtexto e é nele que uma poeta como Emily Dickinson pode criar imagens aparentemente compatíveis com o convencionalmente esperado da mulher, em especial da mulher classificada de modo pejorativo como solteirona, e, ao mesmo tempo, subverter esses limites sociais por meio de metáforas interpretadas na camada subtextual de sua poesia. Com isso, seus poemas alcançam a autoafirmação da mulher e de sua autoria, pois criam uma nova representação do feminino ao reexaminarem as convenções e estereótipos tradicionais, mostrando a ineptidão dos limites impostos a mulheres e homens na sociedade patriarcal. O subtexto, por isso, se revela uma estratégia poética de subversão e desarticulação das regras patriarcais para a tradição literária.

A possibilidade de múltiplas interpretações é acessível para o leitor uma vez que o subtexto não é constituído apenas pelo que é imanente ao texto literário, mas sim a partir do ato interpretativo:

O sentido de uma obra não é o que o autor tinha em mente em algum momento, tampouco é simplesmente uma propriedade do texto ou a experiência de um leitor. O sentido é uma noção inescapável porque não é algo simples ou simplesmente determinado. É simultaneamente uma experiência de um sujeito e uma propriedade de um texto. É tanto aquilo que compreendemos como o que, *no* texto, tentamos compreender. Discussões sobre o sentido são sempre possíveis e, sendo assim, o sentido é impreciso, está sempre a ser decidido, sujeito a decisões que nunca são irrevogáveis. (CULLER, 1999, p.70, grifo do autor)

O que Culler (1999) afirma é que o sentido de uma obra literária não se faz apenas com base nos elementos visíveis e estruturantes do texto, mas, sim, a partir da

²⁴ “Significativamente, conforme a minha colega [Susan Gubar] e eu relíamos a literatura dessas mulheres, nós vimos que o que elas escreviam pode ter parecido dócil o suficiente [...] mas que, como a obra de Dickinson, era com frequência secretamente subversivo, até mesmo vulcânico, e quase sempre profundamente revisionista. De fato, nós pudemos entender que o imperativo revisionista que havíamos experimentado era tanto uma parte essencial da tradição literária feminina que estávamos tentando recuperar como um antídoto crucial para a alienação cultural feminina que estávamos tentando superar. Assim, como já argumentamos em outro momento, as escritoras frequentemente respondem às restrições socioculturais criando narrativas simbólicas que expressam seus sentimentos comuns de coação, exclusão, desapropriação.” (Tradução nossa)

interlocução com a experiência cultural do leitor, que pode apreender e preencher de sentido os espaços em branco do não-dito. Ora, como a experiência cultural não pode ser unívoca para todos os sujeitos, uma obra literária estará sempre aberta a novas interpretações.

Cientes da instabilidade de sentidos na obra de uma poeta da grandeza de Emily Dickinson, queremos explorar o subtexto de seus poemas pois acreditamos que isso pode suscitar algumas possibilidades interpretativas que provavelmente não seriam acessíveis por outros meios. Assim, os aspectos que marcam a poesia de Emily Dickinson, tais quais as metáforas, a elipse, o travessão, as rimas e outros, quando analisados sob a ótica da crítica literária feminista, revelam por meio do subtexto a capacidade de superar o conflito entre a consciência de gênero e a consciência da autoria ao mesmo tempo em que se configuram como estratégias para a desarticulação dos limites literários e sociais impostos pelo patriarcado.

Podemos citar como exemplo o modo como Dickinson trabalha a pontuação, utilizando principalmente o travessão, e os desvios intencionais de ortografia e gramática. Considerando que a pontuação convencional assim como a gramática e a ortografia são representativos do que é normativo, essas regras se equacionam com a construção de regras do patriarcado; ao romper com essas amarras no poema, Dickinson está rompendo com o ordenado, com a rigidez do convencional, e sua linguagem, chamada pela crítica de experimental, torna-se veículo de desacordo e, portanto, de subversão do patriarcado, já que cria a multiplicidade de sentidos em vez de singularidade. Porém, essa interpretação só será conferida ao texto se o leitor mobilizar seu repertório cultural e estiver atento às próprias condições culturais da produção do poema.

Outro aspecto da poesia dickinsoniana que pode ser analisado pelo viés do subtexto é o uso frequente da ironia, recurso estudado pelo professor Carlos Daghljan em sua tese de livre-docência intitulada *A obsessão irônica na poesia de Emily Dickinson* (1987²⁵). Como se trata de uma estratégia que coloca em xeque o que é aparentemente dito para sugerir o não-dito, a ironia nos versos de Dickinson se torna subversiva e é compreendida quando a interpretação do leitor alcança o nível subtextual do poema. Para Daghljan (1987), mais do que um modo de ver o mundo, a ironia para a

²⁵ Este trabalho do professor Daghljan foi publicado recentemente pela Vitrine Literária Editora sob o título *Emily Dickinson: uma visão irônica do mundo* (2016).

poeta de Amherst era um modo de ser, pois sua atitude irônica revelada nos poemas se direciona aos mais variados aspectos da vida:

Dickinson ironizava-se de diversas maneiras e por vários motivos. A auto-ironia atinge a sua condição de mulher, inferiorizada numa sociedade eminentemente patriarcal, de pessoa incrédula e medrosa, que sente as deficiências e a pequenez dos seres humanos, e de poetisa, às voltas com a precariedade do instrumento lingüístico, quando mais se evidencia sua ironia romântica. (p.21)

A partir dessa ideia de que a ironia permeia a obra de Emily Dickinson como um todo, percebemos que esse recurso de construção poética se torna, na verdade, um caminho para que subtexto e subversão se articulem em seus versos, visto que é por meio da ironia que Dickinson expressa sua compreensão das leis sociais e sua percepção sobre as questões de sua época. Para Ana Luísa do Amaral (1988), “É a leitura irônica (por vezes sarcástica) de si própria e do universo, que consegue ocultar o que, lido em maior profundidade, se revela como sofrimento” (p.361). A ironia, na visão de Amaral (1988), é a própria transgressão, pois é o lugar onde se oculta o sofrimento sob aparente zombaria.

Além da ironia, os poemas de Dickinson também são frequentemente caracterizados por uma linguagem indireta que, segundo Lynn Keller e Cristanne Miller (1984), é uma característica da poesia e da fala femininas para carregar de múltiplos sentidos o conteúdo de suas mensagens:

Traditionally, women have voiced radical conceptions of themselves and their world in code form, under a guise of obedience, respectability, or triviality; the claim that women have had to speak and write indirectly has become a commonplace in feminist criticism. Studies have documented that, when speaking, women employ a broader range in voice, pronunciation, and vocabulary and typically adapt their speech to their situations more than men do; that women use more questions in conversation, along with other rhetorical patterns that distract attention from the speaker either to the topic or to her conversation partner; that women use more polite language and more tag questions than men and are less likely to command or use directive statements. The applicability of such findings to women's writing is limited because pitch, pronunciation, and tone cannot be measured in written language and because the immediate social pressures women experience from their conversation partners can differ significantly from the demands that a woman author experiences from her audience²⁶. (KELLER; MILLER, 1984, p.533)

²⁶ “Tradicionalmente, as mulheres tem expressado concepções radicais de si mesmas e de seu mundo de forma codificada, sob uma aparência de obediência, respeitabilidade, ou trivialidade; a reivindicação de

Por outro lado, a poesia tem por característica tradicional o uso de uma linguagem indireta através da criação de sentidos implícitos, dos jogos de palavras, da manipulação de imagens, etc., mas o que Keller e Miller (1984) ressaltam é que, a despeito da tradição poética ocidental, a linguagem indireta na poesia de autoria feminina decorre propositalmente como forma de disfarçar suas aspirações poéticas: *“Still, because of the great risks women have faced in expressing their aspirations or powers openly, indirection characterizes much of women's writing particularly, as it does much of women's speech²⁷”* (1984, p.534). Isso significa que a linguagem indireta se torna também um recurso para que o subtexto literário se interponha entre poeta e leitor e sua potencialidade reside no aparente apequenamento da voz poética, que no texto surge desprezível, mas que no subtexto se torna o canal de expressão de uma força poética vulcânica.

Nesse sentido, o que Emily Dickinson faz é se apropriar de técnicas de linguagem indireta acessíveis na tradição literária e na fala feminina para utilizá-las nos poemas como estratégia central de criação poética. O resultado disso é a criação de um eu-lírico que se coloca no controle e se resguarda ao mesmo tempo, exercita sua força, mas a esconde em outros momentos, revelando que a manipulação da linguagem faz com que o texto literário seja capaz de afirmar algo e contradizer-se simultaneamente:

Characteristically, in a Dickinson or Bishop poem, subtle manipulations of language create a subtext that contrasts with the direct statement of the poem to reveal a more daring and more intensely personal involvement of the poet with her subject than the surface of the poem suggests or to present a socially disruptive, often feminist, perspective. As the poet directs attention away from herself or portrays herself indirectly, she protects herself against her own

que as mulheres tem tido que falar e escrever indiretamente se tornou lugar comum na crítica feminista. Estudos documentaram que, quando falam, as mulheres empregam uma gama mais ampla na voz, na pronúncia, e no vocabulário e tipicamente adaptam seu discurso às suas situações mais do que os homens o fazem; que as mulheres usam mais perguntas na conversação, ao lado de outros padrões retóricos que tiram a atenção do falante e a direcionam ou para o tópico ou para o parceiro da conversa; que as mulheres usam linguagem mais educada e mais interrogações ao final de orações do que os homens e são menos propícias a dar comandos ou usar declarações diretivas. A aplicabilidade de tais descobertas à autoria feminina é limitada porque a intensidade, a pronúncia e o tom não podem ser medidos na linguagem escrita e porque as pressões sociais imediatas que as mulheres experimentam de seus parceiros de conversação pode diferir significativamente das demandas que uma mulher autora experimenta de seu público leitor.” (Tradução nossa)

²⁷ “Todavia, por causa dos grandes riscos que as mulheres tem enfrentado ao expressarem suas aspirações ou seus poderes abertamente, a dissimulação caracteriza muito da escrita das mulheres particularmente, assim como caracteriza muito do discurso das mulheres.”(Tradução nossa)

*extreme emotion and against societal rejection*²⁸. (KELLER; MILLER, 1984, p.534)

É preciso ressaltar, no entanto, que ao falarem sobre uma perspectiva feminista, Keller e Miller acreditam na consciência de Emily Dickinson e de Elizabeth Bishop sobre as relações de poder e de gênero e sobre as pressões sociais contra o fazer poético feminino: “*Dickinson and Bishop so clearly recognize the psychological and social pressures working against them as women poets and so skillfully counter those pressures in their strategies of indirection that a strong feminism is implicit in their stance*²⁹” (1984, p.535). Ironicamente, é a linguagem indireta de Dickinson e de Bishop que, segundo as pesquisadoras, é responsável pela maior aceitação que as poetisas têm no panorama da poesia ocidental quando comparadas a outros nomes da poesia de autoria feminina.

Ao comparar essas duas poetisas de grande reconhecimento na literatura norte-americana, Keller e Miller (1984) também apontam outras semelhanças que conferem a elas, a despeito da distância temporal que as separa, um sentido de irmandade: tanto Dickinson como Bishop viviam rodeadas de mulheres, mulheres que eram suas melhores amigas e com quem mantinham discussões acerca de suas criações poéticas; além disso, ambas se portavam de modo tímido e retraído e relutavam em expor seus poemas publicamente. Para as pesquisadoras, a timidez era resultado de uma sensibilidade que as colocava na posição de observadoras mais do que de sujeitos atuantes e isso se reflete na criação de eu-líricos despersonalizados na poesia:

*Each tended to respond so fully to the events of her world that she needed to protect herself from experiences too laden with emotion. [...] In their writing, Bishop and Dickinson achieve needed distance from such potentially overpowering experiences through the use of depersonalized speakers and through linguistic strategies that divert the full force of what they confront*³⁰. (KELLER; MILLER, 1984, p.537)

²⁸ “Caracteristicamente, num poema de Dickinson ou Bishop, manipulações sutis de linguagem criam um subtexto que contrasta com a afirmação direta do poema para revelar um envolvimento mais ousado e mais intensamente pessoal da poeta com seu tema do que a superfície do poema sugere ou para apresentar uma perspectiva que rompe socialmente, geralmente feminista. Enquanto a poeta dirige a atenção para longe dela ou se retrata indiretamente, ela se protege contra sua própria emoção extrema e contra a rejeição social.” (Tradução nossa)

²⁹ “Dickinson e Bishop tão claramente reconhecem as pressões sociais e psicológicas trabalhando contra elas enquanto mulheres poetisas e tão habilmente se opõem a essas pressões em suas estratégias de dissimulação que um feminismo forte está implícito na postura delas.” (Tradução nossa)

³⁰ “Cada uma tendia a responder tão inteiramente aos acontecimentos de seu mundo que precisava se proteger de experiências muito carregadas de emoção. [...] Em seus textos, Bishop e Dickinson alcançam distância necessária de tais experiências potencialmente avassaladoras por meio do uso de eu-líricos

Em outras palavras, o eu-lírico despersonalizado se constitui como traço da linguagem indireta uma vez que se coloca como observador de uma paisagem ou de uma situação e não pode ser visto, localizado, ou identificado pelo leitor. Com isso, a despersonalização do eu-lírico também contribui para a construção do subtexto no poema, já que a voz que fala nos versos, sendo despersonalizada, não representa qualquer tipo de ameaça, mas, por outro lado, pode tratar de quaisquer questões da forma que lhe aprouver porque não haverá a quem atribuir culpa ou responsabilidade. Além disso, Dickinson eleva ainda mais o potencial subversivo desse eu-lírico quando nos oferece elementos que nos façam relacionar esse eu-lírico a uma figura infantil ou a algo inanimado, cujo poder de questionar regras sociais é significativamente mais limitado.

O mais comum, no entanto, é atribuímos ao eu-lírico dickinsoniano a figura feminina, o que decorre, segundo Keller e Miller (1984), do uso frequente que a poeta faz de coloquialismos que, para as pesquisadoras, funcionam como um jogo revelador de uma linguagem típica de menina desobediente, especialmente porque essa linguagem aparece associada a traços de curiosidade, ousadia, exagero e, por vezes, de delicadeza. Dessa forma, a perspectiva feminina é mesclada à despersonalização e aos jogos coloquiais para que a vivência feminina possa representar e discutir qualquer questão sem se indispor diretamente com a autoridade patriarcal:

More frequently, however, she [Emily Dickinson] presents her complex responses to experience by manipulating the clichés of women's relations with men - whether God, father, or lover. In fact, the female perspective so dominates Dickinson's poems that she may use a woman's experience to represent an event as universal as death³¹. (KELLER; MILLER, 1984, p.544)

Em outras palavras, na poesia de Dickinson o que se vê é o tratamento de temas que se relacionam ao âmbito do feminino no século XIX: as questões que envolvem o casamento, a passagem da infância para a idade adulta, o exercício de uma religiosidade, a (im)possibilidade de se autoafirmar como autora e os conflitos com o

despersonalizados e de estratégias linguísticas que desviam a força total do que elas confrontam.” (Tradução nossa)

³¹ “Mais frequentemente, contudo, ela [Emily Dickinson] apresenta suas respostas complexas à experiência manipulando os clichês das relações das mulheres com os homens, seja Deus, o pai, ou amante. Na verdade, a perspectiva feminina domina tanto os poemas de Dickinson que ela pode usar a experiência de uma mulher para representar um acontecimento tão universal quanto a morte.” (Tradução nossa)

ideal feminino estabelecido por aquela sociedade. No entanto, textualmente isso ocorre de modo velado por estratégias da composição poética, como o uso de metáforas, os desvios da língua padrão, a criação de um eu-lírico despersonalizado e o emprego de imagens correspondentes ao feminino. São essas estratégias que analisamos em nossa interpretação dos poemas que compõem o *corpus* da pesquisa no intuito de comprovar que a compreensão do subtexto nos deixa mais próximos da compreensão do processo de criação poética de Emily Dickinson e de sua visão crítica sobre uma sociedade que discriminava uma parte de seus membros.

Para Ana Luísa do Amaral (1988), a transgressão poética na obra de Emily Dickinson ocorre no substrato cultural, definido por ela como “o problema da inscrição, em termos temáticos, da sua poesia – neste caso, por desvio – na tradição” (p.357), e também na instância do poético propriamente dito, pelo “facto de a poesia de Dickinson criar, na riqueza polissêmica e numa peculiar agramaticalidade, estruturas formais próprias e uma tessitura semântica distinta” (p.357). Em outras palavras, Dickinson recusa a tradição ao recusar os temas e as estruturas convencionais da poesia produzida em sua época e os substitui por uma criação poética inovadora que intencionalmente se enuncia a partir de recursos estilísticos de distorção de sentidos, como a ironia, a elipse, a metáfora, a pontuação incomum e a quebra de estruturas gramaticais normativas.

Diante do exposto, é válido argumentar que o papel da poesia e da arte em geral é apresentar-se inovadora e, por consequência, subverter o pré-estabelecido. Ainda assim, a poesia de Dickinson se destaca por se distinguir em absoluto da poesia produzida em seu tempo e espaço:

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: o espantoso produto de uma mulher do século XIX e das suas experiências (relativas, do ponto de vista prático, absolutas e reais, quando lidas como vivências interiores), a expressão de uma voz à margem do convencional e do instituído. (AMARAL, 1988, p.373)

O que mantém a poesia de Emily Dickinson nessa posição de transgressora e inovadora é justamente a sobreposição de camadas de significações que resultam no elevado potencial de multiplicar os sentidos possíveis da interpretação. Por isso, o subtexto se torna o recurso de maior relevância para que a obra poética de Dickinson seja analisada e compreendida.

1.3 Dizendo a verdade indiretamente

O uso do subtexto como estratégia poética que comporte a subversão de ideologias patriarcais conforme estamos discutindo neste trabalho é nada mais do que um canal para expor a verdade que circunda as relações sociais dentro dessas ideologias patriarcais, mas fazendo-o de forma indireta ou eufemística. Sobre isso, Dickinson já afirmava em seu poema J1129 “Tell all the Truth but tell it slant –”:

J1129

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 –

J1129

Diga toda a Verdade mas diga devagar –
 No Circuito o sucesso repousa
 Clara demais para nosso Deleite enfermo
 A Verdade é suprema surpresa
 Como o Raio explicado à Criança
 Em suave e gentil maneira
 A Verdade deve vir aos poucos
 Ou aos homens traz cegueira –
 (Tradução de Fernanda Mourão³²)

O início desse poema com a estrutura verbal de imperativo demarca a necessidade ou a orientação de se fazer algo: diga a verdade, porém diga indiretamente.

³² In: MOURÃO, Fernanda. **117 e outros poemas**: à procura da palavra de Emily Dickinson. Tese de doutorado em Letras-Literatura Comparada. Programa de Pós-Graduação em Letras-Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2008. 271f. p.136.

Aqui, *slant* foi traduzido como suavemente, mas pode ser lido também como sensivelmente ou, ainda, respeitosa, que são as acepções encontradas para esse termo no *Emily Dickinson Lexicon*³³. A verdade, portanto, deve ser dita de forma a não revelar diretamente qualquer potencial letal que possa conter, devendo, para isso, utilizar alegorias ou metáforas cujos sentidos sejam compreendidos aos poucos.

Para Helen Vendler (2010), há uma forte semelhança entre o que Dickinson afirma nesses versos e a forma como Jesus falava por meio de parábolas aos seus seguidores: “*Dickinson defends ‘slant’ telling just as Jesus defended parables: some truths must be told allegorically*”³⁴ (VENDLER, 2010, p.431). Nesse sentido, as parábolas bíblicas contadas por Jesus funcionam como forma de converter aqueles que estivessem dispostos a ouvi-las e compreendê-las, assim como os versos de Dickinson se abrem às múltiplas interpretações quando o leitor é capaz de alcançar o caráter simbólico das imagens e das afirmações criadas na poesia.

Esse modo de dizer a verdade é reafirmado no verso seguinte com o emprego da palavra *Circuit*, que funciona, ela mesma, como metáfora do dizer suavemente, como se vê em alguns dos sentidos atribuídos a esse termo:

*H: Circumlocution; paraphrase; a compass of words; the rhetorical figure of periphrasis; a gradual line-upon-line explanation; softening the force of a direct expression; a longer course of proceedings than usual; a roundabout mode of speech, expression, or reason; avoiding the use of a single term out of delicacy or respect; the use of a number of words to express an idea when a suitable term is not at hand; [fig.] a succession of verses; a cycle of poems; an indirect style of expression in poetry.*³⁵

A partir dessas definições, sabemos que o eu-lírico reafirma sua concepção de que o sucesso em dizer algo que convença o leitor ou ouvinte depende de que se utilize uma expressão cuidadosa e menos direta. Ora, essa é exatamente a ideia que motiva o conceito de subtexto literário: um meio de expressão que, ao ser colocada indiretamente,

³³ Disponível em: < <http://edl.byu.edu/lexicon/term/552847> > . Último acesso em 04.fev.2016.

³⁴ “Dickinson defende o dizer ‘indireto’ assim como Jesus defendia as parábolas: algumas verdades devem ser ditas alegoricamente.” (Tradução nossa)

³⁵ “Circunlóquio; paráfrase; um alcance de palavras; a figura retórica de perífrase; uma explicação gradual de linha a linha; suavizar a força de uma expressão direta; um curso mais longo de procedimentos do que o comum; um modo de discurso, expressão ou pensamento em rodeios; evitar o uso de um termo por delicadeza ou respeito; o uso de um número de palavras para expressar uma ideia quando um termo adequado não está disponível; [fig.] uma sucessão de versos; um ciclo de poemas; um estilo indireto de expressão em poesia.” (Tradução nossa) Disponível em: <<http://edl.byu.edu/lexicon/term/553787>>. Último acesso em 04.fev.2016.

vai aos poucos desestabilizando sentidos pré-estabelecidos para construir novas significações.

Na sequência do poema, uma nova imagem é criada para que a afirmação inicial do eu-lírico seja melhor compreendida: “*Too bright for our infirm Delight / the Truth’s superb surprise*”. A iluminação do conhecimento que a verdade proporciona é radiante demais para o deleite enfermo do ser humano, que não está acostumado ou que não pode encarar a verdade sem um filtro protetor para suavizar seus efeitos, e por isso seu prazer é fraco, instável e não acompanha a surpresa de uma verdade dita às claras. Sobre isso, Vendler (2010) propõe: “*Her [Dickinson’s] purpose is not to hide it [the truth] from those preferring untruth, but rather to mediate it, out of kindness, to those as yet too weak to bear its glare*³⁶” (p.431).

O que se confirma em seguida é que o poema, que defende o uso de uma linguagem metafórica, alegórica e indireta para tratar das questões que, a olhos nus, são difíceis de suportar, constrói-se dessa mesma forma, isto é, utilizando-se desses mesmos recursos. Isso fica claro com a comparação entre o modo como se deve expor a verdade e a forma como se explica o poder letal de um raio a uma criança: assim como a explicação desse fenômeno natural deve ser feita com linguagem amável para evitar o medo da criança, o mesmo cuidado deve ser tomado para que a surpresa da verdade não se torne fatal ao homem. Por outro lado, o raio não tem poder suficiente para ofuscar a visão, mas o brilho que a verdade irradia é infinitamente maior, podendo cegar aqueles que não conseguem lidar com ela.

É por isso que o eu-lírico afirma ao final do poema: “*The Truth must dazzle gradually / Or every man be blind –*”. No entanto, essa afirmação final impõe uma contradição a si mesma, uma vez que *dazzle* necessariamente se refere a um brilho intenso que ofusca a visão e que não poderia ser oferecido gradualmente ao homem. Temos, com isso, uma tensão de sentidos entre *dazzle* e *gradually* que sugere, por um lado, a necessidade de que a verdade seja dita aos poucos, mas, por outro, a impossibilidade de conter seus efeitos.

Podemos repensar essa interpretação estabelecendo um paralelo com o modo de apreensão dos significados em poesia, cuja literariedade reside na característica de não ser referencial, isto é, a poesia não se prende à comunicação de uma verdade de modo

³⁶ “Sua proposta [de Dickinson] não é escondê-la [a verdade] daqueles que preferem a inverdade, mas, ao contrário, mediá-la, por bondade, para aqueles ainda muito fracos para suportar seu brilho intenso.” (Tradução nossa)

direto e linear como ocorre com outras linguagens; ao contrário, ela recorre a elementos (tais quais as figuras de linguagem e recursos sonoros) que subtraem dela a função comunicativa para que o poema se volte para o efeito estético de cada signo linguístico que o compõe. Assim, a poesia também diz a sua verdade de modo oblíquo para que, em vez de cegar, possa sensibilizar.

Outra característica importante nesse poema concerne à sua estrutura. Em primeiro lugar, a recorrência da rima final em *lies, Delight, surprise, kind e blind* e a sonoridade dessa rima enfatizada pela ocorrência interna de *bright e Lightning* proporcionam uma melodia cadenciada agradável e até mesmo didática para o leitor. Isso, em oposição à densidade do tema desenvolvido no poema – a verdade como uma questão da existência humana - corrobora para que se reforce sua ideia central, pois a verdade que o poema nos oferece chega ao leitor disfarçada pela docilidade rítmica. Além disso, o desenho gráfico que os versos constroem na página também contribui para uma impressão de regularidade que não exige do leitor maiores esforços de compreensão de sua estrutura.

O que estamos sugerindo em nossa leitura é que esse poema expressa nitidamente o poder da poesia de Dickinson de manipular a forma como algo é dito para que suas possibilidades interpretativas sejam acionadas pelo leitor a depender de sua capacidade para enxergar a verdade: “*What is at stake in Dickinson’s poetic language is her tireless effort to grasp ‘Something’ (P122) that is ultimately beyond the direct reach of words. [...] What we are finally left with, then, is a sense of humility, admiration, and wonder*³⁷” (HAGENBUCHLE, 1999, p.382).

³⁷ “O que está em jogo na linguagem poética de Dickinson é seu esforço incansável de agarrar ‘Alguma Coisa’ (P122) que no final das contas está além do alcance direto das palavras [...] Então, o que sobra para nós finalmente é um senso de humildade, admiração, e espanto.” (Tradução nossa)

2 A subversão da publicação

*“Of all poets writing in English in the nineteenth and twentieth century, I judge Emily Dickinson to present us with the most authentic cognitive difficulties when we read them.”*³⁸ (BLOOM, 2007, p.1)

Uma das questões mais discutidas pela fortuna crítica de Emily Dickinson é a postura da poeta de se recusar aos convites para publicar seus poemas. Essas discussões, de forma geral, levam em consideração as correspondências trocadas entre Dickinson e T. W. Higginson, seu mentor, entre a poeta e Helen Hunt Jackson, amiga e também escritora que lhe ofereceu a oportunidade de publicar e, de fato, publicou, ainda que sem autorização, alguns poemas de Dickinson, e também com alguns editores da época que lhe ofereceram a mesma oportunidade.

Apesar de ser um ponto bastante estudado na obra e na vida de Dickinson, nosso objetivo é resgatar aqui o contexto de produção e de mercado literários em que a poeta de Amherst estava inserida, especialmente levando em consideração a produção de obras literárias por mulheres e a participação das escritoras no panorama cultural dos Estados Unidos do século XIX para demonstrarmos o quão subversiva foi a escolha de Emily Dickinson de não expor sua poesia ao público leitor da época pelos meios tradicionais. A partir disso, discutiremos as manifestações de Emily Dickinson sobre a questão da publicação em seu poema J709 “Publication – is the Auction” e nos poemas que trazem em si a definição de fama: J713 “Fame of Myself, to justify”, J866 “Fame is the tint that Scholars leave”, J1475 “Fame is the one that does not stay” e J1659 “Fame is a fickle food”. Utilizaremos como principal meio de análise o conceito de subtexto a partir dos estudos da crítica literária de poesia e da crítica literária feminista, que pensa o subtexto como forma de articular o convencional e o subversivo na construção do texto literário.

Sabe-se que Emily Dickinson assumiu, durante toda a sua produção poética, uma atitude de negação aos convites para publicar seus poemas. Essa atitude, por um lado, pode ser vista como um aparente desprezo pela fama e pela divulgação de seu nome enquanto poeta; por outro lado, essa postura reflete uma preocupação com a

³⁸ “De todos os poetas escrevendo em inglês nos séculos dezenove e vinte, julgo que Emily Dickinson nos presenteou com as dificuldades cognitivas mais autênticas quando as lemos.” (Tradução nossa)

preservação dos poemas, uma vez que Dickinson tinha consciência de que seus versos em muito se distanciavam dos versos produzidos por seus contemporâneos apreciados pelo público leitor. Esse é, por exemplo, o modo como Richard Wilbur (2007) vê a poesia de Dickinson quando ele discute em seu texto “Sumptuous Destitution” que Dickinson poderia querer algum tipo de reconhecimento, mas que, ao perceber que sua poesia dificilmente seria compreendida na forma como foi concebida, ela teria colocado em prática sua disposição já desenvolvida para a renúncia de si mesma como forma de lidar com seus conflitos: *“Emily Dickinson elected the economy of desire, and called her privation good, rendering it positive by renunciation. And so she came to live in a huge world of delectable distances³⁹”* (WILBUR, 2007, p.16).

No entanto, a obra escrita no recanto doméstico assumiria uma força poética irreprímível, como nos coloca Lúcia Castelo Branco (2003): “Curiosamente, esse livro que, durante a vida da autora, jamais seria publicado, exigiria, desde sempre, a sua publicação. Pois a obra, atraída pela força do exterior, exige ser lançada para fora de si mesma, para o lugar de onde, afinal, emerge” (p.20). Em contrapartida, não se pode julgar se teria sido possível aos leitores contemporâneos de Dickinson apreender sua poesia da mesma forma como o fazemos hoje, pois:

Cada período literário reinterpreta a literatura à luz de cada conhecimento específico e experiência, ou seja, de seu ambiente cultural. O valor literário é medido conforme a distância estética pela qual uma obra se afasta do horizonte de expectativa dos leitores primordiais. (BONNICI; FLORY; PRADO, 2011, p.122)

A partir dessa ideia, isto é, de que cada período literário vive uma experiência literária particular, vamos refazer o percurso da literatura produzida nos Estados Unidos do século XIX para que possamos contrapor a esse período a própria poesia de Emily Dickinson e os embates da poeta com a ideia de divulgá-la. É preciso mencionar, contudo, que nosso objetivo não se detém em explorar o contexto para compreendermos melhor as questões privadas e biográficas que pudessem estar colocadas nos poemas de Dickinson, mas, sim, ao entendermos o panorama cultural em que esta poesia se insere, entenderemos também a proporção de seu alcance e de seu peso na história literária norte-americana, bem como o grau de subversão dos valores literários daquela época que seus poemas apresentam na camada subtextual de significação.

³⁹ “Emily Dickinson elegeu a economia de desejo, e chamou sua privação de boa, tornando-a positiva pela renúncia. E assim ela veio viver em um grande mundo de distâncias deleitáveis.” (Tradução nossa)

2.1 Os antecedentes literários de Emily Dickinson

Para entendermos o cenário cultural e literário do século XIX nos Estados Unidos, é preciso retomar, ainda que brevemente, as bases da literatura norte-americana formadas nos séculos XVII e XVIII uma vez que elas se tornam uma espécie de herança e de tradição literárias para as obras posteriores. Além disso, sabemos que a leitura e, portanto, o contato com essa tradição literária eram habituais para Emily Dickinson, o que nos sugere que essa tradição pode ter influenciado seu trabalho poético: *“Books and reading were Dickinson’s primary access to a world beyond Amherst. We can thus at least be reasonably confident that the cultural contexts of Dickinson’s writing are primarily literary, particularly if that term is defined exclusively⁴⁰”* (STONUN, 1999, p.45).

Em primeiro lugar, sabemos que a formação dos Estados Unidos se dá a partir da vinda dos puritanos da Inglaterra que se instalaram nesse novo território em busca de liberdade religiosa. Esses colonos eram guiados por líderes espirituais em suas comunidades que incentivavam uma cultura bíblica, isto é, que colocavam a Bíblia no centro da vida dos puritanos, guiando sua conduta moral. Com isso, incentivava-se também a literatura religiosa, principalmente na forma de sermão:

O pecado, a depravação, a perseverança dos santos (os felizes eleitos) e a salvação eterna faziam parte do tema do sermão, gênero máximo e bastante popular, em que a eloquência pretendia atribuir beleza, luz e vigor à verdade divina. Grandes pregadores, como John Cotton e Thomas Hooker, exortavam ao arrependimento, desfiando os horrores do inferno com uma hábil retórica. O estilo deliberadamente prosaico traduzia a determinação dos cristãos de pôr a humildade a serviço da fé. (ROYOT, 2009, p.15)

Dentro do universo puritano, à mulher cabia submeter-se à vida doméstica e familiar e tomar as figuras bíblicas de Eva e da tentação como paradigmas que sustentavam seu comportamento dentro daquela sociedade. A partir dessa temática, tem-se a produção poética de Anne Bradstreet (1612-1672), a primeira escritora da colônia norte-americana que também é considerada a poeta mais proeminente desse período. Por isso, Anne Bradstreet é chamada de mãe fundadora da poesia escrita por mulheres

⁴⁰ “Livros e leitura eram o acesso primário de Dickinson a um mundo para além de Amherst. Assim podemos estar razoavelmente certos de que os contextos culturais da escrita de Dickinson são principalmente literários, particularmente se esse termo for definido exclusivamente.” (Tradução nossa)

nos Estados Unidos e seu primeiro volume de poemas, *The Tenth Muse* (1650)⁴¹, evoca o amor humano e o divino, contempla as belezas do mundo e também trata das alegrias e dos sofrimentos da vida na Nova Inglaterra. Fato curioso, mas que será verificado na publicação de outras escritoras posteriores à Anne Bradstreet, é a presença, em seu livro de poemas, de cartas escritas por amigos da poeta, homens, que prefaciam a edição e apresentam os versos no sentido de comprovar o talento da poeta para a literatura. Isso, por sua vez, revela a crença de que o intelecto feminino fosse inferior ao masculino, o que se reforçou por meio dessa prática constante de se atestar o talento literário feminino por meio da visão masculina.

Já no século XVIII, com a Revolução Americana que culminou na independência dos Estados Unidos, vemos um período em que os escritos políticos se destacam em relação a qualquer outro tipo de produção literária, especialmente porque ainda não havia uma literatura que refletisse algo de nacional: “Os americanos tinham a dolorosa consciência da sua excessiva dependência dos modelos literários ingleses. A busca por uma literatura nativa se tornou uma obsessão nacional” (BESSA, 2008, p.29). No entanto, na contrapartida dessa necessidade de uma literatura nacional, o que se tem são ora escritores que vão se dedicar aos panfletos políticos, escritos em linguagem clara e direta para atrair e apoiar os patriotas pela causa da independência, ora escritores que ainda estão intimamente ligados à Inglaterra e que, portanto, passam a imitar os modelos literários ingleses:

Os escritores do período revolucionário, a despeito de seu patriotismo genuíno, eram necessariamente limitados, e nunca encontraram raízes nos seus sentimentos americanos. Os escritores da geração revolucionária tinham nascido ingleses, haviam crescido e atingido a maturidade como cidadãos ingleses e haviam cultivado modelos ingleses de pensamento, assim como o modo de se vestir e de se comportar. Seus pais e avós eram ingleses (ou europeus), assim como todos os seus amigos. E mais, a produção literária americana ainda se encontrava atrasada com relação à Inglaterra, e essa diferença no tempo intensificava a imitação norte-americana. (BESSA, 2008, p.29-30)

Diante desse contexto, as mulheres não tiveram uma representatividade significativa em relação ao reconhecimento de sua produção literária, sendo que muitas foram e tem sido redescobertas pela crítica literária feminista. Um dos nomes que tem

⁴¹ In: MCEL RATH, Joseph R.; ROBB, Allan P. (Ed.). **The Complete Works of Anne Bradstreet**. Boston: Twayne, 1981.

ganhado destaque é Phillis Wheatley (c.1753-1784), uma escrava nascida na África e trazida para Boston, Massachusetts, ainda criança e que se tornou a primeira autora afro-americana de relevância para os Estados Unidos. Phillis Wheatley aprendeu a ler e a escrever com a ajuda da família que a comprou, os Wheatley, e a partir daí colocou sua inteligência a favor de sua poesia, produzindo poemas de cunho religioso, especialmente sobre sua conversão cristã, mas que recentemente tem sido relidos pelos estudos feministas e tem suscitado novas interpretações acerca da consciência de Wheatley sobre sua posição na sociedade em que vivia. Assim como aconteceu à Anne Bradstreet, os poemas de Wheatley também receberam a aprovação masculina antes de serem publicados:

*Black women writers endured an even more extreme authentication, as their very identity as human beings, much less as poets, was in question. Published in 1783, more than a century after Bradstreet's book, Phillis Wheatley's Poems on Various Subjects, Religious and Moral contains a letter by her former master attesting to her education, which made her writing credible to the public.*⁴²
(PETRINO, 1998, p.34)

Além de Phillis Wheatley, outras autoras desse mesmo período também têm sido incorporadas pela crítica literária feminista à lista de produções literárias do século XVIII até o início do século XIX norte-americano. É o caso de Susanna Rowson (c.1726-1824), cujo romance intitulado *Charlotte Temple*, tornou-se um dos mais populares quando de sua publicação em 1794, além de *The Coquette*, escrito por Hannah Foster (1758-1840) e publicado em 1797, que também teve êxito com o público leitor. É preciso mencionar, ainda, que o primeiro romance escrito e publicado nos Estados Unidos teve sua autoria atribuída a uma mulher: Sarah Morton (1759-1846) teria escrito *The Power of Sympathy*, lançado em 1789, mas posteriormente a autoria do romance foi designada a William Hill Brown (1765-1793), romancista bastante conhecido nos Estados Unidos da época por escrever no periódico *Massachusetts Magazine*⁴³. Nessas produções literárias, tematicamente o que encontramos são histórias de moças virtuosas e de seus relacionamentos românticos, mas o que os estudos

⁴² “Escritoras negras enfrentavam uma autenticação ainda mais extrema, uma vez que sua própria identidade enquanto ser humano, muito menos do que poetas, estava em questão. Publicados em 1783, mais que um século depois do livro de Bradstreet, *Poems on Various Subjects, Religious and Moral*, de Phillis Wheatley, contém uma carta de seu antigo senhor atestando sua educação, o que tornou sua escrita digna de confiança para o público.” (Tradução nossa)

⁴³ Uma vez que ficou instituída a autoria desse romance a Brown, mantivemos seu nome em nossa lista de referências.

feministas tem investigado gira em torno do quanto esses textos escritos por mulheres podem conter de consciência em relação aos papéis sociais desempenhados por homens e mulheres naquela sociedade.

Com o século XIX surgem alguns dos nomes mais estudados e apreciados da literatura norte-americana, tais quais Nathaniel Hawthorne (1804-1864), Edgar Allan Poe (1809-1849) e Herman Melville (1819-1891). A ficção produzida por esses escritores e por outros no mesmo período configurou o romantismo norte-americano ao mesmo tempo em que deu visibilidade para a produção romanesca nos Estados Unidos, enquanto na poesia destacava-se Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882): “A literatura americana pelos meados do século XIX já se apresentava como um edifício de proporções imponentes, agasalhando escritores cuja fama, além de larga, seria permanente” (NABUCO, 2000, p.46).

É nesse período também que se tem o desenvolvimento do transcendentalismo e os nomes de Ralph Waldo Emerson (1803-1882) e Henry David Thoreau (1817-1862) são os de maior destaque. O primeiro “desenvolveu sua profissão de fé transcendentalista, exortando seus contemporâneos a acreditar em si mesmos [...] e em sua supra-alma [...] dominada pelo divino” (ROYOT, 2009, p.29), enquanto o segundo pregava a não violência e a resistência pacífica, além de conceber “o retorno à natureza como uma restauração espiritual, oferecendo ao leitor uma visão intensa da unidade e da diversidade de um meio ambiente redescoberto em um ‘planeta-comunidade’” (ROYOT, 2009, p.30).

A partir dessas ideias, Emerson e Thoreau se tornaram peças-chave para a continuidade das movimentações políticas e populares e para a formação de uma literatura propriamente norte-americana. Mas ao lado de seus nomes figura também o de uma mulher: Margaret Fuller (1810-1850), autora que publicou *Women in the nineteenth-century* em 1845. Esse texto, considerado feminista, é o expoente de uma nova geração de mulheres afirmando seus direitos e abre caminho para outras escritoras, como Elizabeth Oakes Smith (1806-1893), autora de *Woman and Her Needs* (1851); Caroline Gilman (1794-1888), que escreveu, entre outros textos, *Recollections of a Housekeeper* (1834); Catherine Sedgwick (1789-1867), autora de *A New-England Tale; or Sketches of New-England Character and Manners* (1822); e Harriet Beecher Stowe (1811-1896), que escreveu o conhecido *Uncle Tom's Cabin; or Life Among the Lowly* (1852). Além de tratarem das questões envolvendo os direitos das mulheres, os textos produzidos por essas autoras também traziam à tona a luta pela abolição da escravatura.

É nesse contexto histórico e literário, portanto, que a poesia de Emily Dickinson se coloca: de um lado a herança do puritanismo que marca a Nova Inglaterra e faz de Amherst uma cidade definida pelo conservadorismo, de outro as tendências liberalistas e racionalistas que surgem e culminam no transcendentalismo emersoniano. Com isso, desde que a poesia de Emily Dickinson passou a ser estudada no ambiente acadêmico, especialmente com a Nova Crítica, e com o apelo de mais e mais leitores a se interessarem por sua obra, diversos estudos propuseram a aproximação entre os versos de Dickinson e os de Emerson, na tentativa de dar a ela um lugar literário ao encaixá-la na corrente transcendentalista. Ademais, é a recorrência de questões envolvendo a alma humana, a espiritualidade religiosa, a visão que a poeta expõe sobre o homem e sua finitude o que permite essa aproximação entre Dickinson e Emerson:

Emerson and Dickinson both care a great deal about the soul's access to supernal power and to a transcendent state of being, and she often joins him in demanding such a boon. On the other hand, for every poem in which she imagines herself as a debauchee of dew, there is another in which she represents such rapture as an earthly paradise that too competes with heaven. In other words, she regularly imagines rivalry and conflicting motives in the soul's traffic with the divine, whereas Emerson is prone to emphasize continuity and harmony⁴⁴.
(STONUN, 1999, p.56)

Na contramão dessa aproximação, também surgem posicionamentos críticos que buscam desvincular Emily Dickinson da influência dos grandes nomes da literatura americana, no sentido de dar a ela o protagonismo de sua própria criação poética. É o caso, por exemplo, da forma como Dickinson utiliza a natureza em seus poemas, pois apesar de se tratar de um tema caro ao romantismo e ao transcendentalismo, o modo como a natureza é colocada na poesia dickinsoniana estabelece sua posição de diferença em relação aos ideais de sua época:

A ironização da Natureza surge em Dickinson como espécie de contraste à concepção dos românticos em geral e de Emerson em particular. Para estes, a Natureza era sempre uma entidade positiva, em comunhão com o homem, merecedora de admiração e respeito mesmo em seus aspectos aparentemente grotescos e negativos.

⁴⁴ “Emerson e Dickinson ambos se importam bastante com o acesso da alma ao poder celestial e a um estado transcendente do ser, e ela com frequência se junta a ele ao pedir tal bênção. Por outro lado, para cada poema em que ela se imagina uma libertina de orvalho, há um outro em que ela representa tal êxtase como um paraíso terreno que também compete com o céu. Em outras palavras, ela imagina regularmente rivalidade e motivos conflitantes no tráfego da alma com o divino, enquanto Emerson está inclinado a enfatizar continuidade e harmonia.” (Tradução nossa)

Dickinson procura também ‘rever’ ironicamente este conceito, e o faz em seus poemas segundo um método que podemos chamar de ‘indução irônica’: dos versos iniciais até determinado ponto do poema a Natureza de Dickinson corresponde às expectativas normais da leitura de um texto romântico; tais expectativas, no entanto, via de regra, se quebram com o surgimento abrupto de aspectos monstruosos, hostis ou até mesmo cruéis. Desvela-se, assim, a concepção dickinsoniana de uma Natureza ambivalente, ao mesmo tempo, dócil e violenta, acolhedora e inóspita, geradora e destrutiva. (DAGHLIAN, 1987, p.284)

Um dos poemas que, para Daghlia (2008) demonstram a ironia de Dickinson em relação a um sistema de crenças que envolve Deus e a natureza é o J835:

J835

Nature and God - I neither knew
 Yet Both so well knew me
 They startled, like Executors
 Of My identity.

Yet Neither told - that I could learn –
 My Secret as secure
 As Herschel’s private interest
 Or Mercury’s affair –

J835

A Natureza e Deus – não os conheço
 Mas Ambos tanto de mim sabem
 Que se alarmaram como Executores
 De minha Identidade.

Mas nada me disseram – que eu ouvisse –
 O meu Segredo tão seguro
 Como os negócios pessoais de Herschel
 E o caso de Mercúrio –
 (Tradução de José Lira⁴⁵)

⁴⁵ In: DICKINSON, Emily. **Alguns poemas**. Tradução de José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2008.

Nesses versos, o eu-lírico ironiza as ideias de Emerson em relação à natureza já que esta não se revela ao homem, não está em comunhão com a alma humana; ao contrário, o eu-lírico confessa sua ignorância em relação à natureza ao mesmo tempo em que cria a autoironia ao expor a dúvida sobre o que ele mesmo sabe ou ouviu. Em outras palavras, o homem pode pensar que tudo conhece, mas, na verdade, a ignorância é uma marca de sua identidade humana. O eu-lírico também reconhece que há uma separação entre “*I*” e “*Nature and God*”, reafirmado ao declarar que nada foi dito por eles – Deus e Natureza – ou, se foi dito, não pôde ser compreendido, o que torna essa separação intransponível.

De qualquer forma, ainda que seja possível aproximar tematicamente Dickinson e Emerson ou contradizer essa aproximação, há um ponto em comum em relação à concepção que ambos tinham de publicação, pois na visão transcendentalista a publicação é uma violação da alma. Assim, quando Emerson escreve em seu ensaio de 1840 intitulado “*New Poetry*” sobre uma nova categoria de poesia, chamada por ele de *Verses of the Portfolio*, ele está se referindo a uma prática já adotada por Dickinson e que prioriza a poesia em um estado inacabado e privado, já que se trata de uma poesia que não se pretende publicar:

Is there not room then for a new department in poetry, namely, Verses of the Portfolio? We have fancied that we drew greater pleasure from some manuscript verses than from printed ones of equal talent. For there was herein the charm of character; they were confessions; and the faults, the imperfect parts, the fragmentary verses, the halting rhymes, had a worth beyond that of a high finish; for they testified that the writer was more man than artist, more earnest than vain; that the thought was too sweet and sacred to him, than that he should suffer his ears to hear or his eyes to see a superficial defect in the expression⁴⁶. (EMERSON, 1840)

Esse tipo de poesia se inicia com Washington Irving em *The Sketch Book*, publicado entre 1819 e 1820, e teve, inclusive, um *best-seller* com Sarah Parton (1811-1872) em *Fern's Leaves from Fanny's Portfolio*, publicado nos Estados Unidos e na Inglaterra em 1853, que teve quase duzentos mil exemplares vendidos em um ano.

⁴⁶ “Não há portanto espaço para um novo departamento em poesia, chamado *Versos do Portfolio*? Nós imaginamos que obtivemos maior prazer de alguns versos manuscritos do que daqueles impressos de igual talento. Pois havia nisso o charme do personagem; eram confissões; e as falhas, as partes imperfeitas, os versos fragmentários, as rimas hesitantes, tinham um valor além daquele de um fim elevado; pois eles atestavam que o escritor era mais homem do que artista, mais honesto do que vaidoso; que o pensamento era doce e sagrado demais para ele do que aquilo que ele deveria sofrer ao fazer seus ouvidos ouvirem ou seus olhos verem um defeito superficial na expressão.” (Tradução nossa)

Além de Sarah Parton, Lydia Sigourney (1791-1865) também era bastante admirada pelo público e teve cinquenta volumes de sua poesia publicados. Por se tratar de uma poesia cujo objetivo não era a divulgação pública, o portfólio de poemas se tornou um meio para as mulheres escreverem seus versos e se manterem na esfera privada a que convencionalmente eram relegadas: *“The idea that verse should remain private, a convention that kept genteel women from publishing in the newspapers and journals, paradoxically freed women to make themselves known through circulating their manuscripts⁴⁷”* (PETRINO, 1998, p.36). Por outro lado, é preciso considerar que quando uma mulher faz a opção por escrever uma obra sem o objetivo de se expor publicamente, ela está reforçando, de um modo ou de outro, o estereótipo da domesticidade e do silêncio, ao contrário do que ocorreria com um escritor que, ao se dedicar à composição de uma obra poética imaculada, não corrompida pelo mercado literário, estaria se posicionando contrariamente à suposta natureza pública de seu ser masculino.

De qualquer forma, a poesia escrita e publicada por mulheres em sua maior parte prezava pelo sentimentalismo exacerbado e linguagem facilitada, o que relegava essas mulheres a uma espécie de subcategoria da literatura norte-americana:

Entre esse pessoal secundário da literatura americana, as mulheres sobrepõem os homens pelo número, dotadas em geral de um traço bem feminino – a facilidade. Poetisas e romancistas ostentavam também uma elevação de sentimento que frequentemente se derretia numa papa de ternura e *pathos*, dura de ingerir para o leitor de bom gosto. O romantismo, ainda em plena moda, favorecera as mulheres de palavra fácil, de sentimentos extrovertidos, de talento elegíaco à maneira de Lamartine e de Musset. Tornaram-se o eco dos suspiros desses grandes mestres que os americanos não podiam ler no original. Foi uma época em que o suspiro se incorporava aos namoros e aos versos como o sorriso em nossos dias. (NABUCO, 2000, p.76-77)

Entre as romancistas que fizeram sucesso nesse período estão Mary J. Holmes (1825-1907); Maria Susanna Cummings (1827-1866); Susan Warner (1819-1885); Catherine Sedwick (1789-1876) e E.D.E.N. Southworth (1819-1899). O público leitor de romances e de poesia também crescia, inclusive entre as mulheres, e o gosto literário ficava em torno dos textos que traziam bons exemplos de moral e religião, além de jornais abolicionistas. Quando pensamos na obra de Emily Dickinson, no entanto,

⁴⁷ “A ideia de que o verso deveria permanecer privado, uma convenção que afastava as mulheres distintas da publicação em jornais e revistas, paradoxalmente libertava as mulheres para se fazerem conhecidas ao circularem seus manuscritos.” (Tradução nossa)

percebemos que ela rejeita quaisquer referências diretas às forças culturais que se desenvolviam naquele momento e isso, por sua vez, contribuiu para reforçar o mito de que a poeta de Amherst teria vivido completamente à parte dos eventos políticos, culturais e sociais de sua época.

Porém, os estudos biográficos tem mostrado a interação entre a vida e a obra de Dickinson quando comprova, por exemplo, que alguns pensamentos expressos nas cartas também se reproduzem no eu-lírico dos poemas, elucidando por consequência a forma como ela transformava o cotidiano em poesia. Esse tipo de estudo biográfico não reduz a obra de Emily Dickinson à interpretação autobiográfica, ao contrário, reconhece na poeta e nos poemas uma imaginação de elevado potencial criativo e inovador, como é o caso da crítica literária feminista, que vê o sexo da poeta como uma questão inerente à criação poética e, portanto, uma questão a ser incorporada na interpretação de seus versos:

While feminist scholarship has had its greatest impact on literary analyses of Dickinson's work, it has affected biographical studies in two significant ways: it has established the importance of Dickinson's relationship with women and female culture, and it has interjected new questions related to gender into our investigations of the poet⁴⁸.
(ACKMANN, 1999, p.15-16)

O que diferencia, de fato, a produção de Emily Dickinson da produção de boa parte das mulheres escritoras de sua época é o sentimentalismo muitas vezes exacerbado que encontramos nos textos dessas mulheres e que reflete a oposição convencional entre as esferas de pensamento feminino, sentimental, e masculino, racional. Dickinson, por sua vez, lida tanto com temas convencionalmente femininos, como o casamento, por exemplo, quanto com temas tidos como de maior complexidade, como a morte e a eternidade. Em ambos os casos, a poeta explora, parodia, revisa as convenções da escrita para ultrapassar os limites que contornavam essa produção feminina.

É preciso mencionar também que, de modo geral, Dickinson tinha contato com os textos de suas contemporâneas através dos jornais e revistas que proliferavam em sua comunidade e que adentravam a sua casa, colocando-a diante de nomes como os de Louisa May Alcott (1832-1888), Lydia Sygourney (1791-1865), Julia Ward Howe

⁴⁸ “Enquanto os estudos femininas tem tido seu maior impacto em análises literárias da obra de Dickinson, eles afetaram os estudos biográficos de duas formas significativas: estabeleceram a importância do relacionamento de Dickinson com as mulheres e a cultura feminina, e lançaram novas questões relacionadas ao gênero em nossas investigações da poeta.” (Tradução nossa)

(1819-1910), Maria Lowell (1821-1853) e Helen Hunt Jackson (1830-1885). Da mesma forma, Dickinson conhecia a obra de escritoras inglesas e tinha por elas maior admiração do que pelas norte-americanas: Christina Rossetti (1830-1894), George Eliot (1819-1880), Elizabeth Barrett Browning (1806-1861) e as irmãs Charlotte Brontë (1816-1855), Emily Brontë (1818-1848) e Anne Brontë (1820-1849) eram alguns dos nomes que Dickinson apreciava. Browning, por exemplo, com sua obra *Aurora Leigh* e as irmãs Brontë foram mencionadas com entusiasmo por Dickinson diversas vezes em cartas. Para Petrino (1998), essas autoras criaram um palimpsesto cultural ao escreverem e reescreverem sobre questões essenciais como feminilidade, maternidade, morte, eternidade, mas ficaram pouco visíveis na história literária até o desenvolvimento da crítica literária feminista, que por sua vez proporcionou a descoberta dessa tradição literária e colocou Emily Dickinson em posição central e consumada no cânone.

Contudo, Stonun (1999) ressalta que a autoria feminina já era uma questão discutida no século XIX e provavelmente de conhecimento de Dickinson, mas que Dickinson não identifica as escritoras de sua época enquanto categoria, nem se identifica com elas. Dessa forma, o contexto de autoria no que concerne o fazer literário feminino acaba por exercer um papel incerto de influência em Dickinson:

*Moreover, even if the issue plays an uncertain role as compositional context, it emphatically dominates recent interpretive contexts. Much contemporary criticism reads Dickinson symptomatically, as inevitably expressing the situation of the woman writer although not necessarily thematizing it*⁴⁹. (STONUN, 1999, p.59)

Por outro lado, Betsy Erkkila (1992) afirma que o fato de Dickinson apreciar as escritoras inglesas em detrimento das norte-americanas revela-se como uma crítica implícita à ideologia doméstica de sua sociedade, uma ideologia que se impunha na vida e na obra das autoras. Ademais, Erkkila (1992) sugere que a ausência de precursoras femininas norte-americanas com quem Dickinson pudesse se identificar bem como o contato com os textos de George Eliot, de Elizabeth Barrett Browning e das irmãs Brontë teria proporcionado à Dickinson uma espécie de validação para suas ambições poéticas uma vez que esses nomes se tornaram modelos para ela:

⁴⁹ “Além disso, mesmo se a questão assumir um papel incerto enquanto contexto composicional, ela enfaticamente domina contextos interpretativos recentes. Muito da crítica contemporânea lê Dickinson sintomaticamente, como se inevitavelmente expressasse a situação da mulher escritora embora não necessariamente tematize isso.” (Tradução nossa)

*Whereas white middle-class American women writers tended to enter the marketplace as traditional women, spreading women's influence and domestic ideology to the public sphere, the British women writers that Dickinson admired often adopted male pseudonyms as they sought to enter literature and the profession of authorship as individuals and competitors on equal terms with men*⁵⁰. (ERKKILA, 1992, p.60)

Confirma-se, portanto, que essa não identificação de Dickinson com suas contemporâneas norte-americanas é resultado da consciência da poeta sobre o tipo de texto que as escritoras em geral produziam e da diferença gritante na forma dada por Dickinson aos temas sobre os quais ela compunha seus versos. Isso significa que a resposta negativa de Dickinson em relação a publicar seus poemas não se dá por desconhecimento ou mesmo por falta de escritoras que pudessem ser vistas por Dickinson como suas “irmãs literárias”, mas, sim, pelo reconhecimento da ideologia do doméstico na qual a poeta teria que se encaixar para produzir o tipo de poesia feminina esperada dessas escritoras. Dickinson, de fato, não era uma mulher que apreciava as atividades domésticas, a não ser cozinhar e cuidar de seu jardim, atividades relacionadas à criação e à criatividade. Assim, se Dickinson era resistente às atividades domésticas convencionalmente femininas, como poderia fazer versos que valorizassem esse papel social feminino?

Além do hábito, já mencionado aqui, de os editores assinarem introduções elogiosas aos versos femininos como meio de autorizar sua publicação, o próprio modo de se referir aos poemas escritos por mulheres os descrevia como efusões de sentimentos e de emoções, o que não condiz em absoluto com os poemas de Dickinson, mas que parecia agradável aos leitores e às leitoras de então:

*Reviewers in this era often characterized women's verse as more affective and less intellectual than men's, more 'natural' and unpremeditated in composition. Women were considered closer to emotions than men, and apt to express pious sentiments almost without conscious thought. Critics regularly compared women's poetic voice to a child's or to birdsong*⁵¹. (PETRINO, 1998, p. 6)

⁵⁰ “Enquanto as escritoras norte-americanas brancas de classe média tendiam a entrar no mercado como mulheres tradicionais, espalhando a influência das mulheres e a ideologia doméstica na esfera pública, as escritoras britânicas que Dickinson admirava geralmente adotavam pseudônimos masculinos enquanto buscavam entrar na literatura e na profissão de autoras como indivíduos e competidoras em igualdade de condições com os homens.” (Tradução nossa)

⁵¹ “Revisores nessa época frequentemente caracterizavam o verso das mulheres como mais afetivo e menos intelectual do que o dos homens, mais ‘natural’ e espontâneo na composição. As mulheres eram

Além disso, as escritoras que produziam e publicavam nesse contexto estabeleciam uma relação muito próxima entre a arte e a vida. Em outras palavras, a obra e a vida de uma escritora eram vistas como instâncias idênticas, a primeira sendo reflexo da segunda. Para Petrino (1998), essa interligação de vida e obra e o tom emocional e convencional com que escreviam podem ser vistos como estratégicos porque proporcionam às escritoras circular na esfera pública, mas continuar sob a proteção de um escudo de feminilidade e modéstia:

*Deemed the embodiment of values, women's poems were read as extensions of the female sex, and allowing their books to represent themselves publicly entitled the poets to a greater degree of freedom in their personal lives than they might otherwise have been afforded*⁵². (PETRINO, 1998, p.20)

Isto posto, parece-nos mais compreensível o fato de Emily Dickinson recusar-se a publicar seus poemas, o que se tornou um dos fatos mais discutidos da biografia da poeta de Amherst. A renúncia à publicação revela que a poeta privilegiava suas concepções poéticas acima das necessidades do mercado literário ou de qualquer tipo de afirmação de seu talento individual enquanto mulher poeta. Em outras palavras, Dickinson contradiz a visão convencional de que as mulheres deveriam se abster de discussões que fugissem aos temas domésticos e da expressão não emotiva desses temas e a forma que ela encontrou para colocar suas concepções acima do contexto que a circundava foi através da circulação de seus poemas em cartas.

É importante considerar também que a educação que Emily Dickinson recebeu é fator primordial para o seu posicionamento diante de uma época em que educar as mulheres não era tido como necessário. Nesse sentido, Ackman (1999) ressalta que apenas recentemente se descobriu que a mãe de Emily Dickinson, Emily Norcross, também recebera uma educação notável: *“The poet, in this light, should be seen as following a tradition begun by her mother a generation before of young women*

consideradas mais próximas das emoções do que os homens, e aptas a expressar sentimentos piedosos quase sem pensamento consciente. Os críticos regularmente comparavam a voz poética das mulheres à de uma criança ou ao canto de pássaros.” (Tradução nossa)

⁵² “Considerada a personificação de valores, os poemas de mulheres eram lidos como extensões do sexo feminino, e permitir que seus livros as representassem publicamente intitulava as poetisas a um grau maior de liberdade em suas vidas pessoais do que provavelmente lhe seria permitido de outra forma.” (Tradução nossa)

*exploring their minds within a culture that offered scant encouragement or validation for educating women*⁵³” (ACKMAN, 1999, p.17).

Esse pouco encorajamento de que a pesquisadora fala se refere aos hábitos de leitura adquiridos e desenvolvidos pelas mulheres, mas restritos aos romances e poemas sentimentais, à ficção de aventura e à literatura divulgada por meio dos periódicos, que é o campo de produção literária em que as mulheres também mais atuaram, como cofirma Petrino (1998): *“By the 1840s, magazine publishing had become a major source of revenue for established writers, and new female writers profited by the widespread distribution of their work as well*⁵⁴” (p.22). Muitas escritoras, nesse período, ganharam notoriedade e puderam ter algum sucesso financeiro, como foi o caso dos nomes já mencionados anteriormente.

Estabelece-se, portanto, um ciclo em que as revistas e jornais estimulam a publicação, mas, ao mesmo tempo, definem o gosto literário de sua audiência e os padrões a serem seguidos por esses textos. Com isso, o trabalho de editoração promove uma norma unificada à qual os aspirantes a escritores deveriam se submeter: *“Even noteworthy authors had to bow their intentions to the demands of editors at powerful publishing houses*⁵⁵” (PETRINO, 1998, p.22-23). Nesse sentido, as escritoras também eram comercialmente viáveis, desde que sua produção estivesse adaptada às exigências do mercado literário, como ocorreu com Susannah Rowson, a já referida autora de *Charlotte Temple* (1791): *“Rowson’s book not only demonstrates her willingness to conform to publishers’ expectations but also models the way women’s literature would be published later in the nineteenth-century*⁵⁶” (PETRINO, 1998, p.23).

Petrino (1998) também destaca o fato de que nos anos de 1830, as mulheres formavam um terço dos autores publicados e em 1850 já representavam metade das publicações mais populares dos Estados Unidos. Mas apesar dessa proporção significativa, a autoridade sobre sua autoria ainda ficava a cargo dos editores, majoritariamente homens, cujo gosto prevalecia nas escolhas das obras e da própria

⁵³ “A poeta, sob essa luz, deveria ser vista como seguidora de uma tradição iniciada por sua mãe uma geração antes de mulheres jovens explorando suas mentes dentro de uma cultura que oferecia escasso encorajamento ou validação para educar mulheres.” (Tradução nossa)

⁵⁴ “Nos anos de 1840, a publicação em revistas tinha se tornado uma fonte importante de renda para escritores consagrados, e novas mulheres escritoras também lucravam com a distribuição difundida de seu trabalho.” (Tradução nossa)

⁵⁵ “Até mesmo escritores notáveis tinham que curvar suas intenções para as demandas de editores em poderosas editoras.” (Tradução nossa)

⁵⁶ “O livro de Rowson não apenas demonstra sua complacência em obedecer às expectativas dos editores mas também exerce modelo para a forma em que a literatura das mulheres seria publicada mais tarde no século dezenove.” (Tradução nossa)

constituição dos textos. Além de introduzirem as publicações das mulheres por meio dos prefácios e das notas de elogio, os editores assumiam uma posição quase que paternal para as escritoras, que iam desde favores pessoais e pagamento de contas até a administração financeira de seus bens:

*Female writers found their cordial and supportive relationship with editors willing to publish their work both a boon and a burden: they gained a wide audience and could earn their living as writers but only by submitting their poetry to editors' dictates and conforming to a docile and agreeable public image.*⁵⁷ (PETRINO, 1998, p.24)

Entre os anos de 1848 e 1854, ocorre a publicação de duas antologias de poesia escrita por mulheres: *The Female Poets of America*, editada por Rufus Griswold, e *The American Female Poets*, organizada por Caroline May. A primeira se tornou bastante conhecida na época, especialmente pelo prefácio escrito por Griswold em que ele define o que deve motivar os versos de uma mulher e como eles devem ser escritos. Nesse prefácio, por exemplo, o editor explica que a função doméstica da mulher deve ser suficiente para que ela não tenha necessidade de escrever poesia, mas quando, ainda assim, a mulher quer escrever, sua obra deve se centrar nos cuidados da família e do lar para que seja reconhecida como virtuosa e de relevante função na preservação de uma cultura feminina em meio ao mundo masculino dos negócios. Segundo Petrino (1998), na verdade, o que Griswold faz é denegrir o valor intelectual da poesia escrita por mulheres, uma vez que, para ele, a expressão das emoções é o que pode haver de mais importante nos versos de uma mulher: *“Women of the middle class were expected to raise children and run their households; in turn, editors and critics confirmed the prevalent ideology concerning women’s domestic lives, praising them as pious teachers and bastions of values*⁵⁸” (PETRINO, 1998, p.25).

A antologia *The American Female Poets* não diferia da coletânea organizada por Griswold quanto ao modo de tratar a poesia escrita por mulheres. Apesar de ter sido editada e publicada por uma mulher, ainda permanece o tom patriarcal na definição de poesia feminina enquanto expressão dos sentimentos, isto é, a poesia produzida por

⁵⁷ “As escritoras achavam que sua relação cordial e de apoio com os editores que quisessem publicar suas obras era tanto uma bênção quanto um fardo: elas ganhavam uma ampla audiência e poderiam ganhar a vida como escritoras mas somente submetendo sua poesia aos ditados dos editores e se conformando com uma imagem pública dócil e agradável.” (Tradução nossa)

⁵⁸ “Das mulheres de classe média era esperado que criassem filhos e executassem as tarefas domésticas; em contrapartida, os editores e críticos confirmavam a ideologia predominante acerca das vidas domésticas das mulheres, elogiando-as como professoras devotas e bastião de valores.” (Tradução nossa)

mulheres é vista como ornamental e refletora da espontaneidade emocional atribuída ao caráter feminino.

Em suma, o que se pode observar quando analisamos esse contexto histórico e cultural dos Estados Unidos do século XIX é a redução da mulher ao âmbito do doméstico e do sentimental, além da desvalorização de seu potencial intelectual. Isso resultava em uma produção literária que espelhava, tematicamente, as bases morais patriarcais daquela sociedade assim como na utilização de formas métricas consideradas harmoniosas, regulares e agradáveis para a leitura. Consequentemente, qualquer tipo de inovação na forma ou no conteúdo dessas obras era desestimulado e depreciado por ser fruto de um esforço mais elaborado e de grau de dificuldade inadequado para as escritoras.

É nesse contexto, portanto, que em 1878 Helen Hunt Jackson tenta encorajar Emily Dickinson a enviar o poema “Success is counted sweetest” para o periódico *A Masque of Poets*, que publicava anonimamente os textos submetidos. Na ocasião, a poeta teria questionado Jackson sobre como ela poderia imprimir um pedaço de sua alma, mas mesmo a contragosto o poema foi publicado e erroneamente atribuído a Emerson.

A própria Helen Hunt Jackson já fazia parte do mercado literário e escrevia para agradar aos editores dos jornais e revistas mais populares e aos leitores com o intuito de ter uma renda financeira que lhe proporcionasse algum conforto. Para Betsy Erkkila (1992), Jackson era uma mulher dividida entre a autoafirmação masculina de uma carreira pública e os princípios tradicionais da classe média sobre a virtude feminina, especialmente porque, ao mesmo tempo em que ela usufruía da liberdade de viajar pelos Estados Unidos e também para o exterior, Jackson se opunha e hostilizava as manifestações ativistas pelos direitos das mulheres. Para Erkkila (1992), “*Unlike Dickinson who stayed at home and challenged traditional gender bounds in her life and writing, Jackson went abroad and developed herself to the utmost in a public career, and yet in her writings she insisted that a woman’s place is in the home*⁵⁹” (p.88).

Jackson, portanto, era uma representante do tipo de poetisa⁶⁰ de sucesso, que escrevia a partir do modelo exigido e aprovado para publicação e que tirava dessa

⁵⁹ “Diferentemente de Dickinson, que ficava em casa e desafiava os limites tradicionais de gênero em sua vida e em seu texto, Jackson saía para o exterior e se desenvolvia ao máximo na carreira pública, e ainda assim em seus textos ela insistia que o lugar de uma mulher era dentro de casa.” (Tradução nossa)

⁶⁰ Optamos por nos referir à Jackson como poetisa e à Dickinson como poeta para demarcar a diferença que esses dois termos estabelecem entre si. Para a crítica feminista, o primeiro, tradicionalmente usado

atividade um rendimento financeiro para ter estabilidade e liberdade econômica. Desde os primeiros contatos com Emily Dickinson, Jackson tentou persuadi-la a ingressar nesse mercado literário e a deixar mostrar-lhe como fazer para que seus poemas tivessem espaço nas revistas e jornais norte-americanos, mas a resposta aos apelos de Jackson era sempre negativa, ora de modo cordial, ora de modo mais veemente. É nesse sentido que Erkkila (1992) vê o relacionamento entre as duas como a atitude mais ambivalente de Dickinson em relação às escritoras, pois ao mesmo tempo em que Dickinson demonstrava aversão ao mercado literário, ela ainda mantinha uma relação afetiva com Helen Hunt Jackson e não a tratava com a mesma atitude de repúdio que deixava transparecer pelo comércio dos textos literários produzidos por suas contemporâneas. Para Erkkila (1992), essa aparente contradição se explica na forma como Jackson apresentava as vantagens da publicação à Emily Dickinson: *“More than any other writer of the time, Jackson gave Dickinson a responsive audience, bolstered her self-esteem, and taught her to believe in the value and immortality of her own poetic creation”*⁶¹ (p.96).

Ainda assim, Dickinson se recusa a passar seus poemas pelo crivo do convencionalismo dos leitores da época. Essa recusa, porém, não demonstra a insegurança de uma escritora que não sabe ao certo se seus poemas são bons o suficiente. Pelo contrário: Dickinson escolhe não publicar para privilegiar seus versos na forma como eles foram produzidos, isto é, para mantê-los inviolados e invioláveis diante de um gosto literário popular que não condizia com sua concepção poética.

De acordo com Erkkila (1992), essa decisão de não expor sua obra ao público pode ter se fortalecido exatamente na relação entre Dickinson e Jackson:

*Her belief in herself and the value of her work was no doubt strengthened by the attention and admiration she received from Helen Hunt Jackson. But as the very embodiment of the public career woman, Jackson also served paradoxically to strengthen Dickinson's determination not to go to market*⁶². (p.98)

como substantivo feminino de poeta, tem conotação pejorativa por diminuir a imagem da poeta mulher à alguém que escreve versos de menor valor literário e menor complexidade intelectual. Já o termo poeta rejeita a distinção de gênero e, conseqüentemente, de valor da poesia produzida por homens ou mulheres.

⁶¹ “Mais do que qualquer outra escritora da época, Jackson deu à Dickinson um público responsivo, reforçou sua autoestima, e lhe ensinou a acreditar no valor e na imortalidade de sua própria criação poética.” (Tradução nossa)

⁶² “Sua crença em si mesma e no valor de sua obra sem dúvida era fortalecida pela atenção e admiração que ela recebia de Helen Hunt Jackson. Mas sendo a própria incorporação da mulher de carreira pública, Jackson paradoxalmente também servia para fortalecer a determinação de Dickinson de não ir a mercado.” (Tradução nossa)

Por outro lado, Erkkilä (1992) também defende que a despeito de qualquer tipo de gratidão que Dickinson pudesse ter pelo esforço de Jackson em convencê-la a dar uma chance à fama, a proximidade entre as duas também colocava Jackson em um patamar de inferioridade em relação à qualidade dos poemas de Dickinson: *“They both knew that Dickinson was, if not a popular poet, then at least a smarter and wittier poet whose work was less simple, less sunny, and less subject to the demand of the literary marketplace⁶³”* (p.98).

No entanto, se por um lado a recusa de publicar afastava Emily Dickinson do mercado literário e, conseqüentemente, da fama, por outro a poeta estabeleceu um círculo de amizades através do qual ela divulgava sua poesia ao enviá-la em cartas. É preciso mencionar que essa intensa correspondência de Emily Dickinson com outras mulheres não seria vista, naquele contexto, como uma atividade estranha ou anormal porque o relacionamento fraterno entre mulheres era comum dentro da estrutura social polarizada que estabelecia os papéis sociais de homem e mulher e definia as possibilidades de interação entre eles. Ainda assim, é com esse tipo de interação que Dickinson teria criado uma nova forma de comercialização de sua obra, em que não há trocas financeiras ou lucro, nem necessidade de se curvar às exigências editoriais e isso, na verdade, pode ser lido como uma ruptura das estruturas de poder que se mantinham na sociedade da época:

At a time when women were subject to the authority of the father in the home, legally ‘covered’ in marriage, and deprived of citizenship and political being under the Constitution of the United States, Dickinson’s exchanges with women appear to have served the same function as gift-giving in earlier societies, creating a noninstitutionalized form of social commerce that affirmed the social being and solidarity of women even as it became the site of competition, rivalry, and contest. With her women friends Dickinson shared a culture of affection and dissidence, of writing and exchanging ‘papers’, of gardening, secrets, and a joyous irreverence toward male law⁶⁴. (ERKKILÄ, 1992, p.19)

⁶³ “Ambas sabiam que Dickinson era, se não uma poeta popular, então pelo menos uma poeta mais inteligente e talentosa cuja obra era menos simples, menos ensolarada, e menos sujeita à demanda do mercado literário.” (Tradução nossa)

⁶⁴ “Numa época em que as mulheres eram sujeitas à autoridade do pai dentro de casa, legalmente ‘protegidas’ no casamento, e privadas de cidadania e de existência política sob a Constituição dos Estados Unidos, as trocas de Dickinson com mulheres parecem que tiveram a mesma função da doação de presentes e sociedades anteriores, criando uma forma não institucionalizada de comércio social que afirmava o ser social e a solidariedade das mulheres mesmo enquanto se tornava o lugar de competição, rivalidade, e disputa. Com suas amigas Dickinson compartilhou uma cultura de afeição e dissidência, de escrita e troca de ‘papéis’, de jardinagem, segredos, e uma irreverência alegre em relação à lei masculina.” (Tradução nossa)

Assim, ao publicar-se em cartas, Dickinson se permite afastar-se da esfera pública e, ao mesmo tempo, explorar sua criatividade na produção e divulgação de versos que lhe possibilitariam uma existência artística e poética, sem precisar encaixar-se nos limites impostos social e literariamente às mulheres. Dessa forma, a articulação entre as cartas e os poemas revela a consciência da poeta sobre o poder que a linguagem tem de desestruturar e resistir ao sistema patriarcal, tanto na vida quanto na produção literária uma vez que é pela linguagem que a poeta pode questionar as bases desse sistema (ERKKILA, 1992).

Ao romper, portanto, com os modos de publicação tradicionais, as cartas de Dickinson a colocam numa posição de sujeito e autora/autoridade de seu próprio texto/vida. Diante disso, as cartas e os poemas nos apresentam uma linguagem e um modo de compor que contribuem para que sua obra, afinal, seja lida a partir da autoafirmação de sua autoria, isto é, a linguagem explosiva, elíptica, irônica e até mesmo jocosa de seus textos pode ser entendida como o elemento que questiona e desorganiza as estruturas culturais, sociais e literárias de sua época, ao mesmo tempo em que sua obra se coloca de modo original, autônomo e autossuficiente no panorama da literatura norte-americana.

Outra questão que se ressalta é o fato de que, quando encontrados postumamente, os inúmeros poemas que haviam sido guardados por Dickinson estavam organizados em uma espécie de encadernação artesanal, o que pode sugerir a vontade da poeta de que eles fossem publicados posteriormente, como aponta Virginia Jackson em seu livro *Dickinson's Misery* (2005): “[...] if Dickinson made books, then was she not indulging in a form of self-publication in view of future or at least imaginary readers of those books?⁶⁵” (p.57). Paradoxalmente, esses livros de poemas organizados manualmente também podem indicar e reforçar a resistência da poeta quanto à publicação:

Although Dickinson may have been preparing her poems for eventual publication, she also may have been engaged in a private form of publication. Folding, sewing, and binding four to five sheets of paper together in groupings of eighteen to twenty poems, Dickinson, in effect, converted traditional female thread-and-needle work into a

⁶⁵ “[...] se Dickinson fez livros, então não estava favorecendo uma forma de auto-publicação em vista de leitores futuros ou pelo menos imaginários daqueles livros?” (Tradução nossa)

*different kind of housework and her own form of productive industry.*⁶⁶
(ERKKILA, 1992, p.38)

De qualquer forma, não se pode saber se, de fato, Dickinson havia preparado seus poemas para a publicação, ou se seus manuscritos revelam tão somente um engajamento artesanal no sentido de evitar a todo custo que sua obra se tornasse uma mercadoria sujeita às leis do comércio. Ainda assim, o que sabemos, em consonância com Lúcia Castelo Branco (2003) é que a publicação viria inevitavelmente, pois a força poética de Emily Dickinson não poderia encerrar-se em si mesma: “A publicação [...] terminaria por vir, como exigência da própria obra. Por isso, ali não há desespero. Há dor, há melancolia, há sofrimento decantado, mas não há desespero” (CASTELO BRANCO, 2003, p.22).

2.2 A publicação é o leilão da mente humana

Além das centenas de poemas que foram encontrados no quarto de Emily Dickinson por sua irmã, outras centenas já haviam sido enviadas pela poeta nas cartas a amigos e familiares, que compunham, assim, seu público leitor. Desse público faziam parte Louise e Frances Norcross, primas de Emily Dickinson que participavam de um clube literário chamado *Saturday Club*, do qual Ralph Waldo Emerson também era membro. As irmãs Norcross, portanto, poderiam ter aberto o caminho, se assim Dickinson o quisesse, para que os versos enviados a elas fossem apreciados por um público maior e, inclusive, por Emerson, o que suscitaria possíveis críticas literárias e, talvez, a publicação. Porém, Ackman (1999) salienta que:

*That no evidence exists indicating Dickinson sought her cousins' help in presenting her poems to the Alcotts, Emerson, and others suggests that she preferred another audience for her work – an audience composed of selected family and friends – and that she did not view publication as the overriding objective for her poetry*⁶⁷. (p.20)

⁶⁶ “Embora Dickinson possa ter preparado seus poemas para eventual publicação, ela também pode ter se comprometido com uma forma privada de publicação. Ao dobrar, costurar e encadernar de quatro a cinco folhas de papel juntas em agrupamentos de dezoito a vinte poemas, Dickinson, na realidade, converteu o trabalho tradicional feminino de agulha e linha em um tipo diferente de tarefa doméstica e sua forma própria de atividade produtiva.” (Tradução nossa)

⁶⁷ “O fato de não existir evidência indicando que Dickinson buscou a ajuda de suas primas para apresentar seus poemas aos Alcotts, a Emerson, e outros sugere que ela preferia um outro público para sua obra – um público composto de amigos e familiares selecionados – e que ela não via a publicação como o objetivo primordial de sua poesia.” (Tradução nossa)

A estudiosa também nos revela uma importante descoberta biográfica: a de que Emily Dickinson teria, por vezes, reunido alguns familiares em sua casa para declamar sua poesia. Por consequência, isso demonstraria que Dickinson se identificava como poeta e assumia uma atitude menos modesta e mais segura em relação a seus versos:

In declaiming, Dickinson was hardly the modest and reticent artist that we often have considered her to be. Certainly Dickinson at times assumed a diminutive pose; one has only to think of her initial letter to Higginson to recall the way she cast herself as Higginson's unschooled pupil. These new revelations regarding declamation suggest, however, that she also could adopt a proud and confident posture that unequivocally laid claim to her poetry. In addition, through declaiming her poetry, Dickinson could exert nearly total control over the way in which her verse was presented, regulating inflection, intonation, pace, and pause in precisely the manner she desired – control which she by necessity would have had to relinquish had she published her poetry⁶⁸. (ACKMAN, 1999, p.21)

Assim, de uma forma ou de outra os poemas de Emily Dickinson circulavam entre as pessoas a quem ela permitia esse contato, além de uns poucos poemas que foram publicados sem sua autorização. Com isso, Dickinson criava uma autoimagem de alguém que não se submeteria às exigências do mercado editorial em vista de algum lucro ou sucesso e suas manifestações de recusa e de desprezo à publicação se davam principalmente na correspondência mantida com sua pequena e seleta audiência.

Dickinson também expressou o repúdio à fama por meio de poemas que tratam diretamente dessa questão, entre os quais o mais veemente parece ser o poema J709:

J709

Publication – is the Auction

Of the Mind of Man –

Poverty – be justifying

For so foul a thing

⁶⁸ “Ao declamar, Dickinson dificilmente era a artista modesta e reservada que nós geralmente consideramos que ela tenha sido. Certamente Dickinson às vezes assumia uma postura diminutiva; é só pensarmos em sua carta inicial a Higginson para recordarmos a forma como ela se projetava como aluna sem instrução de Higginson. Essas novas revelações sobre a declamação de poemas sugere, entretanto, que ela também poderia adotar uma postura orgulhosa e confiante que inequivocadamente era reivindicada para sua poesia. Ademais, ao declamar sua poesia Dickinson poderia exercer quase que controle total sobre a forma em que seu verso era apresentado, regulando a inflexão, entonação, ritmo e pausa da maneira precisa que ela desejava – controle a que ela por necessidade teria que renunciar se tivesse publicado sua poesia.” (Tradução nossa)

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 –

J709

Publicar – é o Leilão
 Da nossa Mente –
 Pobreza – uma razão
 De algo tão deprimente

Mas Nós – antes, em Greve,
 Da Mansarda ir, sem cor,
 Branca – Ao Branco Criador –
 Que investir – Nossa Neve –

A Ele o nosso Pensamento
 Pertence – a Ele Que encomenda
 Sua ilustração Corpórea – a Venda
 Do Real Alento –

Mercar, sim – o que emana
 Do Celeste Endereço –
 Sem reduzir a Alma Humana

À Desgraça do Preço –
(Tradução de Augusto de Campos⁶⁹)

Nesses versos, o eu-lírico de Emily Dickinson mostra seu desdém por publicar aquilo que é produto do pensamento humano, como se a publicação, ao estabelecer uma atividade comercial de compra e venda de um bem, compromettesse a integridade do autor. Para o eu-lírico, o único motivo pelo qual a obra pode se tornar um bem de consumo parece ser, tão somente, quando há a necessidade de superar uma situação de pobreza. No entanto, ao enunciar “*Publication – is the Auction*” Dickinson de antemão constrói uma relação intrínseca entre as ideias de publicação e de leilão por meio da rima contemplada pelas duas palavras, fazendo com que visualizemos “*Auction*” como algo contido em “*Publication*”. Da mesma forma, a aliteração em “*Publication*” e “*Poverty*”, no terceiro verso, reafirma essa relação: a publicação demonstra a pobreza da mente humana que se reduz a um preço de mercado.

Contudo, ao afirmar que a publicação é leilão e não simplesmente a venda da mente de um escritor, o eu-lírico revela uma situação em que o poema se torna propriamente um objeto de disputa pelos interessados tendo em vista sua raridade, exclusividade ou relevância em detrimento de um objeto produzido em maior escala para venda. Ao criar essa oposição, o eu-lírico já nos coloca diante de uma valorização do trabalho intelectual do poeta, para, então, elevá-la a tal ponto que é preciso negar a publicação como ápice dessa valorização.

O que se vê nos versos iniciais desse poema é, na verdade, uma construção bastante recorrente na poesia de Emily Dickinson em que o tema do poema fica claramente definido desde seu início. Para José Lira (2006), esse modo de compor o poema faz suprir o título, sempre ausente na obra dickinsoniana: “Os versos iniciais quase sempre definem o tópico de imediato, compensando, de certa forma, a ausência de títulos nos poemas: são em geral incisivos, instigantes [...]” (p.81).

Na segunda estrofe, o eu-lírico reafirma a pureza do trabalho do escritor através da escolha precisa de um vocabulário que prioriza a imagem do branco através das expressões “*go White*”, “*the White Creator*” e “*Our Snow*”. A voz que nos fala no poema então afirma ser melhor tornar-se branco/a por manter-se escondido/a no sótão e, assim, poder estar em contato com o branco criador que lhe deu as condições

⁶⁹ In: DICKINSON, Emily. **Não sou ninguém**. Poemas. Traduções de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2008. p.65.

intelectuais para escrever do que investir sua neve, numa referência metafórica ao próprio esforço do escritor em lidar com as palavras. Sabemos que a neve é composta pela água que se transforma em cristais de gelo translúcidos refletores de luz ao caírem das nuvens; da mesma forma, a palavra comum é transfigurada pelo pensamento do escritor em palavra poética que cai na folha de papel e que tem a capacidade de refletir múltiplos sentidos no poema.

Assim, o poeta no sótão, ou seja, em uma posição física e espacialmente elevada, é como a nuvem de onde a neve e a palavra se precipitam, com uma beleza cênica quase que divina e que coloca o poeta e seu trabalho como algo superior e, portanto, inegociável. Diante disso, o criador a que o eu-lírico se refere assume dois significados: podemos ler “*White Creator*” pelo viés da religião, como o Deus criador de tudo, branco porque não é humano e, portanto, sem a mácula do pecado; ou, ainda, podemos ler na camada subtextual do poema a mescla entre a divindade e o poeta como criador, numa fusão que subverte o papel tradicional da imagem do criador para humanizá-lo na figura do poeta. Com isso, o poeta em sua ousadia criativa toma para si o título de criador, numa atitude que a religião chamaria de heresia. É importante lembrar, ainda, que um dos fatos da vida de Dickinson mais conhecidos era sua preferência e uso contínuo de vestidos brancos, o que sugere a própria personificação, na poeta, da ideia contida em “*White Creator*”.

Além da questão da publicação, recorrente na obra de Dickinson tanto em suas cartas quanto nos poemas, outras relações com a experiência pessoal da poeta podem ser identificadas nos versos desse poema. Estamos nos referindo aqui à atitude de isolamento que a poeta assumiu por muitos anos, escrevendo sua obra como que no sótão tal qual o eu-lírico se dispõe a fazer, e à presença do branco que também é uma marca de Emily Dickinson: “O branco de suas vestes se espalha pelas letras dos poemas, pelas cartas-letras e escreve-se em envelopes usados, páginas de cadernos, folhas de receitas. O branco escorre pelos olhos, pelas mãos, pelo corpo” (CASTELO BRANCO, 2003, p.24).

Na terceira estrofe do poema, a imagem do criador evocada na estrofe anterior é reafirmada pelo pronome “*Him*”. Nesse sentido, o primeiro “*Him*” sugere a figura de Deus, a quem o pensamento pertence e quem pode dá-lo ao poeta, enquanto o segundo “*Him*” é aquele que sustenta a ilustração corpórea desse pensamento, isto é, aquele que pode usufruir do pensamento para torná-lo palavra poética – o poeta. No entanto, uma vez que a ideia de uma divindade criadora e do poeta como criador se fundiram, não se

pode assegurar que “*Him*”, repetido graficamente da mesma forma, seja um ou outro quando pode ser um e outro. Nesse caso, a imagem plural contida em “*Him*” pode justificar a aparente incorreção de “*to Him Who bear*” ao subverter as normas gramaticais, o que acontece também no primeiro verso dessa terceira estrofe com “*Thought belong*”. Esse tipo de ocorrência é bastante frequente nos poemas de Dickinson e é um exemplo do que seus primeiros editores costumavam corrigir quando seus versos foram publicados. Mas, ao contrário do que esses editores julgavam, as incorreções gramaticais de Dickinson não são uma falha e, sim, uma forma de manipular e subverter normas, demarcando o caráter inovador de sua poesia e de sua linguagem.

Observa-se também que o primeiro “*Him*” acompanha o pronome “*who*”, grafado com a inicial minúscula, enquanto o segundo “*Him*” acompanha “*Who*”, o que contribui para a ligação entre humano e divino, já que o primeiro “*who*” se refere a quem pertence o pensamento, possivelmente Deus, enquanto o segundo “*Who*” contraria essa distinção ao dotar a instância humana, com sua ilustração corpórea, de um reconhecimento maior pelo uso da letra inicial maiúscula. Assim, o pensamento pertence ao criador, seja ele Deus ou o poeta, e o produto desse pensamento é considerado pelo eu-lírico como algo sublime, sagrado e, portanto, invendível.

A combinação de algo divino – Deus – com algo humano – o poeta – também se manifesta na combinação de um vocabulário que mistura termos do campo da religião, refletindo a herança calvinista da poeta, com termos relativos a negócios e, portanto, a uma instância mundana: “*Corporeal illustration*” e “*Royal Air*”, “*Parcel*”, “*Merchant*” e “*Heavenly Grace*”, “*Human Spirit*” e “*Price*”. Essas palavras, na composição do poema, foram claramente escolhidas para um propósito expressivo e, portanto, redefinam seus sentidos para se alinharem à temática do eu-lírico:

O poema é uma estrutura de significantes que absorve e reconstitui os significados, na medida em que seus padrões formais tem efeitos sobre suas estruturas semânticas, assimilando os sentidos que as palavras tem em outros contextos e sujeitando-as a nova organização, alterando a ênfase e o foco, deslocando sentidos literais para sentidos figurados, colocando termos em alinhamento, de acordo com padrões de paralelismo. (CULLER, 1999, p.81)

A partir dessa disposição vocabular, os versos finais concluem o poema marcando a presença de uma segunda pessoa por meio dos verbos “*be*” e “*reduce*” no

modo imperativo. Essa mudança no ponto de vista parece reafirmar a posição do poeta que, de um lugar superior, dita as regras a quem pretende fazer do pensamento matéria de negócios: você pode negociar, mas não pode reduzir o espírito humano, concretizado em poema, à humilhação de receber um preço que determine seu valor. Nesse sentido, a ideia de negociar contida em *“In the Parcel - Be the Merchant / Of the Heavenly Grace – ”* pode aludir a uma troca não comercial de poesia, como a que Emily Dickinson realizava ao enviar seus poemas a amigos em diversas ocasiões. Por outro lado, se vemos em *“Human Spirit”* a referência à própria poesia, podemos ler no subtexto desses versos que outras formas de manifestação do pensamento humano – *“Heavenly Grace”* – podem ir a mercado, como as manifestações em prosa - ensaio, romance, conto, crítica literária, etc. – mas a poesia, concebida, portanto, nesse poema como gênero superior, algo sagrado, tem valor imensurável para os valores comerciais do mundo. Nesse caso, podemos identificar no paralelismo que se constrói com os termos *“Grace”* e *“Disgrace”*, em que um está contido no outro, a distinção entre o valor da poesia – *“Grace”* – e o valor de outros gêneros literários produzidos para comércio – *“Disgrace”*.

Apesar de tratar de um tema que é considerado um conflito na biografia de Emily Dickinson, não queremos dizer que esse poema ou qualquer outro escrito por ela possa ser lido como a expressão de emoções ou de uma experiência individual. Ao contrário, em consonância com Adorno (2003) acreditamos que:

[...] estas [as emoções e experiências individuais] só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos vivenciam. Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é a da mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individuado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando deste modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal. (p.66)

Nesse sentido, ao analisarmos o poema J709 percebemos que as referências a questões externas ao próprio poema, como é o caso do tema das relações comerciais

versus literatura, não nos distanciam da obra de arte, mas, sim, abrem caminho para nos aprofundarmos em sua interpretação.

2.3 “If fame belonged to me, I could not escape her”

Além de transformar a questão da publicação em matéria de poesia nos versos do poema J709, Emily Dickinson também se fez conhecer por seu posicionamento de recusa à divulgação de seu nome demonstrado em algumas das cartas que enviara a Thomas Wentworth Higginson, o crítico literário com quem a poeta estabeleceu uma relação de tutoria e orientação acerca dos poemas que ela escrevia e lhe enviava.

Em sua primeira carta ao mentor, em abril de 1862, Dickinson lhe pergunta se seu verso estaria vivo e afirma que não tem a quem recorrer para pedir uma opinião sincera e especializada. Junto à carta, Dickinson envia quatro poemas - “Safe in their alabaster chambers”, “The nearest dream recedes unrealized”, “We play at paste” e “I’ll tell you how the sun rose” – além de um cartão com seu nome escrito a lápis que substituíra sua assinatura na carta.

A resposta de Higginson a esse primeiro contato foi de pedir à poeta mais informações sobre ela e mais alguns poemas, além de sugerir modificações nos versos enviados, algo que sabemos por meio da segunda carta de Dickinson em que ela declara: “*Thank you for the surgery – it was not so painful as I supposed. I bring you others – as you ask – though they might not differ –*”⁷⁰. A partir disso, podemos entender que a crítica de Higginson aos quatro primeiros poemas enviados reflete, na verdade, a visão de um literato tradicional do século XIX, que inicialmente vê em Emily Dickinson mais uma poetisa dentro de uma tradição de mulheres que escreviam versos convencionais e encaixados no gosto popular do sentimentalismo e da linguagem facilitada.

É também na segunda carta a Higginson que Dickinson menciona brevemente sua família ao comentar sobre seus hábitos de leitura e indica quem são os autores que ela lê. Esse primeiro fato nos chama atenção porque, além de citar aqueles que podem ter servido de modelos para sua poesia, em vez de dar os nomes, por exemplo, de seu pai e de seu avô, que eram figuras conhecidas naquela sociedade, Dickinson parece

⁷⁰ “Obrigada pela cirurgia – não foi tão dolorosa como eu supunha. Trago-lhe outros [poemas] – como o Sr. me pede – embora eles pareçam não diferir.” Carta 261. In: CASTELO BRANCO, Lúcia. **A branca dor da escrita**: três tempos com Emily Dickinson. Tradução dos poemas e cartas de Fernanda Mourão. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003

querer se afastar dessa reputação familiar para que sua imagem não ficasse ancorada a ela e para que, ao contrário, ela pudesse se pronunciar de um lugar autônomo, sem interferências que predispuessem o crítico literário a uma visão tendenciosa de seus versos. Por outro lado, quando Dickinson se refere ao pai como o provedor de livros da casa que contraditoriamente lhe pede para não os ler e à mãe como a figura tradicional da mulher que não preza pelo intelectual (o que contradiz, ressalte-se, a descoberta mencionada por Ackman de que a mãe de Emily Dickinson teria, na verdade, sido educada para além dos padrões da época), a poeta enfatiza ainda mais esse distanciamento entre ela e aqueles que sustentam socialmente o renome familiar. Parece-nos, portanto, que já nesses primeiros contatos com Higginson a poeta de Amherst sabia qual era o tipo de fama que ela vislumbraria, se isso fosse possível – aquela que não adviria de um *status quo* privilegiado nem a que delimitasse sua poesia a um padrão regularizado e considerado feminino para a época.

Em seguida, a poeta reconta a visita de dois editores à sua casa: “*Two Editors of Journals came to my Father’s House, this winter – and asked for my Mind – and when I asked them ‘Why,’ they said I was penurious – and they, would use it for the World –*”⁷¹. Nesse trecho, ao utilizar a palavra *Mind* para se referir a seus escritos Dickinson eleva a importância de sua poesia a uma instância superior por estabelecer que a poesia é a própria mente, algo que, portanto, não pode ser comercializável. Higginson, porém, não parece identificar ali a postura de alguém que se pretende profissional na literatura, mas muito provavelmente vê apenas uma atitude de modéstia feminina. Diante disso, Petrino (1998) ressalta que: “*In light of Higginson’s respectful dismissal of her writing and the popular characterization of women’s poetry as private, untutored, and affective, Dickinson’s choice not to publish is hardly surprising*”⁷² (p.44).

Dessa forma, a publicação e o reconhecimento exigiriam que Dickinson concordasse com as práticas editoriais, pois do contrário ela muito provavelmente não conquistaria leitores: “*Publishing conventions would have demanded that she regularize her punctuation, capitalization, and line breaks, thereby sacrificing*

⁷¹ “Dois Editores de Jornais vieram até a Casa de meu Pai, este inverno – e me perguntaram sobre minha Mente – e quando lhes perguntei ‘Por quê’, disseram-me que sou digna de pena – e eles usariam isso para o Mundo.” Carta 261. In: CASTELO BRANCO, Lúcia.

⁷² “À luz da rejeição respeitosa de sua escrita por parte de Higginson e da caracterização popular da poesia das mulheres como privada, inculta e afetiva, a escolha de Dickinson por não publicar não é de surpreender.” (Tradução nossa)

*innovations clearly linked to voice in a bid to win public approval*⁷³” (CRUMBLEY, 1999, p.103).

O ápice dessa recusa direta em publicar nos parece estar na declaração que Dickinson faz em outra carta a Higginson:

*I smile when you suggest that I delay ‘to publish’ – that 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 Dog, would forsake me – then – My Barefoot-Rank is better -*⁷⁴

Nesse trecho da carta 265, a poeta deixa a dúvida sobre a sugestão de publicar seus versos: seria essa ideia de Higginson em vão uma vez que ela não acreditasse que a fama pudesse lhe pertencer? Ou Dickinson, ao contrário, estaria afirmando que se a fama tivesse que lhe pertencer, ela chegaria um dia, independentemente dos esforços da poeta?

Certamente, a fama na qual Dickinson não acredita encaixar-se é aquela dada à maioria das poetisas contemporâneas dela, que se tornavam reconhecidas pelos versos sentimentais e de dicção simples. Já a fama e o reconhecimento que poetas como Emerson possuíam também não poderiam lhe pertencer uma vez que os papéis sociais atribuídos aos poetas e às poetisas impediam Dickinson de conciliar as necessidades do mercado literário com sua autoafirmação de poeta mulher em forma de versos que revelavam complexidade intelectual. Em outras palavras, a carta 265, lida em conjunto com as cartas anteriores a Higginson, revela a consciência da poeta acerca do tipo de verso que ela escrevia e do quão destoante eles são dos versos produzidos por mulheres de sua época, além de revelar nas entrelinhas que a fama que a publicação poderia lhe oferecer não condizia com a poeta que ela era.

Nesse sentido, para demarcar sua liberdade em relação aos moldes e amarras da publicação convencional, Dickinson desenvolve seu próprio meio de fazer-se presente poeticamente enquanto se afasta socialmente:

⁷³ “As convenções da publicação teriam exigido que ela regularizasse sua pontuação, suas maiúsculas e quebras de versos, sacrificando, assim, as inovações claramente ligadas à voz, numa tentativa de ganhar aprovação popular.” (Tradução nossa)

⁷⁴ “Sorrio quando o Sr. sugere que eu adie a ‘publicação’ – que sempre esteve tão longe do meu pensamento, como o Firmamento dos Peixes –
Se a fama me pertencesse, eu não conseguiria fugir a ela – se assim não fosse, o mais longo dos dias seria gasto em seu enalço – e eu perderia a aprovação do meu Cão – assim – minha Ordem-Descalça é melhor –” Carta 265. In: CASTELO BRANCO, L.

*When Emily Dickinson distributed or 'published' her poems to her contemporaries, she did not do so through the conventions of the printed book but made her own 'books' by binding poems together into hand-sewn fascicles and into correspondences to particular addresses*⁷⁵. (SMITH, 1999, p.118)

Sobre isso, Salska (1999) traça uma linha cronológica que define o círculo de pessoas, ou pelo menos parte dele, com quem Dickinson se correspondia para demonstrar que o afastamento social da poeta se restringia a permanecer em casa e não receber amigos ou visitas, mas que o isolamento físico não se refletia em alienação social:

*In 1850 she started writing to Susan Gilbert, who in the summer of 1856 became Austin's wife. [...] In 1853 she opened another lifelong exchange with Dr. and Mrs. Josiah Gilbert Holland and in the late fifties (1858) began sending letters to Samuel Bowles and his wife, an exchange she would maintain beyond Bowles's death by writing to his son, Samuel Jr., and Bowles's friend, Maria Whitney. [...] the circle of Dickinson's correspondents widens after 1862 to include persons outside the immediate family relations*⁷⁶. (p.167)

Nessa larga correspondência que Dickinson travava com amigos e familiares encontra-se boa parte de seus poemas e alguns de seus destinatários atuavam como parceiros intelectuais, como era o caso da cunhada Susan Gilbert, dos Holland e dos Bowles, sendo que essas duas famílias, por exemplo, eram figuras reconhecidas no cenário literário da Nova Inglaterra: Josiah Gilbert Holland era romancista, poeta e fundador do periódico *Scribner's Monthly* e Samuel Bowles era jornalista e editor do *Springfield Republican*, o jornal mais influente da época. Do mesmo modo, ao fazer contato com Higginson, que era considerado um importante crítico literário, Dickinson parece tentar abrir caminhos para a divulgação de seu nome ao mesmo tempo em que busca suporte para se autoafirmar como poeta que rompe com o padrão de poesia escrita por mulheres na época. Ainda que a resposta obtida por ela tenha sido uma “cirurgia” em seus versos, como afirma na carta 261 a Higginson, a importância desse contato com

⁷⁵ “Quando Emily Dickinson distribuiu ou ‘publicou’ seus poemas aos seus contemporâneos, ela não fez isso por meio das convenções do livro impresso mas fez seus próprios ‘livros’ encadernando poemas em fascículos costurados à mão e em correspondências para endereços particulares.” (Tradução nossa)

⁷⁶ “Em 1850 ela começou a escrever para Susan Gilbert, que no verão de 1856 se tornou a esposa de Austin. [...] Em 1853 ela começou outro intercâmbio vitalício com Dr. e Sra. Josiah Gilbert Holland e no final dos anos de 1850 (1858) começou a enviar cartas para Samuel Bowles e sua esposa, uma troca que ela manteria depois da morte de Bowles ao escrever para o filho dele, Samuel Jr., e para a amiga de Bowles, Maria Whitney. [...] o círculo de correspondentes de Dickinson se amplia depois de 1862 para incluir pessoas de fora das relações familiares imediatas.” (Tradução nossa)

o crítico literário e com seus outros correspondentes está na criação de um público prévio para sua obra:

Still, the contact with Higginson led to further connections and resulted in something like a network of Dickinson's literary friends. She did let it be known in the competent and influential literary circles outside her immediate family and friends that she was seriously a poet. Apart from the ordinary communicative function, this was the central practical aspect of her letter writing. Letters prepared and created an audience for her poetry⁷⁷. (SALSKA, 1999, p.168)

Salska (1999) adverte, no entanto, que esse processo de se estabelecer como poeta séria em um círculo literário por meio da correspondência não foi algo que se deu de modo consciente por Dickinson, mas, sim, uma questão de compreender quais eram os meios disponíveis para que ela pudesse desenvolver seu talento e fazer um uso efetivo deles. É preciso ressaltar também que durante sua correspondência com Higginson e com seus outros interlocutores Dickinson nunca expressou o desejo de ter uma oportunidade de publicar, bem como Higginson, Holland ou Bowles nunca lhe fizeram essa proposta.

Outra questão que surge quando vemos as cartas e os fascículos de poemas como uma forma própria da poeta se publicar são as diferenças percebidas nas versões dos poemas. Isso ocorre, por exemplo, em palavras que foram substituídas por outras quando comparamos um poema enviado em carta e esse mesmo poema inserido nos fascículos, ou ainda quando um mesmo verso apresenta duas ou mais versões e opções nos fascículos. Para Sharon Cameron (1999), ao mesmo tempo em que a cópia que Dickinson fazia dos poemas enviados revela um grau de incerteza sobre como os poemas deveriam ser lidos, as mudanças que ela efetuava ao copiá-los nos fascículos também podem ser vistas como um modo de deixar seus versos abertos à leitura, isto é, de permitir-lhes diferentes possibilidades de leitura, num movimento que Cameron define como “a escolha por não escolher”:

[...] Dickinson herself was uncertain about how her poems should be read, an uncertainty demonstrated by the fact that she both sent her

⁷⁷ “Todavia, o contato com Higginson levou a outras ligações e resultou em algo como uma rede de amigos literários de Dickinson. Ela deixou que os círculos literários competentes e influentes à parte de seus amigos e familiares imediatos soubessem que ela era seriamente uma poeta. Fora a função comunicativa comum, essa era o aspecto prático central de ela escrever cartas. As cartas preparavam e criavam uma audiência para sua poesia.” (Tradução nossa)

*poems to friends as individual lyrics and copied them in the fascicles in sequences. Or, to formulate the point more strongly, it is not merely that Dickinson was uncertain, but that she refused to make up her mind about how her poems should be read. This refusal – another aspect of what I have called choosing not to choose – is crucial to the problematic of reading her poetry*⁷⁸. (p.144)

Se por um lado o fato de alguns poemas apresentarem mais de uma versão faz com que suas possibilidades de leitura se multipliquem, por outro este também foi um fator que marcou o modo de a poesia de Dickinson ser editada quando foi publicada postumamente. Nesse sentido, as primeiras compilações dos poemas apresentavam interferências editoriais que regularizavam os versos de Dickinson à moda da época e que faziam a opção que a própria Dickinson não fizera por uma ou outra versão nos casos em que os manuscritos ofereciam essa possibilidade; mesmo a edição de Johnson, editada em 1955 e considerada fiel à dicção poética de Dickinson, e as publicações posteriores também tem sido vistas como edições que fazem escolhas diante das versões manuscritas dos poemas. É por isso que alguns estudos tem tentado demonstrar a importância de se utilizar os manuscritos em detrimento das edições publicadas, apesar da dificuldade de acesso a eles.

Conclui-se, portanto, que o modo encontrado por Dickinson para se colocar como poeta e iniciar, ainda que inconscientemente, a formação de uma audiência receptiva subverte as regras da publicação convencional uma vez que seus poemas passam a circular por um público leitor escolhido pela própria poeta e ao passo que são mantidos e apreciados da forma como Emily Dickinson os queria – com transgressões gramaticais, com pontuação peculiar e, principalmente, com a articulação de temas e questões que exigiam um tratamento intelectual complexo demais para a figura de uma mulher a escrever poesia. Assim, a fama de que gozavam Lydia Sigourney, Sarah Parton ou Catherine Sedwick, por exemplo, não poderia ser almejada por Emily Dickinson já que seu potencial de inovação poética não encontraria naquela sociedade leitores que o compreendessem.

2.3.1 A definição poética da fama

⁷⁸ “[...] a própria Dickinson estava incerta sobre [...] como seus poemas deveriam ser lidos, uma incerteza demonstrada pelo fato de que ela tanto enviou seus poemas a amigos como líricas individuais como os copiou nos fascículos em sequências. Ou, para melhor formular esse ponto, não é que Dickinson meramente estava incerta, mas que ela recusou decidir-se sobre como seus poemas deveriam ser lidos. Essa recusa – outro aspecto do que chamei de escolher não escolher – é crucial para a problemática da leitura de sua poesia.” (Tradução nossa)

Um dos traços que marcam a obra poética de Emily Dickinson é a recorrência de poemas que se iniciam a partir da definição de uma palavra, como se se tratasse de um verbete de dicionário, e que se constroem, então, a partir dessa definição inicial. Podemos citar diversos exemplos, como os poemas J357 “God is a distant – stately Lover –”, J807 “Expectation – is Contentment”, J924 “Love – is that later Thing than Death –” J943 “A Coffin – is a small Domain,” , J1119 “Paradise is that old mansion” J1639 “A Letter is a joy of Earth –” e J1716 “Death is like the insect”.

Por sua vez, essa recorrência de definições que Emily Dickinson cria e incorpora em sua obra associa-se à familiaridade e ao apreço que a poeta tinha pela lexicografia e pela etimologia, como a própria poeta confirma na carta 261 a Higginson: “*When a little Girl, I had a friend, who taught me Immortality – but venturing too near, himself – he never returned – Soon after, my Tutor, died – and for several years my Lexicon – was my only companion [...]*”.⁷⁹

Cristanne Miller (1987) também afirma que a afinidade com a lexicografia encorajava Dickinson a explorar novas relações entre as palavras empregadas nos poemas bem como a usar a etimologia para aprofundar os sentidos que as palavras poderiam imprimir nos versos. Dessa forma, seus poemas se apropriam da estrutura do verbete de dicionário, que é caracterizado pela linguagem objetiva e direta, e a subverte para recriar definições altamente complexas de termos que aparentemente poderiam ser tidos como simples.

É isso o que ocorre nos cinco poemas em que Emily Dickinson define o que é a fama: J713 “Fame of Myself, to justify”, J866 “Fame is the tint that Scholars leave”, J1475 “Fame is the one that does not stay –”, J1659 “Fame is a fickle food” e J1788 “Fame is a bee”. Como se vê, todos se iniciam com uma definição sobre o que é a fama para, então, desdobrarem múltiplas possibilidades de interpretação.

No poema J713 nos deparamos com versos de difícil leitura pela complexidade com que foram construídos e dispostos:

J713

Fame of Myself, to justify,

All other Plaudit be

⁷⁹ “Quando era Menina, tive um amigo, que me ensinou a Imortalidade – mas aventurando-se muito perto, ele próprio – nunca retornou – Logo depois, meu Tutor morreu – e por vários anos, meu Léxico – foi meu único companheiro [...]”. Carta 261. Tradução de Fernanda Mourão. In: CASTELO BRANCO, L.

Superfluous – An incense
Beyond Necessity

Fame of Myself to lack – Although
My Name be else Supreme
This were an Honor honorless
A futile Diadem

J713

A Fama me reconhecesse,
Outras Palmas seriam
Desnecessárias – um Perfume
Sem maior Serventia –

A Fama me faltasse – embora
Fosse alto o meu Conceito –
Isso seria Honra sem honra –
Um inútil Enfeite –
(Tradução de José Lira⁸⁰)

A primeira questão que nos chama a atenção é o uso de “*Fame of Myself*” em lugar de “*My Fame*”, por exemplo. Essa oposição cria um contraste marcante no primeiro verso das duas estrofes porque se tivéssemos “*My fame*” o adjetivo possessivo indicaria que estaríamos falando de algo que pertence a alguém, enquanto o uso do pronome reflexivo “*Myself*” nos remete a algo que recai sobre o eu-lírico sem que ele o possua de fato ou que seja merecedor dessa fama. Isso é reforçado pela ideia de “*justify*”, de justificar a fama de alguém, ou seja, se é necessário que a fama seja justificada, comprovada, é porque ela está sendo atribuída a alguém que não lhe faz jus.

Nesse sentido, a fama só é justificada quando falta – *lack* – algo que a faça ser um fenômeno espontâneo ou consistente e, aqui, é difícil não nos lembrarmos das intervenções masculinas em prefácios de obras das autoras do século XIX, cujo objetivo era exatamente o de justificar a publicação daquelas mulheres para que a fama lhes

⁸⁰ In: DICKINSON, Emily. **Alguns poemas**. Tradução de José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2008.

fosse “autorizada”. A relação, portanto, entre *justify* e *lack* cria um espelhamento entre as duas estrofes do poema, reforçado pela estrutura semelhante do primeiro verso de cada estrofe e pelas imagens paralelas que se seguem a eles: o aplauso supérfluo e a “*honor honorless*”, o incenso para além da necessidade e o diadema fútil. Todas essas imagens criam a ideia de que a fama é algo inútil e reduzem os símbolos contidos em *incense* e *Diadem* à mesma inutilidade.

O incenso, na primeira estrofe, remete-nos ao âmbito do religioso por se referir a um objeto utilizado em cultos e práticas litúrgicas para simbolizar oferendas ou preces que sobem em direção céu materializados por meio da fumaça e do perfume produzidos quando o incenso é queimado. Assim, a fama quando é justificada é como o incenso acendido sem necessidade, oferecido a algo ou alguém de importância ou talento menor; da mesma forma, o aplauso dedicado a esse tipo de fama também é supérfluo porque reflete um ato mecânico de aprovação desmerecida. Podemos sugerir, portanto, que o eu-lírico que se coloca diretamente no poema através de “*Myself*”, sobre o qual recai essa fama justificada, personifica as escritoras contemporâneas de Dickinson que ganhavam fama sempre ao lado de uma figura masculina que as justificasse e que desenvolviam seu talento limitadas pelas leis do patriarcado.

Isto posto, a segunda estrofe nos parece reforçar a mesma questão: ainda que o nome seja considerado supremo, este reconhecimento não possui valor e se torna, na verdade, um diadema fútil, isto é, um ornamento sem utilidade ou importância já que falta algo que possa tornar a fama realmente digna de aplausos – faltam o talento e a autonomia dos poetas que podem explorar todo o potencial de criação e inovação da palavra sem amarras sociais ou convencionais. Considerando esta hipótese de interpretação, o poema se revela uma subversão do próprio tema já que trata criticamente da fama atribuída àqueles/as que não fazem jus a ela por meio de um eu-lírico que se coloca nessa posição, mas que é capaz de criar versos cuja forma e disposição são construídas de modo complexo e deixam claro o talento para trabalhar a palavra poética em suas múltiplas possibilidades interpretativas.

Já o poema J866 apresenta uma definição de fama baseada numa metáfora, que é uma das formas de compor mais privilegiadas por Emily Dickinson:

J866

Fame is the tint that Scholars leave

Upon their Setting Names –

The Iris not of Occident
That disappears as comes

J866

Fama é matiz que deixa o Sábio
Em seu Nome Poente –
Como vem, some –
Íris do Oriente

(Tradução de Fernanda Mourão⁸¹)

A metáfora que sustenta esse poema é a do pôr-do-sol, o que se comprova pelas imagens que o eu-lírico vai criando e relacionando em tão poucos versos para expor sua definição da fama. Sua primeira definição associa, então, a fama com um matiz de cores deixado por *Scholars* sobre seus *Setting Names*, numa já clara alusão ao pôr-do-sol, em inglês *sunset*, e às cores que permanecem no horizonte com o entardecer. Podemos entender *Scholars* como intelectuais, estudiosos ou, ainda, como o artista; em qualquer uma dessas opções teremos uma pessoa que produz algo – uma obra, um estudo, conhecimento, cujo nome, para o eu-lírico, vai desaparecer com o tempo, tal qual o sol na entrada da noite. Assim, a fama é tida aqui como algo efêmero. Por outro lado, ainda que o nome e, com isso, a autoria de um conhecimento ou de uma obra se esvaneça, o que foi produzido deverá permanecer e irradiar alguma influência sobre quem possa ter interesse por esse legado.

Já no terceiro verso observamos uma elipse que continua a definição de fama: [*Fame is*] *The Iris not of Occident / That disappears as comes* - . Chama-nos atenção a negativa contida nessa definição de fama, que quebra a expectativa regular desse tipo de colocação, isto é, não se espera que a definição de um conceito ou termo seja feita a partir da negação do que ele é. No entanto, é essa forma de expressão de “*not of Occident*” que acaba por carregar em si Ocidente e Oriente, uma vez que o não-Ocidente deverá ser o Oriente, relacionando os dois pontos que regem a dinâmica do nascer do sol – Oriente – e do pôr-do-sol – Ocidente - em uma única imagem. Isso é reafirmado, então, no último verso com os verbos *disappears*, que também contém em

⁸¹ In: MOURÃO, Fernanda. **117 e outros poemas**: à procura da palavra de Emily Dickinson. Tese de doutorado em Letras-Literatura Comparada. Programa de Pós-Graduação em Letras-Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2008. 271f. p.82.

si o verbo *appear*, e *comes*, repetindo esse movimento do sol de esvanecer-se e ressurgir.

Apesar de usar a imagem do sol por trás dessa metáfora do pôr-do-sol, percebemos que o astro principal de nosso sistema planetário só é retomado metonimicamente. Isso nos leva a não fazer uma relação direta entre *Scholars* e *Sun*, uma associação que elevaria a importância do primeiro em detrimento de sua obra. O poema, ao contrário, afirma que a fama não recairá sobre o nome em si, isto é, sobre um indivíduo, mas, sim, sobre aquilo que ele produziu. Com isso, a fama parece assumir uma conotação positiva porque é algo que supera a finitude do indivíduo para recair sobre sua obra, tal qual ocorreu com a própria poeta.

Há, contudo, uma contradição dessa imagem que diz respeito ao próprio movimento do sol de desaparecer no horizonte e ressurgir: se a fama é o rastro do pôr-do-sol, sua efemeridade é circular porque as cores do sol desaparecem e retornam continuamente. Dessa forma, apesar da pouca duração, a fama também assume um aspecto de continuidade, reafirmado em “*Iris not of Occident*” – a fama é a Íris, ou seja, aquilo que dá cor e reflete o brilho dos olhos, quiçá os olhos dos *Scholars*, e que pertence ao Oriente, o ponto onde nasce o sol.

Assim, o poema se estrutura de modo circular pelas palavras que o compõem: a metáfora do pôr-do-sol, que implica encerramento de algo, também contém em si o ressurgimento, já que este é inerente ao próprio *sunset*; da mesma forma, a fama pode ser vista como algo circular porque, ainda que o indivíduo merecedor dela não resista ao tempo, sua obra e seu legado desafiam a morte e deverão sempre retornar com o tempo e fazê-lo, de certa forma, retornar também.

David H. Blake, em sua obra *Walt Whitman and the Culture of American Celebrity* (2006) discute como a fama e a popularidade dos artistas eram vistas nos Estados Unidos no período de produção poética de Whitman e Dickinson. Sabemos que a postura desses dois poetas se opõe no que diz respeito à divulgação de seus poemas, especialmente porque enquanto Emily Dickinson se apoiava no isolamento, a poesia de Whitman se revelava como um brado público e essa diferença também é percebida no tom que os poemas de Whitman e de Dickinson assumem. Além disso, enquanto Whitman se afirma como o poeta da América, Dickinson vai tratar da fama como uma ilusão por ser a busca por algo que ironicamente é transitório: “*For Dickinson, the*

*hunger for fame led people to live in earthly vicissitude, committing themselves to a life of never-ending illusion and change*⁸²” (BLAKE, 2006, p.49).

No entanto, essa transitoriedade do prestígio popular se refere à fama do artista em vida, pois para Dickinson, a única maneira de gozar a fama parece ser após a morte do artista, isto é, quando essa fama é transferida para outro tempo: “*Dickinson’s caution about popularity or acclaim in no way diminishes her faith that one might live forever in posterity*”⁸³” (BLAKE, 2006, p.50). O recebedor de fama em vida deve morrer para receber o verdadeiro reconhecimento por seu legado, como se vê no poema J1475:

J1475

Fame is the one that does not stay –
 Its occupant must die
 Or out of sight of estimate
 Ascend incessantly –
 Or be that most insolvent thing
 A lightning in the Germ –
 Electrical the embryo
 But we demand the flame

J1475

Fama é aquela que não demora –
 Seu ocupante deve morrer
 Ou longe de estimativas
 Constantemente ascender –
 Tem algo de devedor
 Um Raio em seu Germe –
 Eletricidade embrionária
 Quando queremos Fulgor
 (Tradução de Fernanda Mourão⁸⁴)

⁸² “Para Dickinson, a fome de fama levava as pessoas a viverem em vicissitude terrena, comprometendo-se com uma vida de ilusão e de mudança intermináveis.” (Tradução nossa)

⁸³ “A cautela de Dickinson com a popularidade ou aclamação de modo algum diminui sua fé de que uma pessoa pode viver eternamente na posteridade.” (Tradução nossa)

⁸⁴ In: MOURÃO, Fernanda. **117 e outros poemas**: à procura da palavra de Emily Dickinson. Tese de doutorado em Letras-Literatura Comparada. Programa de Pós-Graduação em Letras-Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2008. 271f. p. p.82.

Como nos poemas anteriores, o primeiro verso aqui nos dá a definição de fama: fama é aquilo ou aquela que não fica, ou seja, é passageira, efêmera. Essa ideia é reafirmada em *occupant*, numa menção a um habitante da fama que, portanto, não a possui de fato, apenas ocupa esse espaço temporariamente.

A esse *occupant* são dadas três possibilidades de fazer com que a fama permaneça. A primeira delas é morrer, deixar os aplausos recebidos em vida para desfrutar do reconhecimento póstumo e, por consequência, manter-se eternamente vivo. Percebe-se, então, que o poema traça a diferença entre popularidade e reconhecimento: no primeiro, a fama é sinônimo de capricho passageiro, enquanto no que concerne o segundo, a fama é eterna. É nesse sentido que Jane D. Eberwein (1987) discute como Emily Dickinson compreende a fama à qual Higginson se refere quando este lhe pergunta sobre as intenções da poeta de publicar e a fama na qual ela possivelmente acreditaria para seus poemas:

*Given her conviction about fame as an aura from beyond circumference, ungovernable from within the circuit and awarded only to true worth that continues to enrich the circuit, her comment to Higginson on the unimportance of immediate publishing makes perfect sense as an act of faith in the enduring vitality of her poems*⁸⁵.
(EBERWEIN, 1987, p.220)

A segunda possibilidade que o eu-lírico oferece a quem quiser que a fama permaneça é se colocar “*out of sight of estimate*” para, com isso, “*Ascend incessantly*”. Em outras palavras, é preciso que o artista esteja longe de visão, afastado do prestígio popular para que sua ascensão seja permanente. Essa ideia, por um lado, reafirma a convicção de que o reconhecimento só é possível com a morte do artista e, por outro, evoca seu retorno numa clara alusão à imagem de ascensão divina, como uma ressurreição, o que sugere que apenas os poucos indivíduos de talento e sabedoria para buscar o que realmente importa – a fama que perdura pelo reconhecimento de sua obra, não o clamor popular efêmero – alcançarão a graça redentora de ascender e retornar por meio de sua obra.

Outra possibilidade de leitura para essa imagem é ver na necessidade de morte do artista para que se chegue à verdadeira fama a necessidade de separação entre vida e

⁸⁵ “Dada sua convicção sobre a fama como uma aura para além da circunferência, incontrolável de dentro do circuito e premiada apenas pelo valor real que continua a enriquecer o circuito, o comentário dela a Higginson sobre a irrelevância de publicação imediata faz total sentido como um ato de fé na vitalidade duradoura de seus poemas.” (Tradução nossa)

obra. Essa separação, muito discutida nos estudos literários, evoca que uma obra deve ser interpretada sem influência de fatos biográficos do artista que a produziu, o que, de certa forma, sugere uma crítica à forma como a poesia escrita por mulheres era divulgada e lida no século XIX. Como discutimos anteriormente, para que pudessem publicar seus poemas e romances, as contemporâneas de Emily Dickinson produziam textos que, pelo tom sentimental e pelos temas desenvolvidos, estabeleciam uma relação muito íntima com a vida dessas autoras, diferentemente da literatura considerada de alto teor intelectual produzida por escritores, esta sim apreciada como digna de ser levada a sério.

O eu-lírico expõe, ainda, uma terceira opção para que o habitante da fama conquiste o reconhecimento permanente: “*Or be that most insolvent thing / A lightning in the Germ / Electrical the embryo*”. Ser o que há de mais falido, ou seja, de insucesso alude a desistir da busca ilusória pela fama para que, assim, a obra possa prevalecer e ser o raio elétrico que vai atingir o germe e fazê-lo embrião. À palavra *Germ* também podemos atribuir o sentido de semente e, portanto, de princípio de algo, conforme a definição encontrada no *Emily Dickinson Lexicon*:

GERM, n. [L. germen.]

1. *In botany, the ovary or seed-bud of a plant, the rudiment of fruit yet in embryo. It is the base or lower part of the pistil, which in the progress of vegetation swells and becomes the seed-vessel. [...]*
2. *Origin; first principle; that from which any thing springs; as, the germ of civil liberty, or of prosperity*⁸⁶.

germ (-'s), n. [Fr. < L. germen.]

1. *Seed; spore of a plant; element that can develop in the likeness of the form from which it sprang.*
2. *Origin; source from which anything springs.*⁸⁷

Metaforicamente, essa imagem retoma a ascensão e a imortalidade da obra em detrimento do artista, pois o raio que eletrifica o germe é o potencial da obra de influenciar e de mudar o leitor para que, como o embrião, ele seja a origem de novas ideias a se desenvolverem a partir dos modelos a que ele teve acesso.

⁸⁶ Disponível em: <<http://edl.byu.edu/webster/term/2343554>>. Último acesso em 13.set.2016.

“Germe: 1. Em botânica, o ovário ou óvulo de uma planta, o estado primitivo de um fruto ainda embrião. É a base ou parte mais baixa do pistilo, que no desenvolvimento da vegetação aumenta e se torna o pericarpo. 2. Origem; primeiro princípio; aquilo de que qualquer coisa surge; como o germe da liberdade civil, ou da prosperidade.” (Tradução nossa)

⁸⁷ Disponível em: e<<http://edl.byu.edu/lexicon/term/476382>>. Último acesso em 13.set.2016.

“Germe: 1. Semente; esporo de uma planta; elemento que pode se desenvolver à semelhança da forma de onde ele se originou. 2. Origem; fonte da qual qualquer coisa se origina.” (Tradução nossa)

O último verso, por sua vez, conclui o poema reafirmando a oposição entre popularidade efêmera e reconhecimento, o que se percebe quando contrapomos a ele o primeiro verso:

Fame is the one that does not stay –
But we demand the flame

Lidos assim, esses dois versos colocam como opostos extremos a fama buscada pelo artista durante sua vida e o fulgor, a chama que esse “*we*” diz buscar, o que ocorre inclusive graficamente pela contraposição de *fame* como a primeira palavra do poema e *flame* em posição final no último verso. Além disso, é nítido que o primeiro termo está contido no segundo – *f(l)ame*, numa sugestão de que é preciso encontrar no fulgor, na paixão, na chama o poder de manter uma obra viva e, dessa forma, atingir-se a fama em sua plenitude.

Outro ponto que chama a atenção é a referência feita pelo eu-lírico a ele mesmo pelo pronome *we*. Podemos interpretar essa referência como a identificação do eu-lírico enquanto artista que também busca o reconhecimento e que compreende que a imortalidade de uma obra somente é atingida quando esta se torna chama, ou seja, quando atinge o poder de iniciar e eletrificar novos leitores ao mesmo tempo em que possui fulgor suficiente para manter-se acesa e influente para novas manifestações artísticas. A busca pelo reconhecimento, portanto, deve sobressair a da popularidade na mesma medida em que a obra de arte deve sobressair o artista.

Ao afirmar que a fama é aquilo que não fica, o poema J1475 se articula com o poema J1659, que também vai retratar a fama como algo imprevisível e transitório:

J1659

Fame is a fickle food
Upon a shifting plate
Whose table once a
Guest but not
The second time is set.

Whose crumbs the crows inspect
And with ironic caw

Flap past it to the
Farmer's Corn –
Men eat of it and die.

J1659

Fama é comida inconstante
Sobre um prato instável
Em cuja mesa um
Visitante que
Uma vez só é saciado.

Suas migalhas vigia o corvo
E por sobre elas com grasnido torpe
Voa até a
Plantação –
O homem delas come e morre.
(Tradução de Fernanda Mourão⁸⁸)

Assim como nos poemas anteriores, este se inicia com a definição de fama e o faz a partir de uma imagem metafórica. A fama, para o eu-lírico, é um alimento inconstante e que se altera com facilidade, o que se ressalta pelo adjetivo *fickle* (inconstante) e seu sentido de imprevisibilidade, bem como pelo adjetivo *shifting* (mutável, móvel) no verso seguinte. A fama, portanto, é novamente vista como aquilo que não tem durabilidade certa, pois o que parecia bom pode se alterar tal qual a comida que se deteriora com o tempo.

Além disso, a sonoridade da aliteração das palavras dissílabas nesse primeiro verso com *fame*, *fickle* e *food* reforça a definição de fama; o recurso das fricativas é mantido no desenrolar da primeira estrofe nas palavras *shifting*, *Whose*, *once*, *Guest*, *second* e *set*, para enfatizar a passagem e a fluidez do tempo.

A essa ideia de que o tempo altera o sentido da fama assim como altera o sabor da comida, soma-se a visão do eu-lírico de que uma vez servida à mesa, os pratos

⁸⁸ In: MOURÃO, Fernanda. **117 e outros poemas**: à procura da palavra de Emily Dickinson. Tese de doutorado em Letras-Literatura Comparada. Programa de Pós-Graduação em Letras-Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2008. 271f. p.83.

mudam e aquele que ali se sentou para desfrutar da refeição não o fará uma segunda vez. Do mesmo modo, a palavra *Guest* enfatiza a transitoriedade da fama/refeição porque se trata de um visitante que, assim como o *occupant* da fama, não a levará consigo nem a possuirá, pois está somente de passagem. Em outras palavras, além de se deteriorar com o tempo, a fama enquanto um alimento inconstante poderá não ser servida novamente e aquele que um dia gozou de seus benefícios será esquecido.

A segunda estrofe, por sua vez, inicia-se de forma elíptica, pois o pronome relativo *whose* se refere à metáfora inicial, criando um paralelismo com o terceiro verso da primeira estrofe. Por conseguinte, as migalhas que os corvos inspecionam e deixam cair na plantação são as migalhas da fama deixadas pelo *Guest* e que os corvos parecem desprezar, já que eles apenas as examinam e voam para a plantação de milho - *Farmer's Corn*. Chama-nos atenção que o som desses corvos seja caracterizado como irônico, atribuindo a eles um aspecto humano, como se fosse o riso de ironia de uma pessoa que deixa entrever suas observações acerca de outrem.

De fato, parece-nos que os corvos já antecipam o final fatal daqueles que buscam usufruir da fama, tanto pela simbologia dessa ave quanto pelo fato de não se alimentarem, esperta ou desdenhosamente, das migalhas que matam o homem. Os corvos, ao contrário, nutrem-se do milho, um alimento diário, e morrem sem deixar motivo de fama. Já o destino dos homens que se alimentam da fama é definitivo: as migalhas da fama são como veneno que mata os que ingerem o alimento intoxicado. Com isso, da deterioração anunciada nos primeiros versos, a fama se torna, de fato, aquilo que perturba, corrompe e destrói os mais ambiciosos.

O último poema de que vamos tratar no que concerne às definições que Emily Dickinson faz da fama é o J1788:

J1788

Fame is a bee

It has a song –

It has a sting –

Ah, too, it has a wing.

J1788

A fama é uma abelha.

Tem um estribilho –

Um ferrão em brasa –

Ah! também tem asa.

(Tradução de Augusto de Campos⁸⁹)

Observa-se que, assim como no poema anterior, a fama é definida aqui a partir de uma metáfora que se prolonga até o último verso. O eu-lírico relaciona a fama com a imagem de uma abelha no primeiro verso e se refere a essa abelha nas linhas consecutivas a partir do pronome *it*, estendendo a comparação inicial ao apontar as características que a fama e a abelha compartilham.

Essas características, por sua vez, são a música que a abelha emite, o ferrão e a asa. Ao interpretarmos a relação desses elementos com a fama, podemos sugerir que a música se refere aos aspectos prazerosos e vantajosos da fama, como o reconhecimento popular, o prestígio e os ganhos materiais que isso proporciona; por outro lado, o ferrão certamente se configura como o lado negativo e doloroso como, por exemplo, o fato de que quem conquista a fama se coloca numa posição de ser observado, julgado e criticado pelo olhar do outro e precisa lidar com assédios e abusos que a popularidade traz consigo.

Em contrapartida, a asa materializa a fama por sua característica mais ressaltada nos poemas que estudamos até então: a transitoriedade. O eu-lírico, portanto, atribui à fama o poder de voar e de assumir um caráter temporário, revelando-nos, assim, que a despeito das vantagens e desvantagens, qualquer esforço por se conquistar a fama nunca é permanente. Outra questão que se ressalta é a demarcação de que se trata de “*a wing*”, uma construção no singular que contraria nossa imagem espontânea de abelha (com um par de asas, não apenas uma asa) e que pode ser interpretada como a ênfase no pouco potencial da fama de elevar-se e de perdurar. Por ser a última característica apontada pelo eu-lírico, sua palavra final confirma que, apesar de inicialmente os aspectos positivos e negativos serem balanceados, não há o que se fazer contra a efemeridade da fama, pois a ausência de uma asa, isto é, de algo que lhe possibilite ir mais além e manter-se por mais tempo numa posição superior, é definitiva. Além disso, a conotação de “*a wing*” também sugere que mesmo que a fama resulte em algum tipo de distinção social, ela não eleva o caráter do indivíduo, uma vez que ela se configura tão somente como um estado passageiro.

⁸⁹ In: DICKINSON, Emily. **Não sou ninguém**. Poemas. Traduções de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2008.p.109.

Percebe-se também que o uso do singular em “*a wing*” caracteriza uma anomalia para a abelha-fama, dando a ela e conseqüentemente ao indivíduo que usufrui da fama um sentido de anormalidade, de desvio e até mesmo de aberração.

Com isso, observamos que os versos do poema J1788 dialogam com os outros poemas já apresentados nesta seção de nosso trabalho. Neles, o eu-lírico se utiliza de metáforas e comparações que põem em discussão o tema da fama ora por imagens mais simples, ora criando relações de sentido mais complexas. Parece-nos, contudo, que este último poema é o que se utiliza da maior simplicidade na forma e na escolha vocabular para conter a complexidade do tema, especialmente pelo encadeamento de versos paralelos que se associam diretamente à definição dada no primeiro verso, sem elipses ou outros recursos que dificultariam a leitura, e pela estrutura das orações com sujeito, verbo e complemento em ordem direta. Por um lado, esses aspectos dão ao poema um tom infantilizado que torna proeminente sua simplicidade, mas, por outro, o eu-lírico cria uma sobreposição de camadas de sentido em que superficialmente se tem uma metáfora imagética de fácil compreensão que é apenas a porta de entrada para a interpretação de seus significados subtextuais.

Também contribui para isso a impressão de encurtamento que o travessão dá nos segundo e terceiro versos, o que enfatiza as características da fama-abelha e reforça a objetividade e a simplicidade da descrição. O último verso, por sua vez, apresenta um tom de oralidade pela expressão que se inicia com “*Ah, too*”, imprimindo no poema um certo grau de informalidade de uma voz que parece lembrar-se, ingenuamente, da característica mais relevante dessa metáfora. Com isso, fica nítida a criação intencional de uma imagem e uma estrutura simples, na camada superficial do poema, com potencial de se desdobrar em ideias articuladas de modo complexo em seu subtexto.

Diante da análise de poemas que elaboram a definição de fama e, portanto, da divulgação de um feito ou de uma personalidade, percebemos o constante questionamento do valor de se tornar alvo da opinião pública em favor de um reconhecimento que, de um modo ou de outro, não é permanente. Talvez essa tenha sido a visão que Emily Dickinson tinha por trás de sua decisão de não expor sua obra a um público não preparado para ela, ciente de que ou as inovações que ela criava seriam interpretadas erroneamente, ou seus versos teriam que se sujeitar às exigências do mercado literário da época:

We will never know what would have happened had Dickinson herself determined to publish more (or some) poems and had she been able to exert some control over their form in print. Presumably the latter condition would have been a precondition for the former. She felt strongly about every detail of (mis)representation, down to the last comma [...]”⁹⁰. (POLLAK, 1999, p.334)

Nesse ínterim, Pollack (1999) complementa seu pensamento sobre as questões que circundavam a decisão de Dickinson de não publicar e ressalta a complexidade dessa recusa:

We now know that Dickinson’s decision not to publish was fraught with creative ambivalence; no simple binary of the ‘she did or did not want an audience’ will suffice to explain Dickinson’s ‘No’, which was surely one of the most complex ‘No’s in the history of American letters”⁹¹. (POLLAK, 1999, p.337)

Ademais, ao inovar a linguagem poética, Emily Dickinson exige que nos reacomodemos com nossa concepção de poesia já que ela subverte o convencional por meio do ritmo, das metáforas, do tom e das relações de sentido que seus versos criam, impondo como pré-requisito para a fruição da leitura que estejamos abertos às experimentações poéticas que ela realiza e conscientes de que não nos é permitido dar a palavra final sobre sua poesia já que, como afirma Weisbuch (1999), seus poemas não nos apresentam verdades estáveis:

Don’t settle for one truth. Whoever we are to become with Dickinson, it won’t be as a complaisant homesteader supine upon a field of settled belief. [...] The Dickinson that matters most is in the poems that are at least partway open, not the life which is forever closed”⁹². (p.219)

⁹⁰ “Nós nunca saberemos o que teria acontecido se Dickinson tivesse se determinado a publicar mais (ou alguns) poemas e se ela tivesse conseguido exercer algum controle sobre a forma deles na impressão. Presumivelmente esta última condição teria sido uma pré-condição para a primeira. Ela sentia fortemente cada detalhe de deturpação, até a última vírgula [...]” (Tradução nossa)

⁹¹ “Agora sabemos que a decisão de Dickinson de não publicar era carregada de ambivalência criativa; nenhum binário simples do ‘ela queria ou não queria um público’ vai bastar para explicar o ‘Não’ de Dickinson, que certamente foi um dos ‘Nãos’ mais complexos da história das Letras norte-americanas.” (Tradução nossa)

⁹² “Não se decida por uma verdade. Quem quer que nos tornemos com Dickinson, não será como um proprietário complacente e indiferente sobre um campo de crença estável. [...] A Dickinson que importa mais está nos poemas que são pelo menos parcialmente abertos, não na vida que está para sempre encerrada.” (Tradução nossa)

Assim, do mesmo modo que os poemas estão abertos às múltiplas interpretações e a vida de Emily Dickinson fechou-se em sua obra poética e epistolar, também não nos é permitido dar a palavra final sobre os conflitos que a publicação pode ter suscitado para ela, ou sobre os porquês de ter deixado seu legado para outros leitores que não os seus contemporâneos.

3 *True Womanhood: Dickinson e a subversão do feminino idealizado*

“Cada mulher em particular é um sujeito em construção, e a feminilidade, um conjunto de representações que tentam produzir uma *identidade* entre todas as mulheres; mas que, por isso mesmo, não pode dar conta das questões de cada sujeito.” (KEHL, 2008, p.111)

Quando pensamos sobre a subversão do que é considerado convencionalmente como feminino, estamos tratando de rupturas com estereótipos, rótulos, denominações que são sociais e culturais. De modo geral, podemos dizer que esses estereótipos e rótulos são baseados em categorias binárias, tais como ‘masculino/feminino’, ‘heterossexual/homossexual’, ‘branco/negro’, etc., e cada uma dessas categorias traz consigo o que é considerado a norma e, portanto, socialmente visto como o correto, o aceito, e aquilo que desvia dessa norma é tido como incorreto socialmente. Além disso, dentro de uma categoria diversos rótulos se desdobram. Como exemplo, na categoria ‘feminino’ podem-se identificar outros binários que também funcionam com base nessa mesma relação de norma/desvio – como os já mencionados estereótipos ‘anjo/monstro’ e seus desdobramentos: ‘frágil/forte’, ‘recatada/sensualizada’, ‘passiva/ativa’, etc.

Assim, na cultura ocidental tem-se como norma o masculino. Logo, o feminino é o que desvia dessa norma, mas dentro dessa categoria também se estabelece o normativo e o desviante, que são definidos, ressaltados, cultural e socialmente. Por isso, ao discutirmos o modo como Emily Dickinson subverte a imagem convencional da feminilidade, tomamos por base o ideal de feminilidade de seu contexto e analisamos como, em seus poemas, esse ideal é questionado.

Antes, porém, de analisarmos como os poemas de Dickinson tocam as questões que envolvem o ideal feminino do século XIX nos Estados Unidos, é importante definirmos esse ideal para, então, compreendermos como a poeta de Amherst o subverte em seus versos.

No artigo “The Cult of True Womanhood: 1820-1860” (1966), Barbara Welter explora o conceito de *True Womanhood*, uma expressão amplamente divulgada nas revistas, nos anuários e na literatura em geral destinada à mulher do século XIX nos Estados Unidos, mas que não era definida pelos autores que a utilizavam, ficando subentendido, portanto, que intuitivamente a sociedade reconhecia o que se chamava nesses textos de verdadeira feminilidade em uma mulher:

*In a society where values changed frequently, where fortunes rose and fell with frightening rapidity, where social and economic mobility provided instability as well as hope, one thing at least remained the same - a true woman was a true woman, wherever she was found.*⁹³
(WELTER, 1966, p.152)

Essa sociedade em que tantas mudanças poderiam ocorrer é a sociedade da modernidade, da industrialização e da urbanização e a sua organização se pauta na divisão entre a esfera pública, onde as convenções sociais se dão, e a esfera privada, onde se constitui a ideia de família nuclear. Na esfera pública, os homens tinham que lidar com as questões sociais, políticas e comerciais, enquanto a privacidade do lar ficava a cargo de sua esposa ou, na ausência dessa figura, de outra mulher da família – mãe ou irmã, principalmente. Para Maria Rita Kehl (2008), é nesse e para esse ambiente doméstico, privado, que se constrói o ideal de feminilidade do século XIX:

[a constituição da família nuclear e do lar burguês é] tributária da criação de um padrão de feminilidade que sobrevive ainda hoje, cuja principal função, como veremos, é promover o casamento, *não entre a mulher e o homem, mas entre a mulher e o lar*. A segunda função da feminilidade, nos moldes modernos, foi a adequação entre a mulher e o homem a partir da produção de uma posição feminina que sustentasse a virilidade do homem burguês. (p.44, grifo da autora)

Essas duas funções do padrão de feminilidade eram, no século XIX, os mecanismos que mantinham as mulheres limitadas ao espaço privado e, portanto, garantiam a manutenção das relações sociais a partir das categorias binárias ‘homem/mulher’, mas para que essas categorias fossem construídas e suas características tradicionais fossem definidas, foi necessária uma vasta e variada produção discursiva capaz de fazer do ideal de feminilidade parte do imaginário social da época. Nesse sentido, muito da produção literária, filosófica, religiosa e científica daquele momento apontava o que a mulher precisava ser para que fosse considerada verdadeiramente uma mulher, o que, para Welter (1966), resume-se em quatro características - uma mulher verdadeira deveria ser piedosa, pura, submissa e manter-se no espaço doméstico:

⁹³ “Numa sociedade em que os valores mudavam frequentemente, onde as fortunas cresciam e decaíam assustadoramente rápido, onde a mobilidade social e econômica gerava instabilidade assim como esperança, uma coisa pelo menos permanecia igual – uma mulher verdadeira era uma mulher verdadeira, onde quer que ela fosse encontrada.” (Tradução nossa)

The attributes of True Womanhood, by which a woman judged herself and was judged by her husband, her neighbors and society could be divided into four cardinal virtues – piety, purity, submissiveness and domesticity. Put them all together and they spelled mother, daughter, sister, wife – woman. Without them, no matter whether there was fame, achievement or wealth, all was ashes. With them she was promised happiness and power⁹⁴. (p.152)

Esse ideal de feminilidade era constantemente reforçado pela educação que se oferecia às jovens, tanto escolar quanto domiciliar, pois era necessário voltar-se para a preparação das jovens para que assumissem esse papel de “mulher verdadeira”. Nesse sentido, as amizades femininas eram bastante estimuladas para que elas pudessem se ajudar na transição da adolescência para a idade adulta. Além disso, a religião era a fonte principal para que as virtudes da mulher fossem fortalecidas, pois era com base na religião que as mulheres eram educadas para serem altruístas, piedosas e puras. Já os colégios femininos, por sua vez, empenhavam-se na tarefa de tornar as meninas mais religiosas para que elas fossem ainda mais virtuosas e, conseqüentemente, melhor qualificadas para a vida de esposa e mãe, destino de todas.

Cabe aqui reforçar que a maternidade era vista como o auge dessa feminilidade e como a possibilidade máxima de prestígio que uma mulher poderia alcançar, o que nos mostra que a “mulher verdadeira” era definida em função de sua capacidade procriadora. De fato, a maternidade era tida como o acontecimento que promovia a plena realização da mulher, inclusive sexual: “Uma sexualidade que só estaria plenamente realizada com a maternidade. As intensidades do parto e dos prazeres do aleitamento seriam o coroamento da vida sexual das mulheres – e de sua autoestima também” (KEHL, 2008, p.64).

No entanto, a pureza que se exigia da mulher não lhe autorizaria experimentar a maternidade fora dos limites do casamento e do lar, e menos ainda lhe era permitido viver experiências de sexualidade: “*Without it [purity] she was, in fact, no woman at all, but a member of some lower order. A ‘fallen woman’ was a ‘fallen angel,’ unworthy of the celestial company of her sex⁹⁵*” (WELTER, 1966, p.154). Apenas o casamento,

⁹⁴ “Os atributos da Feminilidade Verdadeira, pela qual uma mulher julgava a si mesma e era julgada por seu marido, seus vizinhos e pela sociedade poderiam ser divididos em quatro virtudes principais – piedade, pureza, submissão e domesticidade. Coloque-as juntas e elas soletariam mãe, filha, irmã, esposa – mulher. Sem elas, não importa se havia fama, conquista ou riqueza, tudo eram cinzas. Com essas virtudes a ela estavam prometidos felicidade e poder.” (Tradução nossa)

⁹⁵ “Sem isso [a pureza] ela não era, na verdade, uma mulher em absoluto, mas um membro de alguma ordem mais baixa. Uma ‘mulher caída’ era um ‘anjo caído’, indigna da companhia celestial de seu sexo.” (Tradução nossa)

portanto, poderia isentar a mulher da pureza da castidade, pois era visto como um meio de melhorar o caráter da mulher e de atribuir-lhe maior status e dignidade, tornando-se, dessa forma, um argumento convincente a favor da manutenção dos papéis sociais convencionais.

Com o casamento, a mulher, que antes dependia de seu pai ou de outra figura masculina de autoridade sobre ela, passa a exercer a virtude da submissão para com o marido; funcionando como um mecanismo de controle, diversos guias e manuais dedicados às mulheres eram publicados com o objetivo de ensiná-las a praticarem a submissão e a gentileza, já que essa virtude também contribuía para que a dinâmica social daquele contexto se mantivesse inalterada. Submissa, a mulher não questionava o fato de ser colocada em posição socialmente inferior ao homem, ou de estar limitada à vida doméstica. Ao contrário: o discurso vigente elevava a figura masculina a uma posição cuja autoridade lhe era conferida pela divindade celestial, inquestionável portanto, além de afirmar-se constantemente a ideia de que a casa era o espaço de proteção necessária àquela que buscava ser mulher virtuosa. Para Maria Rita Kehl (2008), essa aceitação passiva a um ideal de submissão e domesticidade teria se tornado, na verdade, um objetivo para muitas mulheres que viam ali a possibilidade de realização pessoal:

[...] o casamento fundado nos ideais do amor romântico, a posição de rainha do lar *responsável pela felicidade* de um grande grupo familiar, a posse quase absoluta sobre os filhos, tudo isto representou para a maioria das mulheres do século XIX um destino intensamente desejado, e para muitas um caminho de verdadeira realização pessoal. (p.75, grifo da autora)

Muitos textos em revistas da época estimulavam essa teoria e definiam a mulher como a responsável por trazer conforto e alegria para a família, além de tratarem das tarefas domésticas como atividades que poderiam também proporcionar alegria à “mulher verdadeira”. Nesse âmbito, o trabalho de costura e bordado, por exemplo, era tido como apropriado à esposa, já que exigia serenidade, cuidado, delicadeza e silêncio. Já a leitura como atividade de lazer era pouco estimulada: “*Women were warned not to let their literary or intellectual pursuits take them away from God*”⁹⁶ (WELTER, 1966, p.154).

⁹⁶ “As mulheres eram advertidas para que não deixassem sua atividade intelectual ou literária distanciar-las de Deus.” (Tradução nossa)

Ainda assim, é sabido que no século XIX a leitura de romances era uma atividade bastante comum às mulheres da alta burguesia, tanto nos Estados Unidos quanto na Europa em geral e um dos motivos para isso está no fato de a leitura permitir às mulheres um pouco de privacidade e descanso das tarefas domésticas. Outros motivos incluem o surgimento dos folhetins e a publicação de muitas obras de autoria de mulheres, que criavam, de certa forma, uma busca por identificação, além de ser uma atividade que compensava a solidão da vida doméstica. Mas o aumento da ânsia feminina pela leitura despertou a necessidade de se reforçar nos meios de comunicação disponíveis da época – em especial as revistas femininas – a importância de se dedicar a leituras que não corrompessem a construção moral da mulher e as virtudes esperadas dela, como biografias religiosas e manuais de comportamento para a “verdadeira mulher”:

*The female was dangerously addicted to novels, according to the literature of the period. She should avoid them, since they interfered with “serious piety”. If she simply couldn’t help herself and read them anyway, she should choose edifying ones from lists of morally acceptable authors.*⁹⁷ (WELTER, 1966, p.165)

A divulgação de textos considerados edificantes para as mulheres era feita nas revistas em circulação com o objetivo de convencer as leitoras de seu importante papel na manutenção da ordem social: *“By careful manipulation and interpretation they [women’s magazines and related literature] sought to convince woman that she had the best of both worlds –power and virtue– and that a stable order of society depended upon her maintaining her traditional place in it”*⁹⁸ (WELTER, 1966, p.174). Com isso, o discurso encontrado nesses textos encorajava ainda mais o fortalecimento de um ideal de feminilidade. Porém, tanto para Kehl (2008) como para Welter (1966), esse ideal já esbarrava no fato de que uma construção social não atende ao imaginário social de forma unívoca, pois outros fatos e expectativas da modernidade no século XIX não eram compatíveis com o ideal de “mulher verdadeira”:

⁹⁷ “A mulher estava perigosamente viciada em romances, de acordo com a literatura da época. Ela deveria evita-los, já que eles interferiam na ‘piedade séria’. Se ela simplesmente não conseguisse evitá-los e os lesse de qualquer modo, ela deveria escolher os romances edificantes de listas de autores moralmente aceitáveis.” (Tradução nossa)

⁹⁸ “Pela manipulação e interpretação cuidadosas elas [as revistas para mulheres e literatura relacionada] buscavam convencer a mulher de que ela tinha o melhor dos dois mundos – poder e virtude – e que uma ordem estável da sociedade dependia de ela manter seu lugar tradicional nessa sociedade.” (Tradução nossa)

Assim, aos ideais de submissão feminina contrapunham-se os ideais de autonomia de todo sujeito moderno; aos ideais de domesticidade contrapunham-se os de liberdade; à idéia de uma vida predestinada ao casamento e à maternidade contrapunha-se a idéia, também moderna, de que cada sujeito deve escrever seu próprio destino, de acordo com sua própria vontade. (KEHL, 2008, p.44)

Em consonância com as palavras de Kehl (2008), Welter (1966) especifica que nos Estados Unidos, alguns acontecimentos estavam, naquele momento, atuando como forças que impeliam a mulher a refletir sobre a mudança, como os movimentos de reforma social, a migração para a região Oeste do país, a industrialização e a Guerra Civil. Por outro lado, a expectativa de mudança gerada por esses eventos se misturava com a regulação social promovida pelo discurso autoritário do patriarcado, que almejava a continuidade dos papéis sociais convencionais para homens e mulheres. Diante disso, muitas mulheres tinham que lidar com a angústia de não se encaixarem no ideal de feminilidade: *“Real women often felt they did not live up to the ideal of True Womanhood: some of them blamed themselves, some challenged the standard, some tried to keep the virtues and enlarge the scope of womanhood”*⁹⁹ (WELTER, 1966, p.174). Para Gilbert e Gubar (1984) essa angústia é, de alguma forma, o caminho para o adoecimento causado quando a mulher não consegue se ajustar ao seu ambiente social: *“It is debilitating to be any woman in a society where women are warned that if they do not behave like angels they must be monsters”*¹⁰⁰ (p.53, grifo das autoras). Para as autoras, essa debilitação se manifesta(va) em doenças como a histeria, a agorafobia e a anorexia, pois a educação para a submissão, a docilidade e a abnegação necessariamente levam ao adoecimento: *“To be trained in renunciation is almost necessarily to be trained to ill health, since the human animal’s first and strongest urge is to his/her own survival, pleasure, assertion”*¹⁰¹ (GILBERT; GUBAR, 1984, p.54; grifos da autora).

É importante enfatizar, portanto, que renunciar às virtudes e aos valores implicados no ideal de feminilidade do século XIX significava assumir uma atitude vista como pecaminosa naquela sociedade: *“Such a renunciation of domestic duties,*

⁹⁹ “Mulheres reais frequentemente sentiam que não viviam de acordo com o ideal de Verdadeira Feminilidade: algumas delas se culpavam, algumas desafiavam o padrão, algumas tentavam manter as virtudes e ampliar o escopo da feminilidade.” (Tradução nossa)

¹⁰⁰ “É debilitante ser *qualquer* mulher numa sociedade em que as mulheres são advertidas que se não se comportarem como anjos elas devem ser monstros.” (Tradução nossa)

¹⁰¹ “Ser treinada para a renúncia é quase que necessariamente ser treinada para problemas de saúde, já que o primeiro mais forte ímpeto do animal humano é para sua própria sobrevivência, seu prazer e sua afirmação.” (Tradução nossa)

however, is discursively and sociopolitically tantamount to a renunciation of Christian virtues; that is, a rejection of the traditional female role in society is consequently equated with 'wickedness' and 'sin'¹⁰² (MESSMER, 2001, p.75). Consequentemente, quando contrapomos várias das atitudes de Emily Dickinson em relação ao seu contexto social e cultural, fica nítido que a poeta não só tinha consciência das expectativas com que as mulheres lidavam sobre si mesmas, como também buscava formas de subverter esse ideal convencional de feminilidade. É o que ocorre, por exemplo, no modo como Dickinson renuncia à publicação de seus poemas, discutido anteriormente em nosso trabalho; além disso, a poeta de Amherst renuncia às obrigações da vida social para se isolar na casa de sua família e mesmo que essa escolha nos pareça conformar-se à expectativa de que a mulher permanecesse na esfera doméstica, é ali que, pela criação poética, Dickinson vai transgredir as limitações da “verdadeira mulher” de sua época.

Com base nessas discussões, vamos analisar nesta seção do trabalho alguns aspectos da subversão do ideal convencional de feminilidade que se encontram na poesia dickinsoniana. Trataremos, em primeiro lugar, do modo como a poeta lida com as amigas femininas, em especial com a cunhada Susan Huntington Gilbert, a partir da leitura dos poemas J1404 “To own a Susan of my own” e J84 “Her breast is fit for pearls”; na sequência exploraremos a questão do casamento nos poemas J580 “I gave myself to Him –”, J732 “She rose to His Requirement – dropt”, e J1072 “Title divine – is mine!”; por fim, analisaremos a relação que Dickinson estabelece entre a feminilidade e a natureza no poema J520 “I started Early – Took my Dog –”.

3.1 Uma Susan só minha: amigas femininas e a relação de Emily Dickinson e Susan Gilbert

Ao discutirmos sobre o modo como Emily Dickinson subverteu as regras do mercado literário de sua época, apontamos a interação da poeta com um círculo seleto de amigos e amigas como uma forma encontrada por ela de fazer-se autora sem ter de conformar-se com exigências de editores e de um público ao qual sua poesia certamente causaria estranhamento. Desse círculo de amigas faziam parte, em especial, mulheres para quem ela enviava inúmeras cartas e, por vezes, poemas. A uma dessas mulheres

¹⁰² “Tal renúncia das tarefas domésticas, entretanto, é discursiva e sociopoliticamente equivalente à renúncia de virtudes Cristãs; isto é, uma rejeição do papel feminino na sociedade é consequentemente equiparado à ‘perversidade’ e ao ‘pecado’.” (Tradução nossa)

Emily Dickinson elegeu como sua principal interlocutora literária, que receberia mais de 270 poemas ao longo de décadas de amizade: Susan Gilbert, que posteriormente se tornaria sua cunhada ao casar-se com Austin Dickinson, irmão mais velho da poeta.

Antes, porém, de discutirmos sobre a relevância dessa amizade para o fazer poético de Emily Dickinson, é necessário tecer algumas considerações sobre como as relações afetivas entre as mulheres se davam, de modo geral, nos Estados Unidos do século XIX e, para isso, vamos nos nortear pelos estudos de Carrol Smith-Rosenberg em seu texto “The Female World of Love and Ritual: Relations between Women in Nineteenth-Century America” (1975). Nesse artigo, Smith-Rosenberg (1975) parte do pressuposto de que a questão das amizades femininas nos Estados Unidos entre meados do século XVIII e final do século XIX fora esquecida ou pouco estudada; para trazer esse assunto ao debate, a pesquisadora analisou diários e correspondências de 35 famílias norte-americanas entre os anos de 1760 e 1880 e investigou as relações sociais ao interpretar o mundo privado das mulheres, que escreviam para seus familiares, maridos e, especialmente, amigas desde a adolescência até a velhice, contando episódios do dia-a-dia, compartilhando angústias e expressando afeto.

Para compreendermos o significado dos laços de amizades femininas naquele contexto, é preciso considerar que a sociedade da época era caracterizada por uma separação bastante rígida no que concerne os papéis de gênero. Isso significa que homens e mulheres desempenhavam tarefas e funções separadamente e isso os levava ao estreitamento de relações com os participantes do mesmo grupo e do mesmo sexo. Para as mulheres, por exemplo, eventos relacionados a fatores biológicos, como a gravidez, o parto, a amamentação, a menstruação e a menopausa acabavam por uni-las na intimidade física e emocional, construindo-se um cenário social em que a afetividade se tornava um meio de apoio para todas essas situações e era vista como natural (SMITH-ROSENBERG, 1975, p.9). Além disso, a separação entre o mundo masculino e o mundo feminino era reforçada culturalmente por diversos tipos de textos:

Etiquette books, advice books on child rearing, religious sermons, guides to young men and young women, medical texts, and school curricula all suggest that late eighteenth - and most nineteenth-century Americans assumed the existence of a world composed of distinctly male and female spheres, spheres determined by the

*immutable laws of God and Nature.*¹⁰³ (SMITH-ROSENBERG, 1975, p.9)

A esfera a que as mulheres pertenciam se restringia, basicamente, ao ambiente da casa, da igreja e às visitas empreendidas por elas com propósitos sociais – como a busca por um marido, o apoio a uma amiga ou parente enlutada ou auxílio em situações de doença. O que também era central nas relações entre mulheres era a aprendizagem da adolescente sobre questões da vida adulta. Tradicionalmente, as mães e outras mulheres mais velhas da família eram encarregadas de treinar as meninas para que estas se aprimorassem nas tarefas domésticas e nos cuidados com o futuro marido e as crianças. Isso unia as gerações de mulheres de uma família uma vez que elas compartilhavam suas habilidades umas com as outras e estabeleciam uma interação social e emocional. Por isso, para Smith-Rosenberg (1975), as mulheres acabavam assumindo um papel central nas vidas umas das outras pela valorização dessas relações de amizade e intimidade: “*Women, who had little status or power in the larger world of male concerns, possessed status and power in the lives and worlds of other women*¹⁰⁴” (p.14).

Era nessas relações femininas, portanto, que as jovens eram introduzidas ao mundo adulto das mulheres e preparadas para reproduzirem o papel doméstico da esposa e da mãe, já que havia poucas alternativas para o exercício de sua feminilidade. Segundo Smith-Rosenberg (1975), esse papel convencionalmente feminino já era ensaiado antes mesmo de as meninas se tornarem adolescentes, quando na escola as mais velhas “adotavam” as garotas mais novas como filhas, aconselhando, satisfazendo necessidades, atenuando a saudade de casa e atuando como uma figura materna idealizada, uma pseudomãe.

Assim, o fato de Emily Dickinson se corresponder intensamente com amigas e demonstrar seu afeto nas cartas e nos poemas enviados a elas não deve ser visto como algo diferente em relação ao comportamento considerado normal para as mulheres da sociedade em que a poeta vivia. É nessa correspondência, no entanto, que se fazem notar os primeiros indícios de uma atitude transgressora para com as regras dessa

¹⁰³ “Livros de etiqueta, livros de conselhos sobre educação infantil, sermões religiosos, guias para jovens homens e mulheres, textos médicos, e currículo escolar, todos sugerem que os norte-americanos do final do século XVIII e da maior parte do XIX admitiam a existência de um mundo composto de esferas distintamente masculina e feminina, esferas determinadas pelas leis imutáveis de Deus e da Natureza.” (Tradução nossa)

¹⁰⁴ “As mulheres, que tinham pouco status ou poder no mundo maior das preocupações masculinas, possuíam status e poder nas vidas e mundos de outras mulheres.” (Tradução nossa)

sociedade e isso, conforme aponta Erkkila (1992), é o que diferencia o círculo feminino estabelecido por Dickinson:

*What made Dickinson's female world unique was that it became, for her at least, not an initiation into but a form of resistance to the structures of male power as they were embodied in home and school, church and state, workplace and marketplace. However unwillingly, Dickinson's friends became players in her own drama of self-creation, her attempt to interrupt, to rupture, the patriarchal script in order to write a revisionary script of her own.*¹⁰⁵ (p.19, grifo da autora)

O que se percebe com essa colocação de Erkkila (1992) é que Dickinson se apropria de uma prática comum entre as mulheres e a reveste de uma nova significação: é na escrita das cartas, atividade corriqueira e socialmente aceita entre as mulheres, que a poeta põe em prática o potencial da linguagem de resistir às limitações impostas às mulheres pelo sistema patriarcal. É pelas cartas, por exemplo, que Dickinson parece ter iniciado suas transgressões no nível da linguagem com as elipses e o uso do travessão para marcar as lacunas propositais; também é nas correspondências que se encontram os primeiros questionamentos sobre as práticas religiosas da doutrina calvinista e os primeiros indícios de uma resistência às virtudes domésticas e cristãs tão fortemente encorajadas nas mulheres de sua sociedade. Essa resistência, por sua vez, ameaçava a relação de Dickinson com muitas de suas amigas, que não compartilhavam com ela das mesmas convicções, pois enquanto a poeta, ainda jovem, demonstrava em suas cartas e em seus poemas o questionamento e o incômodo que essas virtudes impostas lhe causavam, a maior parte de suas amigas aos poucos vai ingressando mais e mais nos papéis sociais de esposa, mãe e cristã. Se Dickinson, portanto, rejeitava o ideal cultural de feminilidade de sua época, participar de sua comunidade se tornava algo demasiado penoso para ela.

Com o tempo e o casamento de algumas amigas, o círculo de amizades femininas de Dickinson se restringiu às primas Frances e Louise Norcross, às amigas Elizabeth Holland e Helen Hunt Jackson, e à Susan Gilbert, com quem, para Erkkila (1992), a poeta teria vivido uma intensa relação amorosa. É difícil, no entanto, fazer

¹⁰⁵ “O que tornou único o mundo feminino de Dickinson era que ele se tornou, pelo menos para ela, não uma iniciação em mas uma forma de resistência contra as estruturas do poder masculino que eram incorporadas na casa e na escola, na igreja e no estado, no trabalho e no mercado. Mesmo que a contragosto, as amigas de Dickinson se tornaram atrizes em seu próprio drama de autocriação, sua tentativa de interromper, de romper com o roteiro patriarcal para escrever um roteiro revisado feito por ela mesma.” (Tradução nossa)

dessa hipótese um fato uma vez que parte das referências feitas à Susan Gilbert na correspondência que perdurou após a morte da poeta foi apagada pelo irmão, Austin Dickinson. Mas, apesar disso, a crítica feminista tem analisado há pelo menos duas décadas poemas e cartas que sugerem a existência de um amor entre as duas para além da relação fraternal entre cunhadas. Como exemplo desse tipo de pesquisa, podemos citar o livro editado por Ellen Louise Hart e Martha Nell Smith *Open me Carefully: Emily Dickinson's intimate letters to Susan Huntington Dickinson* (1998), cujo objetivo é apresentar a correspondência trocada pelas cunhadas sob a perspectiva de que se trata, de fato, de uma comprovação da relação afetuosa e apaixonada entre as duas.

Já Smith-Rosenberg (1975) afirma, ao analisar a possibilidade de um amor homossexual entre mulheres revelado nas cartas que compunham seu *corpus* de pesquisa, que o mais importante é considerarmos o quanto a interação emocional entre elas constituía-se como suporte e apoio de uma para com a outra naquele contexto histórico:

*The essential question is not whether these women had genital contact and can therefore be defined as heterosexual or homosexual. The twentieth-century tendency to view human love and sexuality within a dichotomized universe of deviance and normality, genality and platonic love, is alien to the emotions and attitudes of the nineteenth-century and fundamentally distorts the nature of these women's emotional interaction*¹⁰⁶. (p.8)

Ademais, as relações entre as mulheres naquele momento não eram comumente associadas a relações amorosas ou eróticas uma vez que era uma crença cultural da sociedade norte-americana do século XIX que as mulheres não tinham interesse na realização sexual a não ser dentro dos limites do matrimônio, pois o sexo era visto como apenas uma questão de obrigação das mulheres para com os maridos e de procriação; essa crença se sustentava no ideal de pureza feminina e no argumento de que as mulheres tinham menos desejo sexual do que os homens, sendo que o amor pela casa, pelo marido e pelos filhos já seria suficiente para a sua satisfação. É claro que isso não significa que relações amorosas entre mulheres não existiam, apenas implica

¹⁰⁶ “A questão essencial não é se essas mulheres tinham contato genital e podem assim serem definidas como heterossexuais ou homossexuais. A tendência do século XX de ver a sexualidade e o amor dentro de um universo dicotomizado de desvio e normalidade, amor genital e platônico, é estranho às emoções e atitudes do século XIX e distorcem fundamentalmente a natureza da interação emocional dessas mulheres.” (Tradução nossa)

compreendermos a necessidade de olharmos para essa questão de forma contextual, não a partir da visão e dos conceitos do século XXI sobre sexualidade.

Ainda assim, Erkkila (1992) também analisa as cartas e os poemas enviados por Emily Dickinson à Susan Gilbert como claras afirmações de uma relação amorosa e intensamente erótica, na qual Dickinson busca ora por uma espécie de musa, ora por um amor materno, mas sempre marcada por uma paixão e por um esforço de posse e domínio sobre a amiga. Além disso, Erkkila (1992) relaciona o sentimento que Dickinson nutria por Gilbert à necessidade da poeta de se autoafirmar: *“Dickinson’s love for Sue was a form of saying No to the masculine and heterosexual orders of Church and State in order to say Yes to herself¹⁰⁷”* (p.31, grifos da autora).

Outra questão importante é o fato de essa correspondência entre a poeta e Susan Gilbert ter sido por muito tempo ignorada. Para Martha Nell Smith e Ellen Louise Hart (1998), alguns fatores culturais devem ser repensados para que se proponha um motivo razoável para o apagamento da relação entre as duas mulheres: o primeiro fator está relacionado ao estereótipo divulgado pelos primeiros editores da obra de Dickinson – Mabel Loomis Todd e Thomas Wentworth Higginson – de uma Poetisa do século XIX reclusa, solteira, sempre vestida de um branco virginal, a *belle* de Amherst. Esse estereótipo certamente não corresponderia à paixão intensa que Dickinson pudesse viver por Susan Gilbert. Por outro lado, não se pode desconsiderar o fato de que Mabel Loomis Todd fora amante, publicamente, de Austin Dickinson por muitos anos e isso certamente explica o apagamento de referências a Susan na primeira edição das cartas de Dickinson, em 1894, na tentativa de omitir o papel central que Susan tinha no processo criativo de Emily Dickinson. Para Smith e Hart (1998), isso reforçava também a caracterização da poeta como solitária, excêntrica e “solteirona”:

This mysterious figure necessarily wrote all alone, harboring some "secret sorrow" that no one else could understand or be privy to. There was simply no place in the official Dickinson biography for the revelation of an immediate confidante and audience for her poetry — particularly not one who lived next door¹⁰⁸. (p.15)

¹⁰⁷ “O amor de Dickinson por Sue era uma forma de dizer *Não* às regras masculinas e heterossexuais da Igreja e do Estado para dizer *Sim* a ela mesma.” (Tradução nossa)

¹⁰⁸ “Essa figura misteriosa escrevia completamente sozinha, abrigando alguma “tristeza secreta” que ninguém mais poderia entender ou estar a par de. Simplesmente não havia lugar na biografia oficial de Dickinson para a revelação de uma confidente e leitora imediata para sua poesia – particularmente não uma que vivesse na casa ao lado.” (Tradução nossa)

Além disso, segundo Smith e Hart (1998), a forma como as amizades femininas eram vistas naquele contexto também contribui para que a relação entre elas fosse omitida:

According to this view, women of Dickinson's time often indulged in highly romantic relationships with each other, but these relationships were merely affectionate and patently not sexual. Such same-sex attractions, so the popular wisdom goes, had the character of an adolescent crush rather than a mature erotic love. As this correspondence shows, however, Emily and Susan's relationship surpasses in depth, passion, and continuity the stereotype of the "intimate exchange" between women friends of the period.¹⁰⁹ (p.14)

No ano de 1856, Susan Gilbert casa-se com Austin Dickinson e esse evento pode ter sido a causa da interrupção na correspondência entre as amigas até o ano de 1858. Para Erkkila (1992), esse casamento marca uma perda para Emily Dickinson uma vez que Susan Gilbert submetera-se, então, à lei do patriarcado. Por outro lado, apesar da separação física entre elas, ao tornarem-se cunhadas o parentesco oficializado as autorizava a manterem sua ligação:

By ultimately strengthening the kinship between Dickinson and Sue, Sue's marriage became a rather inventive means for Dickinson to love her and to make a family with her within the conventional domestic arrangements of nineteenth-century genteel New England society.¹¹⁰ (ERKKILA, 1992, p.37-38)

Essa ligação com Susan Gilbert também funcionava para Dickinson como apoio para sua produção poética. Foi a ela que a poeta enviou mais de 200 poemas e a quem confiou a responsabilidade de ser sua primeira leitora, além de ter sido também o tema de muitos versos, como fica claro no poema J1401 “To own a Susan of my own”, endereçado especificamente à Susan, e sugerido na leitura do poema J84 “Her breast is fit for pearls”:

¹⁰⁹ “De acordo com essa visão, as mulheres da época de Dickinson frequentemente se permitiam relacionamentos altamente românticos umas com as outras, mas esses relacionamentos eram meramente afetuosos e evidentemente não sexuais. Tais atrações pelo mesmo sexo, assim dizia a sabedoria popular, tinham mais o caráter de uma paquera adolescente do que um amor maduro erótico. Como essa correspondência mostra, contudo, o relacionamento de Emily e Susan ultrapassa em profundidade, paixão e continuidade o estereótipo de “troca íntima” entre amigas do período.” (Tradução nossa)

¹¹⁰ “Ao finalmente reforçar o parentesco entre Dickinson e Sue, o casamento de Sue se tornou na verdade um meio inventivo para Dickinson amá-la e fazer uma família com ela dentro da organização doméstica convencional da sociedade distinta da Nova Inglaterra do século XIX.” (Tradução nossa)

J1401

To own a Susan of my own
 Is of itself a Bliss —
 Whatever Realm I forfeit, Lord,
 Continue me in this!

J1401

Ter uma Susan só minha
 É por si só uma Alegria –
 Qualquer Reino que eu perca, Senhor,
 Que eu continue neste!¹¹¹

Nesse breve poema, Dickinson especifica seu endereçamento à Susan Gilbert, para quem esses versos foram de fato enviados em correspondência. A Susan de que o eu-lírico trata, no entanto, é uma Susan que lhe pertence: “*To own a Susan of my own*”. Nesse verso inicial, a ideia de posse é reforçada pela própria estrutura que se constrói, pois se começa pelo verbo *own* (possuir, ter, ser proprietário de) e se termina com o adjetivo *own* (próprio, de si), homônimos cujo significado está relacionado à ideia de algo que pertence a alguém. Com isso, a Susan a que o poema se refere não é necessariamente a pessoa real Susan Gilbert, mas a pessoa construída no e pelo poema, ou seja, não é a mulher histórica e social, esposa de Austin Dickinson e a figura que circulava socialmente naquele contexto, mas, sim, uma Susan que pertence exclusivamente ao eu-lírico.

Nesse sentido, podemos tomar a fala de Susan Howe (2007) no que diz respeito ao quanto um poema revela e esconde sobre sua temática:

*In some sense the subject of any poem is the author's state of mind at the time it was written, but facts of an artist's life will never explain that particular artist's truth. Poems and poets of the first rank remain mysterious. Emily Dickinson's life was language and a lexicon her landscape. The vital distinction between concealment and revelation is the essence of her work*¹¹². (p.27)

¹¹¹ Por uma questão didática, temos optado por apresentar os poemas em inglês e com uma tradução que já tenha sido publicada. Ocorre, no entanto, que nem todos os poemas de Emily Dickinson foram traduzidos, como o J1401. Nesse caso, apresentamos apenas uma tradução literal com vistas a contribuir para a compreensão do leitor.

¹¹² “De algum modo o assunto de qualquer poema é o estado de espírito do autor no momento em que ele foi escrito, mas os fatos da vida de um artista nunca vão explicar aquela verdade particular do artista.

O que Howe (2007) nos coloca é que certamente questões relacionadas à vida da poeta interferem na criação poética, mas isso não é suficiente para nos oferecer respostas interpretativas aos poemas: ainda que tênue, a linha que separa vida e obra mantêm a tensão, no poema, entre o que está sendo revelado e o que permanecerá escondido no texto.

É curioso o fato de que, assim como Dickinson define no poema J1401 uma Susan que pertence apenas a ela, a proposta da também poeta Susan Howe em seu livro *My Emily Dickinson* (2007) é nos apresentar uma Dickinson própria de sua leitura, a partir de considerações sobre como a crítica literária analisou até então a sua obra e o que, na visão de Howe, ainda não fora levado em consideração para a leitura dos versos dickinsonianos. Assim, Howe estabelece uma ligação de intimidade e de exclusividade com a poeta de Amherst; da mesma forma, Dickinson também cria essa relação entre o eu-lírico de seu poema e seu objeto de posse.

Na sequência do poema, o eu-lírico define a proporção que a posse de Susan atinge: “*To own a Susan of my own / is of itself a Bliss –*”. O substantivo escolhido para representar o sentimento que o eu-lírico tem por Susan carrega em si uma significação de grande importância quando comparado a outras opções vocabulares, como *joy* e *happiness*, palavras que também expressariam a felicidade do eu-lírico. No entanto, *Bliss* se coloca como um estado de felicidade maior, completa e perfeita, próximo à felicidade eterna, tal qual define o *Emily Dickinson Lexicon*¹¹³:

bliss (*bliss'*), n.[...]

1. *Joy; delight; happiness; felicity; blessedness; sublime peace.*
2. *Exaltation; afterlife; heavenly joy; eternal happiness; living by the Spirit.*¹¹⁴

Ana Cristina Cesar (2016), ao traduzir o conto “Bliss” de Katherine Mansfield, faz a opção pela palavra êxtase como correspondente do substantivo que intitula o conto em inglês. Segundo a poeta e tradutora, essa opção foi embasada no reconhecimento de que o termo *bliss* possui um significado especial que ultrapassa as possibilidades de

Poemas e poetas de primeira ordem se mantêm misteriosos. A vida de Emily Dickinson era a linguagem e um dicionário era sua paisagem. A distinção vital entre dissimulação e revelação é a essência de sua obra.” (Tradução nossa)

¹¹³ Disponível em: <<http://edl.byu.edu/lexicon/term/475493>>. Último acesso em 20.jul.2016.

¹¹⁴ “Bliss: 1. Alegria; prazer; felicidade; bem-aventurança; paz sublime. 2. Exaltação; vida após a morte; alegria celestial; felicidade eterna; viver pelo Espírito.” (Tradução nossa)

tradução encontradas em dicionário, pois palavras como felicidade, satisfação e contentamento não seriam adequadas à expressão do significado de *bliss*:

Decidi usar “êxtase”, porque exprime uma emoção que, ou ultrapassa a palavra “felicidade”, ou é mais forte do que ela. Creio que é importante estabelecer a diferença entre os dois termos. *Êxtase* sugere a sensação de uma espécie de suprema alegria paradisíaca, que só pode ser sentida em ocasiões muito especiais: em momentos de satisfação na relação bebê/mãe, em outras relações apaixonadas “primitivas”, em fantasias homossexuais, no êxtase religioso e, muito raramente, na “vida real”, nos relacionamentos entre adultos. Poder-se-ia dizer que o êxtase é, basicamente, uma emoção *imaginária* cheia de força e do poder próprios do imaginário. (CESAR, 2016, p.368, grifos da autora)

O sentido de *Bliss*, portanto, ultrapassa uma alegria ou felicidade humanas, terrenas, para sugerir um sentimento superior, sublime. Isso se reforça ao compararmos o substantivo *Bliss* com o verbo *bless*, cujas acepções também se referem a um nível celestial e sagrado: abençoar, consagrar, santificar são algumas das possibilidades significativas desse verbo. Pela semelhança gráfica entre as duas palavras – *Bliss* e *bless* – fica sugerido no poema que o eu-lírico se considera abençoado por ter tamanha alegria em possuir a sua Susan.

Outra questão que reforça a centralidade do eu-lírico e, conseqüentemente, a centralidade de seu desejo e da posse que ele mantém é a utilização de pronomes de primeira pessoa em três dos quatro versos que compõem o poema: *my*, *I* e *me*. Juntos, eles enfatizam a posição do eu-lírico como sujeito e objeto de ação, além de sujeito possuidor de algo. Apenas o segundo verso diverge com o pronome *itself*, mas como esse pronome reflexivo se volta para a posse de que o primeiro verso trata, seu sentido também acaba reforçando a relação estabelecida entre eu-lírico e o objeto possuído.

Já o terceiro verso nos mostra que, apesar da centralidade do eu-lírico, este se encontra hierarquicamente abaixo de outrem – *Lord*. Aqui, em uma primeira leitura o Senhor pode se referir a um nobre, aristocrata e proprietário de terras, com poder de tirar do eu-lírico a posse dessa terra, de uma propriedade, enfim, de um domínio sob seu controle. Por outro lado, para o substantivo *Realm*, encontramos no *Emily Dickinson Lexicon*¹¹⁵ o sentido conotativo de “[Fig.] Heaven; mansion on high; place in the

¹¹⁵ Disponível em: <<http://edl.byu.edu/lexicon/term/554487>>. Último acesso em 20.jul.2016.

*Kingdom of God*¹¹⁶, o que atribui a *Lord* a referência a Deus, o criador e, logo, Senhor e proprietário de tudo e de todos.

A este Senhor o eu-lírico pede que mesmo perdendo seu lugar, seu *Realm*, que lhe conceda continuar nesse estado de felicidade suprema. Nesse sentido, se tomarmos *Realm* como um local no reino dos céus, entenderemos que o eu-lírico expressa, então, sua preferência pelo amor terreno e pela posse de seu objeto de desejo à habitação celeste e eterna. É importante também ressaltar que perder o direito à morada nos céus não é simplesmente perder, cujo sentido poderia ser dado pelo verbo *lose*; mais do que isso, *forfeit* implica perder por conta de uma falta, de um crime, por confisco ou pagamento de multa, ou seja, é perder o direito a algo por ter descumprido uma regra. Isso nos sugere que ter a sua própria Susan vai contra uma norma e que o eu-lírico poderá ter que arcar com a consequência de perder seu lugar ao lado de Deus. Ora, se a posse do objeto desejado lhe tira esse direito, isso significa que se trata de uma relação proibida aos olhos da religião, como, por exemplo, o amor por alguém do mesmo sexo.

É nesse ponto que Dickinson subverte as regras sociais de sua época, pois ao mesmo tempo em que as amizades femininas e o afeto por outras mulheres eram situações aceitas socialmente, no poema essa relação ganha uma dimensão pecaminosa e sujeita à punição. Ainda assim, o eu-lírico afirma sua vontade de permanecer na felicidade que essa relação lhe traz: “*Continue me in this!*”. A elipse desse verso é recuperada quando o contrastamos com o segundo verso, uma vez que a rima de *Bliss* e *this* faz a conexão entre os dois termos. Podemos, então, preencher a lacuna do último verso com “*Continue me in this (Bliss)!*”. Portanto, ter sua própria Susan é, para o eu-lírico, maior felicidade do que a posse de um reino, mesmo que fosse nos céus.

O segundo poema que escolhemos para analisarmos essa questão do apreço pela amizade com outra mulher é o J84 “*Her breast is fit for pearls,*”. Antes, porém, de o analisarmos, é necessário comentar brevemente sobre o contexto em que ele foi publicado. Inicialmente, esses versos foram editados por Mabel Loomis Todd e publicados em *The Letters of Emily Dickinson* (1894) no capítulo intitulado “*To Mr. & Mrs. Bowles*”. Em 1998, porém, o endereçamento deste poema ao casal Bowles foi contestado quando Martha Nell Smith e Ellen Louise Hart encontraram evidência, numa versão incluída em carta, de que o poema teria sido direcionado à Susan Gilbert: o nome “*Sue*” teria sido apagado no verso da versão manuscrita. Smith e Hart incluíram, então,

¹¹⁶ “Paraíso; mansão nas alturas; lugar no Reino de Deus.” (Tradução nossa)

o poema J84 em seu livro *Open me Carefully* (1998) para compor a coletânea de aproximadamente 250 textos da poeta enviados à Susan e compilados na tentativa de romper com a imagem de Emily Dickinson como uma mulher sem experiência amorosa e erótica e defender, como mencionamos anteriormente, a existência de uma relação amorosa entre as duas amigas.

Contudo, é preciso enfatizar que apesar dessas informações contextuais permitirem uma interpretação do poema sobre um possível desejo amoroso e, portanto, homossexual, esse desejo não é físico, como veremos na análise das imagens que constituem seus versos:

J84

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

J84

Seus seios uma pérola merecem –
 Mas quem há de trazê-la –
 Sua fronte foi feita para o trono
 Mas que láurea lhe dar?
 Seu coração por uma casa anseia –
 Eu – um Pardal – de ramos
 E de gravetos nele fiz um ninho
 Que há de eterno durar.
 (Tradução de José Lira¹¹⁷)

¹¹⁷ In: DICKINSON, Emily. **Alguns poemas**. Tradução de José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2008. p.219

A primeira característica que se nota é a oposição entre *Her* e *I*, reforçada pela repetição da conjunção adversativa *But*. Essa oposição é o que estrutura o poema na tensão entre o eu que enuncia e o objeto, isto é, o interlocutor a quem ele se direciona, que é feminino. A partir dessa estrutura percebemos que a oposição também estará marcada no sentido que se constrói: de um lado, um *Her* que merece coisas grandiosas – pérolas, tronos e um lar – e, de outro, um *I* que não pode lhe proporcionar esses bens.

Nos primeiros dois versos, as imagens de *pearls* e *Diver* estão em um mesmo campo semântico: ambos relacionam-se ao mar e é o mergulhador quem se aventura para encontrar as pérolas. Estas, por sua vez, são pedras preciosas que, quando usadas como adorno, sugerem status e riqueza, isso porque são extraídas do interior da concha de uma ostra, isto é, na rigidez e na rusticidade é que ela se desenvolve, e sua formação em ambiente natural é raro; além disso, sua coloração esbranquiçada e em tons claros se relaciona à ideia de pureza virginal. Por meio de uma referência metonímica, o eu-lírico associa a mulher de quem ele trata à imagem de riqueza e de pureza da pérola ao afirmar que ela é merecedora dessas pedras preciosas – “*Her breast is fit for pearls,*”: seu peito equivale à concha onde pode se formar a pérola, isto é, onde pode surgir um sentimento nobre e raro, pois ele está apto a acolher e desenvolver essa preciosidade. O eu-lírico, no entanto, não é o mergulhador que vai à procura da pérola explorando as profundezas do mar e, logo, não pode se aventurar a encontrá-la no peito da mulher amada.

Nos versos seguintes o eu-lírico mais uma vez expressa sua inaptidão para oferecer à mulher-tema do poema aquilo que ela merece: “*Her brow is fit for thrones / But I have not a crest.*” Novamente a imagem da mulher está relacionada à riqueza e à nobreza pela ligação de *brow* – testa, fronte – com *thrones* – trono, símbolo de poder real. É interessante notar o jogo de palavras construído aqui, pois a ideia de *brow* nos lembra coroa, que está no mesmo campo semântico de trono, o vocábulo escolhido para indicar a distinção dessa mulher. Com isso, reforça-se a metonímia como figura de linguagem privilegiada pela poeta para a criação desses versos. Da mesma forma, *crest* também se refere metonimicamente ao poder e à nobreza:

crest (-s), n. [...]

1. *Badge; emblem of nobility; symbol of authority; mark of prestige; insignia of a royal family; physical representation of high status; [fig.] royal character.*

2. *Top; summit; highest point; [fig.] success; ascension; moment of excellence; emotional high point.*¹¹⁸

A partir do quinto verso percebe-se uma mudança significativa nas imagens do poema. Até então, as referências à mulher haviam sido feitas na concretude de *brest* e *brow*, partes do corpo visíveis por serem externas. Mas a terceira referência contradiz esse padrão: “*Her heart is fit for home –*”. O coração é, claro, um órgão interno e a sua ligação nesse verso com a palavra *home* indica uma mudança de perspectiva do que é externo, físico e grandioso para algo interno e, portanto, mais íntimo – o coração e o lar.

Essa mudança também se faz ver no posicionamento do eu-lírico, que utilizava a estrutura negativa em suas frases para se referir a si mesmo e que, agora, faz uso de uma afirmação positiva: “*I – a Sparrow – build there*”. O contraste entre as frases negativas e essa afirmativa fica ainda mais evidenciado na diferença em grau de importância que o mundo atribuiria a *Sparrow* – um pardal, ave pequena que constrói sua morada com sobras da natureza – diante de tronos, pérolas e exploradores com sua nobreza e valentia. Sendo um pardal, o eu-lírico não pode oferecer um tributo de exaltação, mas apenas os gravetos colhidos para construir seu ninho, algo já mais próximo do lar e, por conseguinte, do coração da mulher amada. Esse ninho de galhos e nós entrelaçados será eterno por estar construído no coração e reúne em si tudo de que essa mulher é merecedora: o ninho tem um formato circular como a pérola e está dentro do coração, tal qual a pérola na concha e no peito, e é feito de gravetos entrelaçados que nos lembram a coroa de espinhos de Cristo, chamado Rei dos Reis; a própria imagem de trono já estabelece essa ligação com a imagem comum que o cristianismo tem do filho de Deus sentado no trono celestial ao lado de seu pai.

Assim, o ninho construído no coração da amada é o sentimento afetuoso e eterno que o eu-lírico pode lhe oferecer ao propor a simplicidade do amor em lugar da nobreza de pérolas e tronos. Essa oposição distingue, por sua vez, o que tradicionalmente os homens tendem a querer oferecer às mulheres – joias e outros bens materiais – e o que o eu-lírico tem condições de lhe dar. Nesse sentido, podemos sugerir que apesar de o eu-lírico não ser claramente definido como masculino ou feminino, o poema nos dá pistas de que se trate de uma voz poética feminina: sendo uma mulher, o eu-lírico não tem

¹¹⁸ “Crest: 1. Distintivo; emblema de nobreza; símbolo de autoridade; marca de prestígio; insígnia de uma família real; representação física de status elevado; [fig.] realeza. 2. Topo; cume; ponto mais alto; [fig.] sucesso; ascensão; momento de excelência; ponto alto emocional.” (Tradução nossa)
The Emily Dickinson Lexicon. Disponível em: < <http://edl.byu.edu/lexicon/term/554271> >. Último acesso em 20.jul.2016.

como oferecer à amada o que ela poderia ou mereceria ter. Da mesma forma, o *I* que se enuncia nos versos afirma não possuir as características da masculinidade tradicional: “*I was not a ‘Diver’ –*” logo, não tenho a coragem do mergulhador em sua atividade (aqui como antônimo de passividade, traço do ideal convencional de feminilidade) e exploração do desconhecido; “*But I have not a crest.*” isto é, não tenho meios de ascensão social como um sobrenome ou um brasão de nobreza para oferecer, nem a autoridade patriarcal de um monarca. Assim, as características que esse eu-lírico assume são baseadas no que ele não tem – a masculinidade tradicional – e é nesse sentido que se pode afirmar tratar-se de um eu feminino que subverte as relações sociais convencionais entre homens e mulheres para anunciar seu amor por outra mulher.

Com o ninho construído no coração da amada, ela e o eu-lírico tornam-se um apesar das diferenças entre eles. Isso dá ao poema um sentido de circularidade, pois onde inicialmente era “*Her...*” e “*I...*” ao final tem-se a união dessas duas pessoas. Em sua forma, o poema também se apresenta circular, o que pode ser melhor visualizado quando reorganizamos seus versos originalmente dispostos em uma estrofe única de modo que eles se espelhem:

1 Her breast is fit for pearls,	→	5 Her heart is fit for <i>home</i> –
2 But I was not a “Diver” –	→	6 I – a Sparrow – build there
3 Her brow is fit for thrones	→	7 Sweet of twigs and twine
4 But I have not a crest.	→	8 My perennial nest.

Colocando os versos dessa forma, fica visível que eles se correspondem por algum tipo de oposição ou semelhança que reforça a circularidade do poema. Nos versos 1 e 5 as expressões *Her breast* e *Her heart* ambas referem-se ao coração da amada, mas na primeira expressão a ênfase recai sobre o que é externo e fisicamente palpável, como a concha que guarda a pérola, enquanto a segunda expressão marca o interior do sujeito amado e a sua intimidade, reforçados pela palavra *home* (diferentemente de *house* que demarcaria mais uma imagem física de casa do que a ideia de lar contida em *home*). Ressalta-se aqui o fato de que *home* é a única palavra do poema destacada em itálico, sugerindo a diferença entre a sua simbologia de algo afetivo, íntimo, imaterial e mais valioso do que as pérolas e tronos, bens materiais símbolos de prestígio e status social; ademais, ao construir seu ninho, o lar dentro do coração, *home* se torna o único bem que eu-lírico pode proporcionar à amada.

Na sequência, os versos 2 e 6 se espelham para definir quem o eu-lírico não é em relação ao que ele é: opõe-se as imagens de “*Diver*”, com as aspas atribuindo-lhe destaque, e *Sparrow*. Em uma primeira leitura, “*Diver*” pode ser visto como o mergulhador que explora o mar e as criaturas marítimas, atividade que requer coragem e força física e, por isso, condizente com o ideal de masculinidade convencional; além disso, as aspas podem ser entendidas aqui por seu aspecto visual que nos remete à imagem da coroa, isto é, as aspas coroam o *Diver*, reforçando seu sentido de prestígio e masculinidade. Por outro lado, as aspas também sugerem uma ampliação desse significado por serem comumente utilizadas quando se quer imprimir um sentido figurado a uma palavra ou expressão. Nesse caso, podemos ler “*Diver*” a partir do que o *Emily Dickinson Lexicon*¹¹⁹ nos traz:

diver (-'s), n. [...] *One who plunges; swooping bird of the genus Colymbus*¹²⁰.

Além de se referir ao mergulhador, *diver* também pode significar a ave aquática que mergulha para se alimentar de peixes, insetos, crustáceos, entre outros, e isso cria no poema mais uma oposição, pois o eu-lírico não é a ave “*Diver*” e, sim, *Sparrow*. Em outras palavras, o eu-lírico se identifica aqui com uma ave de porte menor e que vive nas alturas, ao contrário da ave aquática. Outra questão importante é que esse pardal constrói seu ninho com os gravetos de forma quase que artesanal, como um trabalho manual semelhante às atividades de costura e bordado associadas a tarefas convencionalmente femininas. Por essas características, podemos reafirmar que a voz do poema é, de fato, feminina.

Os versos 3 e 7, por sua vez, correspondem-se no sentido de opor o que o ser amado merece e o que o eu-lírico pode lhe dar a partir da alusão a uma imagem de realeza na palavra *thrones* e os gravetos entrelaçados – *twigs and twine*. Além disso, essas palavras nos remetem à coroa de espinhos de Cristo, especialmente porque é a frente da amada – *brow* – que está pronta para a realeza, reforçando a ligação com a imagem de uma coroa. No entanto, a coroa já antecipada pelas aspas atribuídas à “*Diver*” não será adornada com pedras preciosas como as pérolas, pois é feita de

¹¹⁹ Disponível em: < <http://edl.byu.edu/lexicon/term/551048>>. Último acesso em 21.jul.2016.

¹²⁰ “*Diver*: aquele que mergulha; ave mergulhadora do gênero *Colymbus*” (Tradução nossa)

material simples, rústico e nada raro. Tampouco causará dor e sofrimento como a coroa de espinhos, visto que esta é *Sweet* - doce, suave, gentil.

Por fim, os versos 4 e 8 indicam respectivamente do que o eu-lírico carece, isto é, realeza e proeminência indicadas pela palavra *crest*, e o que ele pode, novamente, oferecer – *nest*. Essa relação também se estabelece na sonoridade por meio da rima em *crest* e *nest* e pelo uso de termos que indicam a posse: o verbo *ter*, *have*, usado na forma negativa, e o adjetivo possessivo *My*. Com isso, reforça-se novamente a oposição entre o que eu-lírico não pode oferecer à amada, isto é, o status social, e o que ele tem para compartilhar e construir com ela, algo que é aparentemente menos prestigiado economicamente, porém é eterno e valorizado sentimentalmente. E com esse último verso o poema retoma o movimento circular que une eu-lírico e a mulher amada, uma vez que o ninho foi construído em seu peito.

Fica claro, portanto, o sentido entrelaçado do poema/ninho sugerindo a continuidade da relação construída entre o eu-lírico e sua amada e também pelo leitor, que pereniza a construção desse ninho. Em outras palavras, a perenidade dessa relação não depende das coisas materiais que o eu-lírico pode oferecer à amada e, sim, da disponibilidade de estabelecer uma ligação íntima e duradoura para além das relações convencionais entre homens e mulheres.

3.2 A subversão do amor conjugal

É nítido que os dois poemas dedicados à Susan Gilbert ressaltam a questão do relacionamento afetivo entre mulheres, o que subverte a ideia convencional de união entre um homem e uma mulher, apregoada pelo patriarcado como norma e difundida no século XIX como parte do ideal de feminilidade. O casamento, na verdade, era o caminho de acesso mais comum à ascensão social para muitas mulheres da época, além de ser visto como uma forma de proteger a chamada verdadeira feminilidade.

No que tange essa questão do casamento, é importante trazermos para a discussão as reflexões que Kate Millet faz em sua obra *Política Sexual* (1969) acerca do âmbito legal que o matrimônio significava para a mulher nos Estados Unidos do século XIX. Para Millet (1969), a análise do período entre 1830 e 1930 aponta contradições no discurso sobre a política sexual por trás da ideia do casamento: se, por um lado, a “atitude cavalheiresca convencional” (p.16) era de afirmação constante de que a mulher passava a ter um protetor legítimo com o casamento, por outro era essa união legal que

ocasionava a perda de seus direitos, uma vez que se tornava propriedade do homem com quem se casou:

O princípio tutelar, frequente na jurisprudência ocidental, colocava a mulher casada numa condição de objecto durante toda a vida. O marido passava a ser uma espécie de tutor legal, como se com o casamento ela passasse a fazer parte da categoria dos loucos e atrasados mentais, que, de um ponto de vista legal, eram também considerados como «mortos aos olhos da lei». (MILLET, 1969, p.17)

Na prática, isso significava perder o controle sobre quaisquer rendimentos e propriedades que ela pudesse ter herdado, por exemplo, além de poder ser privada de tudo que o marido julgasse conveniente. Em outras palavras, o casamento era sinônimo de total subserviência para com o marido. Para Lúcia Osana Zolin (2011), essa posição de submissão e subjugação divulgada pelo patriarcado como benéfica às mulheres reforçava o enclausuramento no espaço privado como condizente com sua condição de objeto, o que era enfatizado, principalmente, a partir do argumento de que a Natureza assim teria determinado:

O corpo, portanto, é o seu destino: menstruação, gravidez, parto, amamentação e educação dos filhos consistem nos primeiros sinais da natureza responsáveis pela inscrição da mulher, e não do homem, como o sexo destinado ao silêncio e ao emparedamento no espaço privado e na obscuridade. Nessa ordem de idéias, coube ao homem toda a mobilidade, o espaço público, o domínio da palavra, o poder e, conseqüentemente, o direito de dominação. (ZOLIN, 2011, p.222)

Assim, ao considerarmos que diferentes elementos culturais tenham influenciado a poesia de Emily Dickinson, certamente podemos afirmar que a questão do casamento e de suas implicações para a vida das mulheres é uma das que ganham maior destaque em sua obra, especialmente porque são inúmeros os poemas em que o eu-lírico se identifica como a esposa que ora assume seu papel social convencional, ora subverte essa representação para revelar os conflitos que a imposição patriarcal acarretaria à vida da mulher. Porém, não se pode deixar de lembrar que esses poemas não trazem consigo uma questão biográfica, mas, sim, uma visão sobre as experiências humanas, como bem coloca José Lira (2006): “Não é de sua experiência pessoal, evidentemente, que ela, solteira até o fim de seus dias, está falando: é da experiência humana, em sua dimensão ampla e essencial, na instância cósmica do poeta cuja escrita revela a voz do outro ao revelar-se a si mesmo” (p.117).

Para compreender como isso se dá em sua poesia, propomos a análise de três poemas: J580 “I gave myself to Him –”, J732 “She rose to His Requirement – dropt” e J1072 “Title divine – is mine!”. Tomando por base o contexto que circunda a ideia de casamento nos EUA do século XIX e o ideal convencional de feminilidade de que viemos tratando, poderemos verificar nesses poemas o quanto a poeta subverte e desafia as normas institucionais. É o que ocorre no poema J580, que nos apresenta uma visão sobre o casamento a partir de imagens relacionadas às transações comerciais:

J580

I gave myself to Him –
 And took Himself, for Pay,
 The solemn contract of a Life
 Was ratified, this way –

The Wealth might disappoint –
 Myself a poorer prove
 Than this great Purchaser suspect,
 The Daily Own – of Love

Depreciate the Vision –
 But till the Merchant buy –
 Still Fable – in the Isles of Spice –
 The subtle Cargoes – lie –

At least – 'tis Mutual – Risk –
 Some – found it – Mutual Gain –
 Sweet Debt of Life – Each Night to owe –
 Insolvent – every Noon –

J580

Me dei a Ele – e em Paga
 Recebi – Ele mesmo –
 O solene contrato de uma Vida
 Desse modo se fez –

As Riquezas enganam –
 Eu posso ser mais pobre
 Do que esse Comprador suspeitaria –
 No Dia-a-dia – a Posse

Do Amor desfaz o Sonho –
 Mas antes da compra –
 Oculta ainda – nas Lendárias Ilhas –
 A fina Carga – estava –

O Risco – enfim – é Mútuo –
 Para alguns – Mútuo o Ganho –
 Bela Conta esta Vida – Hoje devendo –
 Insolvente – Amanhã
 (Tradução de José Lira¹²¹)

Logo na primeira leitura desse poema saltam aos olhos as palavras relacionadas ao campo dos negócios e transações comerciais: *Pay, contract, Wealth, Purchaser, Merchant, Gain, Debt, owe* e *Insolvent* são termos utilizados nas relações financeiras que, do primeiro ao último verso, levam o leitor à compreensão de que o eu-lírico está tratando de uma negociação. Percebe-se na primeira estrofe que essa negociação, por sua vez, é o casamento que, aqui, assume um papel de relação por conveniência: um “Eu” que se dá a um “Ele” como objeto ou mercadoria, recebendo este “Ele” por pagamento e tendo, assim, o contrato de sua vida sancionado nessa negociação. Nitidamente, portanto, a concepção de casamento não privilegia o amor e a união romântica, pois, ao contrário, a visão que se tem é de uma relação pragmática que acontece para um ganho ou lucro.

Nesse ínterim, vale à pena retomar as discussões de Maria Rita Kehl (2008) que servem de subsídios para entendermos a ideia de casamento no século XIX e a importância da literatura romanesca naquele momento:

¹²¹ In: DICKINSON, Emily. **Alguns poemas**. Tradução de José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2008. p.69.

O interessante é que a expansão da literatura naquele século correspondeu à crescente importância que o amor conjugal e o casamento passaram a ter nos projetos da vida burguesa; a literatura ‘inventou’ o amor burguês, e o casamento burguês abriu espaço para uma invasão literária que enriqueceu o imaginário das mulheres, compensando frustrações, rompendo o isolamento em que viviam as donas-de-casa, abrindo vias fantasiosas de gratificação e, acima de tudo, dando voz às experiências isoladas das filhas e esposas das famílias oitocentistas. (p.79)

O que Kehl (2008) enfatiza é que a constituição da família nuclear no século XIX necessariamente trouxe consigo a idealização do casamento como possibilidade de prestígio social para homens e mulheres e que a literatura da época, especialmente a de autoria feminina, ao romantizar esse ideal, teria sido responsável por divulgar a necessidade da busca pelo amor e pela felicidade por meio do casamento. Nesse sentido, a estudiosa ainda sustenta que:

No mínimo, podemos afirmar que para a mulher casada da era vitoriana, se o amor não ocupava toda a sua existência, o casamento sim. Portanto, felicidade e amor no casamento, desejáveis para ambos os cônjuges, teriam sido muito mais fundamentais para as mulheres, e isso por várias razões. O casamento selava seu destino e todo o horizonte de sua realização pessoal como esposa, mãe, dona-de-casa. A felicidade individual, um bem almejado por todos os que viveram nas décadas influenciadas pelos ideais iluministas e pelo humanismo revolucionário dos séculos XVIII e XIX, só seria acessível às mulheres através do casamento. (KEHL, 2008, p.81)

Percebe-se, com isso, o círculo vicioso em que a chamada verdadeira feminilidade está presa: a mulher que almejasse a felicidade só poderia buscá-la na tentativa de enquadrar-se no ideal feminino convencional do qual o papel de esposa e anjo do lar era parte intrínseca. Logo, não havia saída a não ser a aceitação das renúncias que o casamento acarretava para a mulher e isso, segundo a visão de Kehl (2008) e em consonância com Gilbert e Gubar (1984), resultava ora em neuroses, ora na falência em manter esse estereótipo angelical:

O resultado desta enorme quantidade de renúncias empreendidas sem ao menos a contrapartida do reconhecimento público de seu valor, já que uma mulher virtuosa não faz mais do que sua obrigação, é uma sobrecarga de expectativas de gratificação que pairam sobre o amor conjugal. São tantas as compensações que o casamento vitoriano deveria oferecer às renúncias feitas pelas mulheres, que ele acaba desembocando na infelicidade neurótica – ou no adultério. (KEHL, 2008, p.83)

Fica claro, portanto, que apesar de o casamento enquanto instituição que compõe a sociedade patriarcal estar, de um modo ou de outro, relacionado a um ideal de felicidade romântica para a mulher convencional do século XIX, sua imposição por conta das questões sociais tornava-lhe artificial, isto é, uma conveniência, e é sob essa perspectiva que o poema J580 se constrói.

Como mencionamos, as escolhas lexicais que Emily Dickinson faz para esse poema destacam o tema das relações comerciais e isso, por si só, já subverte a ideia de que o mundo do trabalho e, portanto, o mundo financeiro é de conhecimento exclusivamente masculino uma vez que o “*I*” que se identifica logo no início do poema sugere tratar-se de uma mulher no papel de esposa: “*I gave myself to Him - / And took Himself, for Pay,*”.

Estabelece-se, assim, uma troca oficializada em contrato solene que agora deverá reger a vida de ambos. Porém, na segunda estrofe o eu-lírico alerta que a riqueza esperada como lucro desse contrato pode ser decepcionante por ele – eu-lírico – ser mais pobre do que se esperaria. Cria-se, então, um enigma: qual é, de fato, o sentido dessa pobreza? Por um lado, pode-se pensar no dote financeiro que costumeiramente acompanhava a noiva no casamento, mas, por outro, pelo subtexto desses versos podemos sugerir que se trata de uma pobreza no sentido das expectativas em relação à mulher que se tornava esposa, ou seja, a expectativa da submissão feminina. Assim posto, o marido recém-casado pode se decepcionar ao se dar conta de que a esposa é pobre em feminilidade no sentido convencional. Isso é reforçado pelo já mencionado vocabulário de transações comerciais e pela consciência pragmática que o eu-lírico revela ter sobre o casamento.

Além disso, esse desapontamento possível (“*The Wealth might disappoint –*”) é concretizado na quebra do padrão de rima que se construiu na primeira estrofe, em que o segundo e o quarto versos apresentavam a rima com *Pay* e *way*; já na segunda estrofe o segundo e o quarto versos destoam com *prove* e *Love*, que apesar da semelhança gráfica não constituem a rima e, por isso, podem desapontar o leitor de poesia convencional. Isso é importante porque a quebra do padrão de rima vai se repetir também nas terceira e quarta estrofes, onde na terceira estrofe há rima e na quarta estrofe não. Como consequência disso, o poema nos sugere a tensão entre aquilo que é padronizado semanticamente – o ideal de feminilidade e de casamento – e concretizado na forma pelas rimas em oposição ao que é desviante desse padrão convencional.

Outra questão importante na segunda estrofe é o uso da palavra *Purchaser* para se referir ao cônjuge, que na estrofe seguinte também será nomeado *Merchant*, termos que enfatizam o papel do homem como comprador de um produto e, portanto, beneficiário de quaisquer lucros que seu bem gerar. Com isso, a ideia de uma troca bem sucedida sugerida na primeira estrofe (“*I gave myself to Him – And took Himself for Pay,*”) nos parece muito menos factível do que a ideia da compra desse Eu por um outrem. Isso, por sua vez, reflete novamente o sentido de desapontamento: o casamento cujo contrato inicialmente previa a troca, isto é, uma relação igualitária, torna-se uma relação de posse de um objeto por um indivíduo superior – “*this great Purchaser*”.

Essa posse é enfatizada com o *enjambement* que marca a passagem da segunda estrofe para a terceira: “*The Daily Own – of Love / Depreciate the Vision –*”. Como efeito, o *enjambement* mostra que não temos mais uma dualidade, mas uma unidade que se forma pela anulação de um de seus elementos. Com isso, a posse diária é responsabilizada pela perda do interesse pelo objeto possuído, que se revela ter sido apresentado como uma propaganda cultural enganosa, como se o valor da compra diminuísse com o passar do tempo. Ressalta-se nesses versos a palavra amor, que nos lança mais um enigma: o que é esse amor diante da perspectiva pragmática que até então perpassara a visão sobre o casamento? Em primeiro lugar, podemos associar a palavra *Love* com uma possível ironia da poeta já que a relação conjugal é descrita no poema todo como algo comercial, como se fosse uma forma de zombar daqueles que acreditam na possibilidade do amor no casamento; mas, por outro lado, *Love* também sugere um eufemismo para as relações sexuais entre os recém-casados cuja recorrência diária poderia depreciar o prazer da intimidade.

Após essa previsão fatídica do eu-lírico, a metáfora que dá sequência aos versos retoma o ato comercial e constrói mais um jogo de imagens sugestivas: até que o comerciante faça a compra dos suprimentos de que precisa, estes permanecerão como fábulas, isto é, como algo fictício e, portanto, irreal nas Ilhas das Especiarias. Assume-se, aqui, que o objeto de compra – a mulher idealizada para ser a esposa – é uma fábula sutil, uma ficção imaginária e construída cultural e socialmente que só pode se materializar quando, pelo domínio do comprador, for adquirida como se fosse uma carga, um carregamento. Antes disso, seu lugar é nas Ilhas das Especiarias, possível referência a um arquipélago da Indonésia colonizado pelos portugueses e possuído posteriormente pelos holandeses e que nos séculos XVI e XVII forneciam especiarias como noz-moscada e cravo-da-índia para o mercado europeu.

Essa referência, por sua vez, alude ao fato de tratar-se de um contexto de colonização e exploração de um território desconhecido, o que pode sugerir a ligação com a imagem da mulher enquanto objeto a ser também possuído para lucro e prestígio. Ademais, as especiarias sugerem aroma e sabor marcantes, incitando a questão de sentidos físicos comumente associados à sensualidade da figura feminina, o que confirma a tensão entre o ideal de feminilidade esperado no casamento e a subversão desse ideal. Outra interpretação possível é que essa referência às especiarias enfatize o tempero ausente da relação entre o eu-lírico e seu parceiro, além do fato de que os temperos também serviam como recurso de conservação dos alimentos quando não havia refrigeração, o que nos remete à própria conservação do relacionamento.

A estrofe final se destaca em relação às anteriores por ser construída com 21 palavras separadas por 10 travessões, o que evidencia a fragmentação do eu-lírico enquanto indivíduo antes autônomo e sugere, por consequência, a fragmentação do relacionamento entre o eu-lírico e seu comprador. Além disso, no plano da forma os travessões também imprimem no poema espaços de silêncio que podem ser compreendidos como os diversos silêncios a que a mulher se submete ao ser “comercializada” como esposa. No nível semântico, essa estrofe traz consigo uma reflexão acerca da relação comercial com que o casamento é identificado: para que haja um ganho mútuo entre as partes envolvidas é preciso que ambas assumam o risco do prejuízo. A esse ganho, isto é, ao benefício mútuo podemos atribuir a segurança financeira e a pretensa proteção para a mulher e, ao homem, o usufruto de uma esposa devota e submissa às obrigações do lar. O risco, porém, também é recíproco haja vista que, como fora antecipado, “*The Wealth might disappoint* –”.

Se há a possibilidade de que o produto adquirido decepcione, haverá, então, uma dívida constante a ser paga todas as noites sem que o saldo devedor seja abatido no dia seguinte, dia após dia: “*Sweet Debt of Life – / Each Night to owe – / Insolvent – every Noon –*”. Mais uma vez se pode associar o pagamento do objeto comprado à relação sexual com o casamento, mas aqui essa dívida tem algo de positivo – “*Sweet Debt*” – o que pode sugerir o desejo de que a relação comercial se transforme, enfim, em uma relação de intimidade e prazer, o que não necessariamente significa amor uma vez que, como já fora dito pelo eu-lírico, o amor diário deprecia a relação. Isso nos coloca um último enigma: poderíamos afirmar que nesse poema Emily Dickinson rejeita a instituição casamento ou propõe a reformulação de seus parâmetros por meio de uma visão menos romantizada da relação entre homens e mulheres de sua época? Parece-nos

mais coerente tratar-se da segunda opção, já que a união matrimonial é, no poema, uma desagregação daquele que é colocado na relação como objeto de posse do outro, o que ficará ainda mais nítido na leitura do segundo poema escolhido para discutir essas questões:

J732

She rose to His Requirement – dropt
 The Playthings of Her Life
 To take the honorable Work
 Of Woman, and of Wife –

If ought She missed in Her new Day,
 Of Amplitude, or Awe –
 Or first Prospective – Or the Gold
 In using, wear away,

It lay unmentioned – as the Sea
 Develop Pearl, and Weed,
 But only to Himself – be known
 The Fathoms they abide –

J732

Ela se submeteu – desfez-se
 Dos Brinquedos de Moça
 Para assumir o digno Encargo
 De Mulher e de Esposa –

Se algo perdeu seu novo Dia
 De Encanto ou Plenitude
 Ou Perspectivas, ou se o Ouro
 Estragou-se com o uso –

Não se falou – como o Oceano
 Faz a Pérola e as Algas

Só para Ele – e a ninguém mostra
 No Fundo a sua Casa –
 (Tradução de José Lira¹²²)

Este poema é um dos que Helen Vendler analisa em *Dickinson: Selected Poems and Commentaries* (2010) e um dos que, para a estudiosa, mostram a visão de Emily Dickinson sobre o casamento a partir da perspectiva de quem apenas observava esse evento na vida de muitas mulheres com quem ela convivia, porém com perspicácia suficiente para deixar entrever, nos versos, sua capacidade de compreensão arguta sobre os relacionamentos humanos:

*From watching the marriages of others (not least that of her brother), she knew that much in marriage remains hidden, the good as well as the bad, and that the social pretense of marital happiness may cover misery and bitter disillusion. Nonetheless, she admires the marital loyalty that does not confess dissatisfaction*¹²³. (VENDLER, 2010, p.352)

Essa visão de Dickinson, no entanto, vai se tornando mais aparente conforme nos embrenhamos na leitura do poema para interpretarmos suas camadas de significação, a começar pela própria estrutura e encadeamento das estrofes, que vão de uma primeira estrofe mais regular, para a segunda com desvios nessa regularidade até chegarmos à terceira estrofe com maior irregularidade e, conseqüentemente, mais enigmática. Essa passagem entre as estrofes lhes confere uma complexidade gradativa, como se à medida em que vamos nos aprofundando no poema, sua temática também se aprofunda juntamente com a complexidade de sua estrutura. Trataremos de cada uma delas a seguir.

Vendler (2010) resume essa estrutura como um estudo psicológico de três etapas na vida de uma mulher casada: “[...] *first, her consent to marriage and the result of that consent; second, her disappointment both physical and metaphysical; and third, the*

¹²² In: DICKINSON, Emily. **Alguns poemas**. Tradução de José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2008. p.53.

¹²³ “De assistir os casamentos dos outros (não menos importantes do que o do seu irmão), ela sabia que muito no casamento permanece escondido, as coisas boas e as ruins, e que a pretensão social de felicidade conjugal pode encobrir mistério e desilusão amarga. Não obstante, ela admira a lealdade conjugal que não confessa o descontentamento.” (Tradução nossa)

*hidden later life of the married woman's soul*¹²⁴” (p.352). Nesse sentido, o poema apresentaria uma gradação que ultrapassa a questão da forma para se espelhar também no conteúdo.

Tomando por base essa ideia do consentimento na primeira estrofe, fica clara a relação intencional com uma estrutura mais regular dos versos, materializando o que convencional e regularmente se esperaria de uma mulher, isto é, que ela deixasse a vida da infância para assumir o papel de esposa como algo honroso: a rima final nos segundo e quarto versos apenas ocorrerão nessa primeira estrofe, com *Life* e *Wife*; além disso, somente o primeiro verso foge da estrutura em trímetros jâmbicos – “*She rose to His Requirement – dropt*”. Percebe-se aqui que a palavra *dropt* está deslocada no verso, o que é enfatizado pelo travessão, e é exatamente ela que faz com que o verso destoe na distribuição de pés métricos. Isso eleva o potencial de significação desse verbo, pois além do sentido de renunciar a algo, deixar de lado, a própria palavra também está posta de lado. Nesse primeiro verso também se encontram os dois únicos verbos que expressam ação para o *She* de quem o eu-lírico fala – *rose* e *dropt* – e isso denuncia que, a partir da renúncia feita por essa mulher, ela não mais estará no controle de suas ações, assumindo, portanto, a posição de passividade vinculada ao papel da esposa. É preciso considerar também que esses dois verbos indicam, por seus significados, os movimentos de ascensão e queda, acentuando ainda mais a estagnação do processo de desenvolvimento de *She*.

Renunciar aos brinquedos e brincadeiras de sua vida significa deixar para trás a infância e a diversão para atuar em um trabalho – *Work* – mais importante que é o de ser mulher e esposa. As palavras *Play* e *Work* criam, então, uma oposição para marcar o que é do âmbito da infância – os divertimentos, a fantasia, a espontaneidade, a naturalidade – e o que pertence à função de mulher casada – a artificialidade necessária para se enquadrar no papel ideal de anjo doméstico. Aqui, é necessário pensarmos sobre como Dickinson qualifica esse trabalho com o uso do adjetivo *honorable*, uma palavra indicativa de pompa e solenidade: se, por um lado, essa colocação pode sugerir um senso de ironia da poeta, por outro o adjetivo é compatível com o tom dessa estrofe uma vez que ela nos apresenta uma figura feminina que condiz com a expectativa social

¹²⁴ “[...] primeiro, o consentimento dela em relação ao casamento e o resultado desse consentimento; segundo, seu desapatamento tanto físico quanto metafísico; e terceiro, a vida posterior escondida da alma da mulher casada.” (Tradução nossa)

sobre ela, isto é, uma mulher que deixa de lado sua infância e assume o casamento a partir da crença geral de que ser esposa é o ápice da realização feminina.

Já Vendler (2010) associa essa oposição entre *Play* e *Work* com a questão da sexualidade feminina no casamento. Para ela, o *Requirement* proposto à figura feminina exclui do papel de esposa os prazeres sexuais (aqui interpretados na palavra *Playthings*) por tratar-se de um trabalho honroso, o que implica uma visão de castidade e ausência de desejo sexual por parte da mulher: “*Her Work as Woman is to keep the house and regulate servants; her Work as Wife is to serve and please her husband. To the extent that love and sexuality consort ill with the idea of ‘Work’, they are suppressed*¹²⁵” (VENDLER, 2010, p.353).

Na sequência do poema, o eu-lírico enumera as coisas de que a mulher recém desposada sentirá falta: *Amplitude* – a plenitude de largos horizontes de uma vida - , *Awe* – referendando-se a sentimentos de grande potência emocional, como o maravilhamento e o alumbramento – e *Prospective*, ou seja, perspectivas futuras.

Estruturalmente, é relevante nessa segunda estrofe o fato de que as rimas finais não obedecem à sequência iniciada com a primeira estrofe, pois agora são o primeiro e o quarto versos que apresentam um padrão de rima final: *Day* e *away* funcionam como dois limites dessa estrofe circundando a desilusão da mulher, uma desilusão que, por sua vez, está circundada, limitada e materializada pelo ouro que simboliza a aliança matrimonial. Esse ouro vai se desgastar com o uso, assim como essa mulher vai se desgastando emocionalmente e, da mesma forma, a estrutura do poema se “desgasta” em irregularidades.

A esse ponto do poema podemos relacionar a ideia discutida nos versos do poema J580 sobre a questão do desgaste do relacionamento conjugal com o passar dos dias. Naquele poema, impunha-se uma perspectiva de que o valor do objeto adquirido no casamento/transação comercial diminuiria com o tempo e com seu uso; de modo semelhante, o ouro que se desgasta com o uso neste segundo poema também simboliza a desilusão de uma perspectiva futura de que a esposa pudesse ter o êxito de uma vida de alegria: “*If it [the gold wedding ring] should ‘wear away’, what Prospective then? The gold ring is meant to last a lifetime – but if it should become thinner and thinner*”

¹²⁵ “O Trabalho dela como Mulher é manter a casa e orientar empregados; o Trabalho dela como Esposa é servir e satisfazer seu marido. Na medida em que amor e sexualidade relacionam doença com a ideia de ‘Trabalho’, eles são suprimidos.” (Tradução nossa)

*with the years, will it not eventually disappear altogether, as the wife is left unloved and unloving?*¹²⁶” (VENDLER, 2010, p.353).

A falta que a esposa sentirá, contudo, deverá permanecer silenciada: “*It lay unmentioned*”. Isso inevitavelmente nos leva à questão do silenciamento imposto às mulheres em nome do ideal de feminilidade e pelo qual quaisquer desejos e desilusões que se contraponham aos papéis convencionais desempenhados por marido e mulher permanecem em segredo. O silêncio dessa mulher será, portanto, tão profundo quanto as águas do mar nas quais algas e pérolas convivem. Por isso, assim diz o eu-lírico: a desilusão da mulher permanecerá no silêncio como ocorre com o mar que desenvolve *Pearl* e *Weed* apenas para si mesmo nas profundezas em que habitam.

Nesse sentido, *Pearl*, a pérola, refere-se ao que a esposa pode oferecer de positivo e valioso no casamento, enquanto *Weed*, a alga, relaciona-se a algo de pouco valor e que pode ainda ser lida como erva daninha, uma planta indesejada. Para Vendler (2010), a chave de compreensão dessas imagens está no verbo *develop*: “*During the first stage of marriage, the Wife may be developing Pearl; in the second stage, Weed; but in the third, reflective stage, she fathoms the depths of what she has developed*¹²⁷” (p.354). Parece-nos, com isso, que a jovem que renunciara a uma vida por outra agora se vê diante de profundezas com que precisa lidar em silêncio e em que vão habitar, inevitavelmente, alegrias e desprazeres.

A imagem do mar nessa estrofe final tem, ainda, outras possibilidades interpretativas. Por exemplo, pode-se associar ao mar *Amplitude* e *Awe*, isto é, a imensidão dos sentimentos de que a mulher sentirá falta é metaforizada na imagem do mar. Essa imagem, por sua vez, é masculina – *Himself* – e sugere que a esposa depositara as coisas que apreciava antes do casamento e suas perspectivas futuras nessa figura masculina. Consequentemente, o mar pode ser equiparado ao marido em dois aspectos: primeiro com as duas imagens masculinas colocadas, cada uma, no início e no final do poema – *His* e *Himself* – demarca-se a limitação da existência dessa mulher; e ademais, pode-se pensar no mar em que a mulher se afoga por não conseguir nadar, isto

¹²⁶ “Se a aliança de ouro deverá ‘se desgastar’, qual é a Perspectiva então? O anel de ouro é feito para durar uma vida inteira – mas se ele deverá se tornar cada vez mais fino com os anos, ele não vai finalmente desaparecer por completo, como a esposa que é deixada sem amor e sem amar?” (Tradução nossa)

¹²⁷ “Durante o primeiro estágio do casamento, a Esposa pode estar desenvolvendo Pérola; no segundo estágio, Alga; mas no terceiro, um estágio reflexivo, ela penetra nas profundezas do que ela desenvolveu.” (Tradução nossa)

é, o mar como metáfora para o casamento que submerge a mulher com suas atribuições sociais e idealizadas, situação na qual a mulher também está fadada a se afogar.

Quanto à estrutura da última estrofe, nota-se que a regularidade apequena-se mais ainda, inexistindo nas rimas finais, além do destaque para a palavra final *abide*, um dissílabo que sonoramente destoa na estrofe pois o tom desenvolvido nesses últimos versos também refletia o silêncio com o uso de monossílabos e vogais fechadas, enfatizando, assim, a contraposição que estabelecem ao som vocálico aberto do verbo final. Com isso, fica sugerido que essa abertura, embora existente, não cabe à mulher explorar.

Além disso, é preciso levar em consideração o sentido de *abide*¹²⁸, que se refere a uma continuidade no sentido de subsistência e de tolerância:

abide (*abode*, -s), v. [...]
 A. Live; exist in a place; [fig.] grow.
 B. Endure; survive; stay; remain.
 C. Preside; occur; be present.
 D. Exist; stay; remain; continue¹²⁹.

A perspectiva da esposa, portanto, não é mais otimista do que a do ouro que será desgastado com o tempo. Assim, mesmo não apresentando um tom de pragmatismo acentuado como nos versos do poema J580, Dickinson nos propõe aqui uma visão sobre o casamento menos idealizada romanticamente e mais reflexiva.

Já o poema J1072 surpreende pela visão lúgubre apresentada sobre o mesmo tema:

J1072

Title divine – is mine!

The Wife – without the Sign!

Acute Degree – conferred on me –

Empress of Calvary!

Royal – all but the Crown!

Betrothed – without the swoon

God sends us Women –

¹²⁸ Disponível em: <<http://edl.byu.edu/lexicon/term/437797>>. Último acesso em 28.ago.2016.

¹²⁹ “Abide: A. Viver; existir em um lugar; [fig.] crescer. B: Aguentar; sobreviver; ficar; permanecer. C: Presidir; ocorrer; estar presente. D: Existir; ficar; permanecer; continuar.” (Tradução nossa)

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?

J1072

Título divino o meu!
 Esposa – sem o signo!
 Alta honraria conferida a mim,
 Imperatriz do Calvário!
 Real – mas sem coroa!
 Noiva – mas sem o desmaio
 Que Deus manda às mulheres
 Quando se compara Granada com Granada
 Ouro com Ouro.
 Nascida, desposada, amortalhada
 Num só dia.
 “Meu esposo”, dizem as mulheres,
 Tangendo a melodia.
 É *este* o tom?
 (Tradução de Vera das Neves Pedroso¹³⁰)

Antes de analisarmos esse poema, é preciso fazer uma observação quanto à tradução apresentada aqui: a leitura dos versos de Dickinson contrapostos à tradução de Vera das Neves Pedroso nos mostra que algumas escolhas feitas na versão do poema em português não foram bem sucedidas (como, por exemplo, a troca de travessões por vírgulas no verso 10, a supressão do travessão em vários outros versos, a exclusão da referência à primeira pessoa do plural no sétimo verso e a opção pela palavra

¹³⁰ In: JOHNSON, Thomas H. **Mistério e solidão**: A vida e a obra de Emily Dickinson. Tradução de Vera das Neves Pedroso. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

“desposada” no verso 10 que, como veremos, exclui a ambiguidade do termo em inglês “*Bridalled*”). No entanto, ao apresentarmos as traduções de cada poema analisado neste trabalho nosso objetivo se restringe a facilitar a leitura para o leitor menos habituado à poesia dickinsoniana, já que nossas análises partem do poema em sua língua original. Por isso, foge de nosso foco a comparação e a discussão sobre as versões em português aqui apresentadas, o que certamente seria algo bastante frutífero para outro trabalho.

Voltando-nos para o poema, inicialmente se destaca a diferença marcante que ele estabelece quando contraposto aos dois poemas anteriores no que concerne sua estrutura. O uso das exclamações nos primeiros versos combinado à recorrência do travessão e à economia lexical imprimem no poema um tom de maior agitação e de assertividade para a enunciação do eu-lírico e isso, juntamente com as elipses e com a ausência de um padrão rítmico, faz com que o leitor encontre maior dificuldade na leitura. Essa dificuldade, portanto, é reflexo da complexidade com que Dickinson elabora seus versos e reflete os solavancos e trancos do tema tratado, ou seja, aqueles que ocorrem no dia a dia da vida doméstica.

Também sobressai a não divisão desse poema em estrofes, diferentemente de como se construíram os dois poemas anteriores. Tematicamente, essa estrutura nos remete às ausências de pausas ou intervalos no fluxo das atividades domésticas e femininas. Contudo, é possível identificar uma divisão subjacente aos versos a partir das imagens empregadas para o desenvolvimento de sua temática: inicialmente identificamos o Eu que nos fala sobre sua condição e existência (versos um a sete), em seguida o foco recai sobre a imagem de terceiros, noivo e noiva em seu casamento (versos oito e nove) e, por fim, a voz do eu-lírico se confunde com a voz das esposas recém-casadas em coro (versos dez a quinze).

Essa divisão que propomos se inicia com o eu-lírico anunciando possuir um título divino caracterizado não pelo que ele lhe traz, mas pelo que lhe nega: “*The Wife – without the Sign!*”, “*Empress of Calvary!*”, “*Royal – all but the Crown*” e “*Betrothed – without the swoon*”. Ser esposa sem ter o sinal que demarca esse estado civil – provavelmente a aliança – é o mesmo que possuir a virtude da mulher ideal, preparada para a união matrimonial e, mais ainda, conservar a castidade na ausência de atividade sexual. Por outro lado, a ausência de um *Sign* evidencia a falta de representatividade dessa mulher e pode também sugerir que se trata de uma amante, aquela que ocupa espaços destinados à esposa sem sê-lo oficialmente. Essa esposa também é a Imperatriz do Calvário, o que inevitavelmente nos leva a uma relação com a imagem de Cristo:

estaria o eu-lírico se colocando como esposa de Cristo? Nesse caso, novamente reafirma-se a ausência do outro que lhe conferiria o sinal concreto do casamento, uma vez que Cristo seria uma figura masculina inatingível. Além disso, enquanto Cristo era chamado Rei, a mulher que nos fala é Imperatriz e assume, com isso, um poder superior; mas sendo a Imperatriz do Calvário, seu poder é sofrimento e isso sugere a impotência, ou seja, é paradoxalmente a ausência do próprio poder de domínio sobre as coisas. Outra interpretação possível é de que o eu-lírico entende o casamento como o próprio calvário, isto é, como um sofrimento contínuo, interminável e de grande aflição.

O título do eu-lírico também é de realeza, porém sem a coroa, outro símbolo do que lhe falta na divindade de sua existência. Contraditoriamente, sem esse símbolo mais uma vez o eu-lírico parece-nos não poder gozar da autoridade e do poder de seu título divino, assim como não pode se beneficiar do êxtase sexual que Deus envia às mulheres, mas que somente pode ser desfrutado pelas que se casam. Ora, se a essa esposa falta a aliança, também lhe falta a autorização para a experiência sexual.

Já na sequência percebe-se a construção de uma cena tradicional da cerimônia de casamento: “*When you – hold – Garnet to Garnet –*” / “*Gold – to Gold –*”. As mãos que seguram uma a outra se associam ao momento em que os noivos trocam as alianças e fazem a promessa de amor eterno, aqui simbolizado pela pedra preciosa granada, de cor vermelho-escuro que nos lembra o coração. A partir desse enlace das mãos observado e narrado pelo eu-lírico, temos o ápice do poema com uma espécie de sentença final para as ilusões do casamento: “*Born – Bridalled – Shrouded – / In a Day*”. Essas três etapas da vida comprimidas em um único verso, em um único dia, e demarcadas pelo travessão que reforça os limites entre uma e outra surpreendem pela assertividade do eu-lírico em expressar o término de uma vida após o desposar, como se isso fosse, de fato, o motivo que leva à morte. Simbolicamente, podemos sugerir que se trata da morte da mulher como indivíduo que tem domínio sobre si, mas que precisa se conformar ao controle que o outro, o marido, exercerá sobre ela.

Isso fica ainda mais evidente quando analisamos a palavra *Bridalled*, cujo termo originário é, na verdade, *bridal*, substantivo que indica casamento, núpcias, e também adjetivo que significa nupcial. Contudo, Dickinson opta por atribuir a essa palavra a terminação indicativa de verbo no pretérito perfeito e, com isso, consegue um efeito de ambiguidade pela sonoridade dessa palavra, cuja pronúncia é idêntica a *bridled*: verbo que significa pôr freio em, arrear e, por extensão, controlar, reprimir, restringir. Assim, à imagem do casamento se liga a ideia de controle da liberdade, como se o véu de noiva,

a aliança ou qualquer outro símbolo material do matrimônio se tornasse, de fato, um cabresto.

Outra ligação que esse verso explicita tem a ver com o traje da mortalha que, por ser tradicionalmente branco, relaciona-se ao vestido branco de noiva e ao traje batismal, usualmente branco. Isso revela uma perspectiva quase que macabra sobre o casamento, pois é como se o destino da mulher, quando nasce, já estivesse definido para a morte com o casamento. Contudo, surpreende-nos a continuidade do poema em suas três linhas finais: “ ‘*My Husband*’ – *women say* - / *Stroking the Melody* - / *Is this – the way?*”. Aqui se confundem as vozes das mulheres casadas e dessa “*Wife – without the Sign*” que, juntas, chamam pela primeira vez o homem com quem se uniram de “*My Husband*”. Se é certo, no entanto, que o eu-lírico não concretizou esse estado civil, enunciar a expressão “meu marido” é como materializar o desejo de participar da melodia entoada pelas mulheres. Ainda assim, seu título permanecerá marcado pela ausência dos aspectos físicos envolvidos em um relacionamento e, por isso mesmo, também permanecerá divino.

Ao final no poema, fica a dúvida do eu-lírico quanto a estar cantando a melodia corretamente, isto é, essa dúvida confirma que a mulher que nos fala se apropria de uma expressão que não lhe pertence por direito. Por outro lado, ela deixa entrever a necessidade de aprovação de outrem, como uma testemunha ou o leitor que julgará sua melodia, seus versos. Com isso, percebemos o retorno cíclico do poema ao seu início, pois podemos reanalisar os versos em que se descreve a titulação divina do eu-lírico e atribuir-lhes nova significação: assim como essa figura feminina precisa da aprovação para poder dizer “*My Husband*”, ou seja, para utilizar uma forma que marque sua posição de sujeito – e *My* enquanto adjetivo possessivo teria essa carga de significação – ela também não pode afirmar para si mesma algo como “*My title is divine*”, o que seria a organização mais previsível para essa ideia. Ao contrário, com “*Title divine – is mine!*”, ela reforça a posição subalterna de quem recebeu algo de outra pessoa, nesse caso um alguém com poder maior de dar e de deter o que lhe aprouver.

Estruturalmente, o poema mostra a complexidade das emoções divididas entre vitória e incerteza, celebração e lugubridade por meio de seu esquema de rimas. O que se percebe é que os três primeiros versos apresentam-nos rimas internas em lugar de rimas finais – *divine/mine*, *Wife/Sign*, *degree/me* – e isso contribui para o tom de exaltação inicial também marcado pelos pontos de exclamação. Mas, na sequência,

vemos que essa recorrência das rimas internas vai se dissolvendo à medida que o eu-lírico assume um tom mais reflexivo.

Diferentemente dos poemas J580 e J732, este nos apresenta uma visão de ambivalência em relação ao casamento, pois ao mesmo tempo em que ele é sentença de morte para a mulher, também se constitui como um desejo do eu-lírico. No plano da forma, essa ambivalência se concretiza na contraposição de versos longos e versos curtos, especialmente a partir do momento em que o eu-lírico parece deixar a exaltação e assumir a reflexão sobre sua condição. Aproximados, os três poemas revelam a complexidade do pensar de Dickinson e de sua visão sobre as experiências humanas. Para completarmos esse quebra-cabeças que viemos montando até agora na tentativa de compreendermos um pouco de seu fazer poético a partir da descoberta de diferentes subtópicos que podem sustentar a interpretação dos poemas, apresentaremos uma outra perspectiva que se desdobra de seus poemas sobre a questão da mulher em relação ao seu contexto histórico e social: trata-se da figura feminina que, ao contrário da noiva e da esposa, restritas às obrigações do casamento e do ideal convencional de feminilidade, entrará em contato com sua sexualidade a partir do entregar-se a uma força maior do desejo.

3.3 Uma caminhada na praia: entre visitar o mar e afogar-se nele

No poema J520, observaremos a construção de um cenário de natureza em que o eu-lírico feminino vai adentrar para estabelecer uma ligação sensualizada com o Mar, representante da força dessa natureza.

J520

I started Early – Took my Dog –

And visited the Sea –

The Mermaids in the Basement

Came out to look at me –

And Frigates – in the Upper Floor

Extended Hempten Hands –

Presuming Me to be a Mouse –

Aground – upon the Sands –

But no Man moved Me – till the Tide
 Went past my simple Shoe –
 And past my Apron – and my Belt
 And past my Bodice – too –

And made as He would eat me up –
 As wholly as a Dew
 Upon a Dandelion's Sleeve –
 And then – I started – too –

And He – He followed – close behind –
 I felt His Silver Heel
 Upon my Ankle – Then my Shoes
 Would overflow with Pearl –

Until We met the Solid Town –
 No One He seemed to know –
 And bowing – with a Mighty look –
 At me – The Sea withdrew –

J520

Saí cedo – Meu Cão levei comigo –
 Fui visitar o Mar –
 Lá do Porão saíram as Sereias
 E vieram me olhar –

Da Cobertura as Naus me ofereceram
 A Encordoada Mão –
 Tomando-me talvez por um Ratinho
 Sobre a Areia – no Chão –

Mas Ninguém me tocou – até que n'água
 A Maré me atingiu

Os Pés – e logo as Coxas – e a Cintura –
E o Peito me cobriu

E eu parecia prestes a afogar-me –
Qual na Flor ao cair
Uma gota de Orvalho fica presa –
E eu resolvi sair –

E Ele – Ele me seguiu com pés de prata
Ainda a me envolver
O Tornozelo – E fez os meus Sapatos
De Pérolas se encher –

Até que no Chão duro da Cidade
Um Estranho se achou –
E se curvando – a me fitar Altivo –
O Mar se retirou –
(Tradução de José Lira¹³¹)

Esse poema nos apresenta um cenário natural em que o eu-lírico adentra para realizar uma atividade aparentemente rotineira e simples – caminhar na praia logo cedo acompanhado de seu animal de estimação. Ilusoriamente, seus versos parecem tratar de um passeio inocente e de uma paisagem também inofensiva, mas as relações que eles vão construindo ao longo das estrofes reiteram o modo de fazer poesia de Emily Dickinson: o poema se torna complexo e desafiador conforme avançamos na leitura, utiliza imagens que transformam os elementos da natureza em metáforas para lidar com questões do ser, emprega palavras e símbolos de múltiplos sentidos e deixa lacunas a serem explicadas pela interpretação do leitor.

Logo nos dois primeiros versos, o eu-lírico se coloca como narrador e anuncia a ação que deverá motivar o desenvolvimento do poema e da qual ele será participante: “*I started Early – Took my Dog – / And visited the Sea –*”. Nos dois extremos, temos “*I*” e “*sea*”, intermediados por um segundo participante, “*dog*”, que parece ser abandonado

¹³¹ DICKINSON, Emily. **A branca voz da solidão**. Tradução de José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2011. p.227

pela dona assim que esta se encontra com o mar. O animal é retomado na última estrofe com o uso do pronome “we”, o que leva o leitor a questionar sobre o porquê desse cachorro, sobre a sua função na experiência vivida pelo eu-lírico e sobre onde ele estava o tempo todo, como um fio solto deixado para que seu sentido seja completado pelo leitor. O que se pode inferir dos primeiros versos é que a figura do cachorro, sendo comandado pelo eu-lírico durante um passeio, sugere algum tipo de poder do eu-lírico, ainda que se trate de uma atividade de âmbito cotidiano e doméstico. Contraposto ao eu do poema e ao seu cão está o mar, uma figura carregada de simbologia por sua vastidão, força e pelo desconhecido que ele carrega em si e que, a partir do segundo verso, vai circundar e envolver o eu-lírico, o poema e o leitor.

Ao visitar o mar, o eu-lírico percebe a presença de criaturas pertencentes ao mundo mítico – “*The Mermaids in the Basement*” - que saem de um porão para observá-la. A presença dessas criaturas é dada como algo natural e é exatamente essa naturalidade que faz com que o poema assuma uma característica de transgressão, já que o encontro com sereias ao caminhar na praia confunde os limites entre real e imaginário. Outra questão relevante é o fato de o mar se tornar aqui uma casa com porão – *basement* – onde as sereias habitam, o que sugere que nem mesmo na natureza há liberdade, pois onde quer que a mulher esteja, seu lugar será a casa, com suas obrigações e regras.

Estabelece-se, então, um jogo de olhares: o eu-lírico que avista o mar, as sereias que a observam, e novamente o eu-lírico vendo as sereias; todos esses elementos colocados numa mesma estrofe – eu-lírico, cão, mar, sereias – reforçam os possíveis questionamentos do leitor sobre a relação entre eles e nos dão a impressão de que o poema tenha começado *in media res*. Somam-se, ainda, as fragatas que, personificadas, estendem as mãos para o eu-lírico e a confundem com um rato: “*And Frigates – in the Upper Floor / Extended Hempen Hands – / Presuming Me to be a Mouse – / Aground – upon the Sands –*”. Ao se tornar objeto do olhar das sereias e ser confundido com um rato, o eu-lírico nos parece um ser muito menor do que no início do poema, quando liderava seu cão pelo passeio, o que nos sugere um movimento de apequenamento desse sujeito, tornando-lhe menor em poder e autonomia e antecipando a possibilidade de ser submergido pelos elementos da natureza que o cercam.

Constituída de uma metade humana – mulher – e uma metade animal – peixe -, a imagem da sereia se coloca no poema como um elemento intermediário entre humano e natureza e, portanto, entre o universo do eu-lírico e o do mar. No entanto, a sereia, que na mitologia é conhecida pela sedução exercida nos marinheiros e navegantes, aqui

estava limitada ao espaço de um porão e, portanto, destituída de seus poderes, como animais domesticados fora de seu ambiente natural. Por isso, apesar de mítica a sereia pode ser entendida como corporificação da figura feminina cuja função é de agradar os olhares masculinos e limitar-se ao espaço privado.

As fragatas, ao contrário, localizam-se em uma parte superior – “*in the Upper Floor*” – e se relacionam ao universo convencionalmente masculino de navegação, exploração e desbravamento dos limites entre terra e mar. A partir disso, o momento em que as sereias saem do porão e, portanto, elevam-se pode ser visto como um ponto de equiparação entre o mítico e o real e entre feminino e masculino, ou ainda como a ascensão de um grupo antes subordinado ao poder do outro. Essa relação entre *Mermaids* e *Frigates* não está expressa claramente no poema, mas, sim, sugerida em sua camada subtextual.

Ainda na segunda estrofe, as mãos estendidas das fragatas indicam sua suposição de que o eu-lírico esteja em uma situação de vulnerabilidade ou perigo. No entanto, não há nada que confirme riscos para o eu-lírico e essas mãos caracterizadas como *Hempen*, isto é, relacionadas diretamente à natureza, podem ser vistas como uma ameaça, mãos que oferecem ajuda ao mesmo tempo em que buscam apalpar algo, pegar e tomar para si. Além disso, como mencionamos o eu-lírico é confundido com um rato, com uma criatura da natureza caracterizada por sua pequenez e essa mistura de eu-lírico/humano e rato/animal reforça a condição de subumanidade antecipada pela figura das sereias. Nesse sentido, podemos ver nas sereias um elemento de transição entre o humano e o animal/natural, indicando a transformação pela qual também passará o eu-lírico, deixando para trás a atmosfera do doméstico, do habitual que era a caminhada na praia e adentrando uma atmosfera menos familiar.

Referimo-nos até agora ao eu-lírico como uma figura feminina. Isso decorre da escolha vocabular apresentada na terceira estrofe: *Shoe, Apron, Belt* e *Bodice* parecem desenhar a silhueta de uma mulher através de um processo metonímico. Nessa estrofe, o mar vai encobrindo o corpo do eu-lírico e a imagem que se forma dá continuidade e aprofunda o potencial das imagens sexualizadas sugeridas pelo olhar das sereias e pela tentativa de toque das fragatas. Parece haver também, por parte do eu-lírico, um desejo de imergir na água do mar e fundir-se a ela, aludindo ao rito do batismo cristão, um rito de iniciação à vida cristã e de renascimento. Nesse sentido, o prazer de que usufruímos comumente no mar – olhar para sua imensidão, banhar-se nela –, quando relatado

através do corpo do eu-lírico, torna-se um prazer sexual sem culpa e cria uma tensão no poema e em suas possibilidades interpretativas por se opor à idéia de batismo religioso.

Nota-se, assim, que a menção ao corpo do eu-lírico é feita por itens do vestuário feminino, cujo objetivo essencial é ocultar o corpo. Estes são como símbolos culturais que definem o que é do âmbito do feminino e o que é do masculino. Ademais, a repetição de “*past my*”, “*And past my*” e “*And my*”, enfatizadas pelo uso do travessão, imprimem nos versos um ritmo de lentidão hipnótica, como se o eu-lírico observasse sua imersão no mar de forma passiva, revelando o poder sexual da natureza. Por outro lado, esse ritmo lento sugere a apreciação do eu-lírico pela experiência sensual, contribuindo ainda mais para que essa figura feminina fique caracterizada pela ausência de culpa ao experienciar o contato erótico com o mar, o que contraria o típico estereótipo da mulher ideal na sociedade patriarcal.

Essa força sexual atinge seu ápice na quarta estrofe, em que o eu-lírico esboça uma sensação de ameaça pelo poder do mar de submergi-lo e, portanto, de dominá-lo por completo, em total fusão entre os dois: “*And made as He would eat me up – / As wholly as a Dew / Upon a Dandelion’s Sleeve – / And then – I started – too –*”. O eu-lírico aqui se compara a uma gota de orvalho – *dew* – e, assim, torna-se ainda menor diante da força opressora do mar. Essa comparação retoma a pequenez expressa quando o eu-lírico fora confundido com um rato, o que intensifica sua passividade e impotência. Ressalta-se, assim, o contraste entre o eu-lírico, pequeno e delicado, e o mar, expansivo e ameaçador. Porém, observa-se que o eu-lírico, representante do que é humano, recebe características de elementos da natureza por meio do vocabulário escolhido para caracterizá-lo, enquanto o mar, representante da natureza, passa pelo processo oposto ao ser personificado em *He*. Essa mescla de humano e natureza reforça novamente a sugestão de um cenário mítico como a única possibilidade para a realização plena de uma experiência em que o sujeito feminino pode vivenciar o prazer. Da mesma forma, a combinação de *Dandelion’s Sleeve* também contribui para a criação dessa linha tênue entre humano e natureza, uma vez que reúne a flor (e sua delicadeza) e a referência ao vestuário.

Observa-se que na terceira e na quarta estrofes a ênfase recai sobre as ações do mar, em oposição ao “*I*” que se impôs no início do poema. Mas ao final da quarta estrofe, o eu-lírico parece retomar sua voz: “*And then – I started – too –*”. Ecoa aqui o primeiro verso do poema – “*I started Early – Took my Dog –*”, que marca o poder de ação do eu-lírico, enquanto o segundo parece soar como uma resposta às ameaças do

mar. Nesse sentido, o segundo *“I started”* pode ser lido como um despertar, uma descoberta ou, ainda, como uma retomada de poder. Isolada pelos travessões, essa colocação ganha mais força e sugere que o eu-lírico tenha deixado o estado de imobilidade e passividade para assumir o controle. Como resultado dessa mudança, veremos que nas duas últimas estrofes o avanço do mar é rejeitado e a segurança do eu-lírico é retomada.

A penúltima estrofe funciona, então, como ponto de transição entre a representação das ameaças do mar e o refúgio em *“Solid Town”*, nos últimos versos do poema. Nessa transição, destaca-se a repetição do pronome *“He”*, como um gaguejar que nos alerta para um perigo iminente. No entanto, o uso do verbo *follow* permite interpretações variadas, podendo ser visto como a reafirmação da perseguição do mar para com o eu-lírico ou, ainda, como o ato de andar ou estar junto com ele. Assim, com a escolha pela expressão *close behind*, o mar não parece mais tão agressivo, ao contrário, seu comportamento se assemelha ao de um companheiro, um par romântico.

Outro aspecto a ser ressaltado na penúltima estrofe é a referência metonímica ao corpo, semelhante à terceira estrofe. Porém, diferentemente dos versos anteriores, o eu-lírico agora trata também do corpo de seu antagonista ao mesmo tempo em que se refere ao seu próprio corpo, reafirmando um certo grau de igualdade entre eles: *“And He – He followed – close behind – / I felt His Silver Heel / Upon my Ankle – Then my Shoes / Would overflow with Pearl –”*. Além disso, as referências ao corpo fazem parte de um mesmo campo semântico – *heel, ankle e shoes* - e sugerem que a imersão na água do mar fora superada, num caminho inverso ao da terceira estrofe. A pérola que emerge dos pés do eu-lírico nitidamente se refere às bolhas na água durante o caminhar e pode ser tomada com diferentes conotações. Uma delas é a referência à esfera do feminino, em que as jóias, tais qual a pérola, são convencionalmente oferecidas à mulher pela figura masculina. Por outro lado, as bolhas na água, metaforizadas na pérola, podem aludir ao ato sexual em seu ápice, isto é, à ejaculação, finalizando, assim, tanto a relação entre eu-lírico e o mar como as transformações pelas quais o eu-lírico passou durante o poema: sair de um ambiente familiar para adentrar o desconhecido, viver uma experiência potencialmente sexual, retomar o controle e poder seguir adiante.

A separação entre o eu-lírico e o mar se dá, então, na última estrofe: *“Until We met the Solid Town – / No One He seemed to know – / And bowing – with a Mighty look – / At me – The Sea withdrew –”*. Observa-se nesses versos que, além de pôr fim a essa relação, o poema estabelece uma divisão entre o domínio da natureza e o domínio da

civilização, em que “*Solid Town*” representa a estabilidade do segundo e funciona como uma barreira sólida de separação entre o eu-lírico e o mar. A partir dessa separação, o mar não se reconhece no mundo que não é seu e se retira, mas não sem antes confirmar sua força através de seu “*Mighty look*”, um olhar que relembra os outros olhares lançados ao eu-lírico no início do poema e que, de algum modo, depreciaram-na.

Esse último olhar contrasta, por sua vez, com o cumprimento que o antecede – *bowing*. Por se tratar de um gesto que faz parte da cultura do eu-lírico, ou seja, da civilização, sua apropriação por um elemento da natureza sugere, mais uma vez, a tenuidade dos limites entre essas duas esferas, já que atribui ao mar mais uma característica humana, a polidez. Mas, apesar desse contraste entre poder da natureza e conformidade a uma regra social, parece prevalecer o primeiro, já que é o mar quem se afasta e, com isso, reitera sua participação ativa em toda a ação. O poema, então, é finalizado sem que haja qualquer expressão dos desejos ou sentimentos do eu-lírico e o “*I*” que iniciou os versos como sujeito da ação agora se transformou em “*me*”, objeto do olhar e da ação do outro.

4 A subversão da imagem de Deus

<i>How brittle are the Piers</i>	Como são frágeis as Pilastras
<i>On which our Faith doth tread –</i>	Em que a Fé se baseia –
<i>No Bridge below doth totter so –</i>	Nenhuma Ponte treme tanto –
<i>Yet none hath such a Crowd.</i>	E nenhuma é tão cheia.
(J1433)	(Tradução de José Lira)

Os versos escolhidos como epígrafe desta seção sintetizam um dos temas que mais encontram espaço na obra poética de Emily Dickinson: a questão da fé e das crenças religiosas. Em inúmeros poemas Dickinson trata da fé especialmente relacionada às práticas religiosas e à figura de Deus, mas sua visão crítica utiliza elementos que dão a esses poemas um tom sério que ora se mistura com o irônico, o sarcástico, o jocoso e até mesmo com o tom de tristeza e desesperança em alguns de seus versos. Esses poemas muitas vezes questionam a bondade de Deus e apontam as vulnerabilidades da religião e do homem que se apega a ela para superar a miséria de sua condição humana.

Diante disso, encontramos poemas em que o eu-lírico de Dickinson parece zombar de Deus, parodiar ensinamentos bíblicos e questionar as ideias de juízo final e de vida eterna, entre outros tipos de posicionamento. Isso ocorre por meio do subtexto, em que se articulam questões filosóficas, estados de alma e aspectos do cotidiano religioso Calvinista, além de ser o canal para a criação de uma voz poética que se apresenta, em alguns momentos, sob o viés da ingenuidade e em outros com um tom de audácia, fazendo com que os poemas se tornem subversivos à medida que expressam tanto fé quanto descrença na imagem de Deus criada pela religião.

Os poemas que se enquadram nessa temática comumente são classificados como poemas que lidam com o tempo e a eternidade, ou com a dicotomia Terra *versus* Céu. No entanto, sabemos que a poesia de Dickinson muitas vezes rompe com esses limites de classificações temáticas quando os analisamos sob diferentes perspectivas. Para Betsy Erkkilä (1992), por exemplo, mais do que revelar sua desconfiança sobre Deus, Dickinson nos lança sua revolta satânica contra o reino celestial ao se identificar com Eva, considerada a mãe do pecado:

It is in her correspondence with women that we first hear the transgressive witch-voice – the heh! heh! heh! – that would become the high tone of her poems. ‘I have lately come to the conclusion that I am Eve, alias Mrs. Adam,’ she wrote to Abiah Root in 1846. ‘You know there is no account of her death in the Bible, and why am not I Eve? (Letters 1:24).’¹³² (ERKKILA, 1992, p.20)

Essas palavras de Dickinson se tornam ainda mais interessantes quando consideramos que a cidade de Amherst, nas décadas de 1840 e 1850, passava por um reflorescimento religioso que marcava, de fato, a cultura protestante da Nova Inglaterra como um todo. Isso se concretizava nas práticas religiosas diárias, na publicação de sermões dos ministros das congregações religiosas nos meios de divulgação da época (panfletos, jornais e revistas de grande circulação) e se infiltrava nas regras de organização social por meio de pressupostos religiosos que influenciavam a normatividade dos papéis de gênero, as noções de hierarquia e status e, principalmente, a educação.

Para Gilpin (2014), as práticas religiosas do cotidiano de Amherst estavam também incorporadas na família Dickinson, que, por sua vez, inevitavelmente fazia parte da tradição religiosa que moldava a cultura protestante de forma regional e até mesmo nacional:

First, perhaps most straightforwardly, the religion around Emily Dickinson consisted of the religious practices, literature, architecture, and ideas that were inescapable features of everyday life in Amherst and the Dickinson family routine: attending worship services at the Congregational church, listening to sermons delivered from its pulpit, singing hymns, reading regularly from the Christian Bible in the Authorized (King James) Version of 1611, and attending family prayers led by her father, Edward Dickinson.¹³³ (p.4-5)

Nesse sentido, parece-nos que dificilmente a simbologia cristã não se mostraria na obra de Dickinson, cujas cartas em muitas ocasiões tratam de sermões que a poeta

¹³² “É na correspondência dela com mulheres que pela primeira vez ouvimos a voz transgressora de bruxa – o heh! heh! heh! – que se tornaria o tom alto de seus poemas. ‘Eu recentemente cheguei à conclusão de que eu sou Eva, codinome Senhora Adão,’ ela escreveu para Abiah Root em 1846. ‘Você sabe que não há menção alguma da morte dela na Bíblia, e por que eu não seria Eva? (Cartas 1:24).’ (Tradução nossa)

¹³³ “Primeiro, e talvez mais diretamente, a religião em torno de Emily Dickinson consistia de práticas religiosas, literatura, arquitetura, e ideias que eram características inescapáveis da vida diária em Amherst e da rotina da família Dickinson: frequentar cultos na igreja Congregacional, ouvir sermões proferidos do púlpito, cantar hinos, ler regularmente a Bíblia Cristã na Versão Autorizada (Rei James) de 1611, e frequentar orações familiares conduzidas pelo pai, Edward Dickinson.” (Tradução nossa)

estudava e hinos que ela conhecia. Sabemos também que, quando jovem, Dickinson resistiu ao apelo familiar e da comunidade e não se juntou à *Amherst First Congregational Church*, participando raramente dos eventos religiosos e, muitas vezes, expondo sua criticidade sobre eles e sobre os pressupostos da fé cristã na correspondência e nos poemas.

Outra questão de grande relevância é a estrutura que Emily Dickinson adota para seus poemas. Com o metro de balada inglesa, a poeta opta por uma forma tradicionalmente utilizada nos hinos cantados nas igrejas protestantes, além de ser uma estrutura da poesia narrativa popular de língua inglesa. O efeito disso é, como ressalta Paulo Henriques Britto (2008), bastante interessante por se tratar de uma poeta culta que escolhe um metro poético popular:

Artista de grande sutileza intelectual, Dickinson optou por trabalhar exclusivamente com o repertório métrico popular, criando desse modo uma tensão entre o plano da forma – tradicionalmente associada à simplicidade, à singeleza, à espontaneidade – e a seriedade e densidade intelectual do plano semântico. Em outras palavras, há nessa poesia um contraste entre o significado da forma e o significado do conteúdo. (p.26)

Sob nosso ponto de vista, esse contraste também deve ser lido como elemento subvertor uma vez que seu efeito é gerar na camada textual uma aparente simplicidade da forma e, no subtexto, uma tensão com a camada de significação. Com isso, esse contraste se torna ainda mais significativo ao tomarmos os poemas que redefinem a imagem de Deus segundo a visão dickinsoniana, pois a adoção de uma estrutura típica dos hinos religiosos, quando analisada sob a ótica de Britto (2008), revela-se intencionalmente como uma forma de ironizar a religião e, até mesmo, de negá-la.

Assim, esses poemas concretizam a postura ousada de Emily Dickinson de recusa em relação à imposição da religião em seu contexto, o que, para Grabher (1999), deve ser entendido como uma busca do eu por sentido na existência, uma busca para a qual o Deus dos calvinistas não lhe oferecia resposta: “*Dickinson’s self seeks meaning not only in its relation to the world but also in its relation to the beyond. The transcendent questions about God, immortality, eternity, and the divine order haunted Dickinson but did not force from her any definite answers*¹³⁴” (p.233).

¹³⁴ “O eu de Dickinson busca sentido não somente em relação ao mundo, mas também na sua relação com o outro mundo. As questões transcendentais sobre Deus, a imortalidade, a eternidade, e a ordem divina assombravam Dickinson, mas não forçavam dela nenhuma resposta definitiva.” (Tradução nossa)

A mente inquiridora de Dickinson coloca em pauta, nos poemas e em cartas, os problemas relacionados à fé, à identidade e à realidade de Deus, e denotam o que podemos considerar uma obsessão ambivalente para com essas questões, pois, como explica Daghlían (2015), “Sua atitude típica com relação aos temas religiosos caracterizava-se por uma afirmação de fé inicial seguida de contestações, que levam a uma conclusão de dúvida ou de desafio à crença ortodoxa” (p.54). Em outras palavras, sua atitude assume um modo contraditório de se manifestar e isso se deve, provavelmente, à formação cristã que Dickinson recebeu e que entra em choque com seu “espírito crítico que se aguça no livre exercício do fazer poético” e que, portanto, “percebe na religião alguns pontos vulneráveis, principalmente quando esta se associa às posturas solenes e exteriores que ela muito bem conhece” (DAGHLÍAN, 2015, p.52).

Outra questão cara às nossas discussões diz respeito ao quanto a religião, no contexto de Dickinson, também era responsável pela constituição da feminilidade tradicional. Sobre isso, é preciso lembrar que os diversos valores da sociedade patriarcal eram reforçados no discurso protestante, como a questão da submissão feminina atrelada à ideia de superioridade masculina, e da pureza das mulheres, seres suscetíveis à corrupção por causa da marca de Eva em seu passado. Além disso, a exclusão das mulheres nas diversas esferas da religião (por exemplo, impedidas de assumir ministérios ou de exercer qualquer atividade de autoridade e liderança religiosa) intensificava sua posição inferiorizada e, conseqüentemente, reforçava o discurso que ditava o que a mulher deveria ou não ser.

Para analisarmos como Dickinson expõe sua ambivalência sobre as questões da fé em Deus, selecionamos cinco poemas que, de modo geral, lidam com a autoridade de Deus enquanto criador que possui poder absoluto sobre suas criaturas. Entretanto, nos poemas J49 “I never lost as much but twice,” J724 “It’s easy to invent a Life –” e J882 “A Shade upon the mind there passes” esse poder de Deus recai principalmente sobre as perdas que ele ocasiona, perdas que ocorrem com a morte de pessoas queridas e contra as quais Deus não se posiciona para evitá-las. Já o poema J1719 “God is indeed a jealous God –” brinca com a imagem de Deus quando coloca as criaturas feitas por Ele com autonomia para rejeitarem o criador, subvertendo Sua autoridade. Por fim, o poema J791 “God gave a Loaf to every Bird” nos mostra um Deus injusto que dá ao eu-lírico pouco para sua subsistência, mas esse pouco é subvertido e transformado no tudo que lhe é necessário.

4.1 “Why give if Thou must take away The Loved?”

Uma das formas de Emily Dickinson tratar da imagem de Deus é expondo o poder divino de dar e tirar dos homens, aleatoriamente, as pessoas amadas por eles, como amigos e entes queridos, sem que qualquer súplica seja levada em consideração. Como mencionamos acima, é isso o que ocorre nos poemas J49 “I never lost as much but twice”, J724 “It’s easy to invent a Life – ” e J882 “A Shade upon the mind there passes”, em que o eu-lírico assume uma posição subversiva para com os preceitos da religião à medida em que questiona a condição de subalternidade e obediência humana às vontades de Deus, uma condição que é parte fundamental do discurso religioso. Nesses poemas, Deus é caracterizado ora como um ladrão, ora como avarento e narcisista e, ainda, como aquele que comete a injustiça de levar embora as pessoas queridas.

A partir disso, perceberemos que o poema J49 nos apresenta uma atitude antipuritana em relação a Deus por conta da forma como se refere a Ele na segunda estrofe; no entanto, outras interpretações críticas analisam esses versos como reveladores de uma atitude de submissão a Deus:

J49

I never lost as much but twice,
And that was in the sod.
Twice have I stood a beggar
Before the door of God!

Angels – twice descending
Reimbursed my store –
Burglar! Banker – Father!
I am poor once more!

J49

Perdi tudo duas vezes
Por duas vezes fui ao chão.
Parei como um pedinte – Deus!
Diante de Teu portão!

Anjos – duas vezes vieram
 Reembolsar-me a riqueza –
 Ladrão! Banqueiro – Pai!
 Estou pobre outra vez!
 (Tradução de Fernanda Mourão¹³⁵)

Essa divisão de opiniões decorre, segundo Daghljan (2015), do fato de que “Dickinson estava acostumada a ‘brigar’ com Deus, de igual para igual, como se ele fosse um amigo íntimo” (p.72); por isso, a atitude do eu-lírico pode soar como rebeldia e até mesmo blasfêmia, mas também pode ser vista apenas como atitude de contestação sem o sentido da ofensa: “Em outras palavras, [Dickinson] era genuinamente religiosa, sem ser ortodoxa; sua intimidade com Deus afasta a hipótese de irreverência” (DAGHLIAN, 2015, p.72).

Para Daghljan (2015), portanto, o poema J49 deve ser lido a partir da ambivalência intencional que Dickinson manifesta frequentemente em seus versos quando a temática circunda a religião, o que, para o estudioso, revela “uma tensão lírica marcante e profundamente enraizada em conflito interior” (p.52), acabando por se concretizar no tom de ironia que essa ambivalência assume.

Para entendermos como isso se dá no poema em questão, podemos pensar primeiramente sobre sua estrutura: utilizando o metro de balada, Dickinson organiza seu poema de modo que, na primeira estrofe, apresenta-se um padrão rítmico de tetrâmetros jâmbicos nos versos ímpares e trímetros jâmbicos nos pares. Isso significa que essa primeira estrofe é organizada a partir de uma alternância entre versos de quatro e três pés métricos, em que cada pé apresenta a sequência de uma sílaba átona e uma tônica. Por se tratar da estrutura utilizada nos hinos religiosos, por exemplo, percebemos de antemão a apropriação que a poeta faz desse contexto religioso. Além disso, uma vez que o metro de balada também é associado à poesia infantil e às canções populares em língua inglesa, seu ritmo dá ao poema um tom de simplicidade, naturalidade e espontaneidade, o que, como veremos, criará a tensão entre os planos da forma e do conteúdo. Outra característica do metro de balada que pode ser verificada no poema J49

¹³⁵In: MOURÃO, Fernanda. **117 e outros poemas**: à procura da palavra de Emily Dickinson. Tese de doutorado em Letras-Literatura Comparada. Programa de Pós-Graduação em Letras-Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2008. 271f. p.2

é a alternância de rimas em abcb, o que também contribui para esse tom de singeleza pretendido nos textos que o utilizam.

Por outro lado, a segunda estrofe destoa da primeira por ser construída com um esquema rítmico de trímetros trocaicos. O efeito dessa escolha poética reforça a ideia de simplicidade do poema já que a métrica trocaica é comum em rimas infantis; logo, apesar do contraste das estrofes, a tensão entre a simplicidade da forma e a complexidade do conteúdo é mantida. Ademais, como a acentuação de cada pé métrico tem a sequência de tônica e átona, essa mudança estrutural implica a aceleração do ritmo do poema e a ênfase nos versos dessa segunda estrofe. A importância disso está em que, enquanto na primeira estrofe o eu-lírico recorda as perdas que já vivenciou, na segunda sua expressão, materializada no ritmo trocaico, mostra a força da palavra de Deus que é contundente e atemorizante, o que condiz com o tom enfático dos versos finais.

Não sabemos, no entanto, que perdas são essas e isso deixa o poema aberto para diferentes leituras assim como também abre espaço para que o próprio leitor encaixe suas perdas particulares e se identifique com o eu-lírico. Trata-se, portanto, de um poema que lida, de um modo ou de outro, com a questão da passagem do tempo já que se volta para a perda de pessoas queridas, a chegada de novos entes amados e, finalmente, mais perdas, enquanto o eu-lírico – e o leitor – é apenas expectador passivo e impotente diante da morte. É essa impotência, por sua vez, que parece levar o eu-lírico a um enfrentamento de Deus quando as palavras *Burglar* – ladrão – e *Banker* – banqueiro – são usadas para denominá-Lo. Há, em seguida, uma pausa ou reflexão do eu-lírico marcada pelo travessão para, então, chamá-Lo de Pai – um Pai severo mas ainda assim Pai.

Antes, porém, de analisarmos essa invocação, é necessário esmiuçarmos os versos que a antecedem. No primeiro quarteto, sobressai a voz poética com o *I* que inicia o poema e que será marcado em versos alternados pela repetição do pronome pessoal, variando apenas no sexto verso com o adjetivo possessivo que também demarca a primeira pessoa do singular – *my*. Essa ênfase no *I* que nos fala pode ser interpretada à luz da oposição que se estabelece com a figura de Deus, a única personagem do poema, excetuando-se o próprio eu-lírico, que recebe, assim como *I*, a marcação em letras maiúsculas nas referências a Ele: *God*, *Burglar*, *Banker* e *Father*. Fica sugerido, com isso, aquilo que Daghlian (2015) chamou de intimidade de

Dickinson com Deus para se posicionar de igual para igual no tocante a seus conflitos interiores.

Ao afirmar que perdera tudo que tinha duas vezes, sabemos que o eu-lírico se refere à morte por conta da imagem de *sod* que, apesar de se referir a gramado, dá a entender conotativamente que se trata do gramado que cobre as sepulturas. Essa associação ocorre quando levamos em consideração a expressão *to be under the sod*, cujo significado é estar de baixo da terra, na sepultura. Em contrapartida, também podemos interpretar essa imagem como a queda emocional que as perdas trouxeram ao eu-lírico, o que fica mais claro quando tomamos por base a tradução proposta por Fernanda Mourão (2008): “Por duas vezes fui ao chão”.

Ao ter de enfrentar essas duas perdas, o eu-lírico se coloca suplicante diante de Deus: “*Twice have I stood a beggar / Before the door of God!*”. Na posição humilde de mendigo, então, o eu-lírico parece ter implorado para que não revivesse essa situação da perda e, como resposta, os anjos por duas vezes lhe reembolsam com novo objeto de admiração: “*Angels – twice descending / Reimbursed my store –*”. Mas apesar dessa aparente indenização oferecida ao eu-lírico, ele é novamente destituído por Deus: “*I am poor once more!*”. Com isso, ao contrário da afirmação de que duas perdas teriam ocorrido, sabemos que foram três e isso é reforçado pela repetição de *twice* que, em um jogo com as palavras, ocorre três vezes. Logo, fica sugerido que a súplica fora em vão e que disso se origina o tom de amargura com que o eu-lírico evoca Deus: “*Burglar! Banker – Father!*”, reforçando mais uma vez que esse pai se encaixa nos moldes do patriarcado então vigente que fazia com que os filhos O temessem.

Em dois aspectos percebemos nitidamente a ironia contida nessa forma de se referir a Deus: em primeiro lugar está a oposição e, ao mesmo tempo, a aproximação que essas formas de nomeá-lo estabelecem com a expressão que se usa na doutrina cristã para a referência à Santíssima Trindade – o Pai, o Filho e o Espírito Santo; em lugar de uma Santíssima Trindade, temos, no entanto, duas referências que colocam Deus como uma figura artilosa, mas que desembocam, finalmente, na imagem de um pai. Nisso, então, vemos o segundo aspecto de ironia dessa colocação: Deus é visto como aquele que nos rouba o que amamos e que nos empresta, a juros altos, os entes queridos que um dia nos serão tomados de volta; mas, ao final, Deus é também chamado de Pai, o Criador que, por sê-lo, tem direito sobre sua criação e pode, por conseguinte, tomá-la de volta para si quando lhe aprouver. Essa ambiguidade na forma

como o eu-lírico se refere a Deus é o que revela sua hesitação e também sua impotência diante dos poderes dessa figura maior.

Também é significativo o fato de Dickinson não ter utilizado o ponto de exclamação ao chamar Deus de *Banker*, mas usá-lo com as palavras *Burglar* e *Father*: “*Burglar! Banker – Father!*”. Podemos interpretar esse travessão que divide o verso como um hífen e, nesse caso, teríamos de um lado o “*Burglar!*” e de outro “*Banker-Father!*”, o que enfatiza uma vez mais o caráter de dualidade desse Pai que é também visto como aquele que trata da vida como se fosse uma operação financeira com seus ganhos, perdas, cobranças e juros.

Assim, chama-lo de Pai é, por um lado, assumir a posição de criatura enquanto, por outro, soa também como um modo de pedir socorro, já que podemos associar a esse verso a conhecida cena de Jesus, ao final de sua Paixão, clamando por Deus como seu Pai e questionando o porquê de ter sido abandonado. Da mesma forma, o eu-lírico expõe sua situação de miséria emocional ao afirmar que se encontra mais uma vez pobre, o que revela a recorrência de mais uma perda. Também nos chama a atenção o fato de que nessa segunda estrofe encontramos o sinal do travessão e o ponto de exclamação repetidos três vezes, isto é, essas marcas gráficas conotam uma dicção indecisa do eu-lírico, que ora se interrompe, ora se afirma. Isto, somado ao ritmo da estrofe, de que tratamos anteriormente, contribui para a sensação de ambiguidade e plurissignificação no poema, o que coloca em xeque, na verdade, a própria fé desse eu-lírico.

Além disso, outras duas associações bíblicas podem ser feitas com esse poema. Uma delas é da história de Jó que, a despeito de tudo que lhe fora tirado por Deus, permaneceu fiel em sua fé. Assim como o eu-lírico, Jó também passou por três grandes perdas: o abatimento de todo seu rebanho de gados, a morte de seus dez filhos e uma terrível doença. Contudo, ao contrário do eu-lírico, Jó não hesita em afirmar sua crença em Deus e, por isso, sua prosperidade é restaurada. A outra associação possível é com o episódio da negação de Pedro, em que o apóstolo de Jesus por três vezes nega conhecê-lo, revelando a fraqueza de sua fé, e chora amargamente, como nos parece que o eu-lírico faz no último verso, ao se recordar da profecia que Jesus fizera sobre essa negação.

Essas associações comprovam o conhecimento que Emily Dickinson tinha do contexto religioso de sua época e ajudam-nos a interpretar a atitude ambígua do eu-lírico como reflexo, na verdade, das ambiguidades e dos conflitos do ser humano. E isso

se dá por meio da tensão entre o concreto e o abstrato: a forma concreta do poema é simples, enquanto o conteúdo abstrato é complexo; a temática das perdas que vivenciamos é abstrata na primeira estrofe, mas as imagens que tratam disso na segunda parte do poema – o reembolso, o suprimento, o ladrão, o banqueiro – levam-nos para o lado concreto das relações humanas. É nessa tensão, como afirma Daghlian (2015), que Dickinson nos oferece a grandiosidade de sua obra: “Pela habilidosa utilização das palavras, servindo-se de uma forma simples, de uma imagem comum e de um tema corriqueiro, Dickinson consegue criar um grande poema” (p.73).

Já os versos do poema J724 se constroem de imagens predominantemente abstratas para, assim como no poema anterior, tratarem do poder e da autoridade de Deus de fazer o que lhe convir com suas criaturas:

J724

It's easy to invent a Life –
 God does it – every Day –
 Creation – but the Gambol
 Of His Authority –

It's easy to efface it –
 The thrifty Deity
 Could scarce afford Eternity
 To Spontaneity –

The Perished Patterns murmur –
 But His Perturbless Plan
 Proceed – inserting Here – a Sun –
 There – leaving out a Man –

J724

Inventar uma Vida é fácil –
 Todos os dias Deus faz isso –
 A Criação – é um simples Passatempo
 Em Suas horas de Serviço –

Fácil também é destruí-la –
 Essa avarenta Divindade
 Às Coisas Espontâneas mal consegue
 Oferecer a Eternidade –

Queixam-se as Peças Descartadas –
 Mas Seu Imperturbável Plano
 Prossegue – aqui se põe mais uma Estrela –
 Ali se omite um Ser Humano –
 (Tradução de José Lira¹³⁶)

Para Helen Vendler (2010), a representação de Deus nesse poema é satírica e cria uma imagem Dele como um artista nada sério que elimina sua criação tão facilmente quanto as origina: “*God enjoys being a spontaneous artist, inventing new things every day*¹³⁷” (p.314). É esse o tom que percebemos quando lemos já nos primeiros versos: “*It’s easy to invent a Life – / God does it – very Day –*”. Obviamente essa facilidade que o eu-lírico menciona é irônica e brinca com a tensão entre simplicidade e complexidade das questões da vida humana, pois tudo que está envolvido na existência de uma vida é de uma complexidade excepcional, enquanto a colocação do eu-lírico transforma essa ideia em algo simplista. Além disso, a ideia de inventar uma vida também nos remete à criação artística, como ocorre com um romancista quando cria seus personagens. Mas, ao contrário do rigor do artista, para Deus essa tarefa é diária e, portanto, espontânea.

Essa duplicidade de sentidos – inventar uma vida humana e inventar uma vida fictícia – é reafirmada com a palavra *Creation*, que tanto alude à criação do universo e dos seres como um todo, quanto sugere a criação artística. Essa criação é enfatizada pelo travessão que surge, no verso, o efeito da elipse: “*Creation – but the Gambol / Of His Authority -*”. Com isso, a palavra fica isolada e, conseqüentemente, sua relevância no verso é reforçada. Para recuperarmos essa elipse, podemos compreender esses versos como “*Creation [is nothing but] the Gambol / Of His Authority –*”, o que intensifica o sentido de espontaneidade e de banalidade do ato criativo uma vez que a criação, então,

¹³⁶ DICKINSON, Emily. **Alguns poemas**. Tradução de José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2008, p.221.

¹³⁷ “Deus se diverte sendo um artista espontâneo, inventando coisas novas todos os dias.” (Tradução nossa)

não passa de uma cambalhota, um pulinho de alegria daquele que tem a autoridade para realizá-lo.

Também é preciso levar em conta o sentido que o *Emily Dickinson Lexicon* atribui à palavra *Gambol*¹³⁸:

*A. Leap; bound; springing; unpredictable movement; lively jumping around; [fig.] sport; prank; caper; antic; cavorting; recreation; rollicking behavior; playful activity*¹³⁹.

De acordo com essa acepção, além da ideia de uma cambalhota, *gambol* também se refere a uma travessura ou comportamento brincalhão. Dessa forma, recorre-se novamente à tensão complexidade *versus* simplicidade, pois a criação, algo complexo, é reduzida a uma brincadeira despretensiosa. Outra questão que salta aos olhos é a semelhança sonora com a palavra *gamble*, cuja transcrição fonética é idêntica de *gambol*: /'gæm.bəl/. *Gamble*, por sua vez, significa jogar jogos de azar, arriscando-se em apostas que envolvem dinheiro, podendo esse sentido estar inerente ao de *gambol*. Nessa perspectiva, a criação, além de ser uma atividade corriqueira e divertida para Deus, é também um jogo de azar de que participam suas criaturas: os que ganham permanecem mais tempo jogando enquanto os que perdem são eliminados. Quem define as regras desse jogo é a autoridade divina, “*His Authority*”, cuja mão autoral tanto move as peças em jogo quanto escreve seu destino.

Em contraste com essa primeira estrofe, a segunda nos parece de compreensão mais difícil, o que pode sugerir que a visão do eu-lírico sobre Deus vai se tornando a de um Deus mais obscuro, o que condiz com o adjetivo atribuído a Ele em “*thrifty Deity*”, isto é, uma divindade econômica cuja parcimônia lhe rende prosperidade. Estando, portanto, próximo da avareza, essa divindade não proporciona eternidade às criaturas a que deu origem de modo espontâneo e simples, não porque não possua a autoridade para isso, mas porque não deseja fazê-lo. Em vista disso, seria improvável não nos recordarmos aqui do poema J49 no tocante ao poder de Deus para tirar do eu-lírico os indivíduos que lhe são caros, podendo os versos do poema J724 oferecerem uma resposta para as perdas lamentadas anteriormente: Deus não estaria interessado nos protestos pela permanência eterna de suas criaturas, pois, como afirma Vendler (2010)

¹³⁸ Disponível em: <<http://edl.byu.edu/lexicon/term/476328>>. Último acesso em 19.ago.2016.

¹³⁹ “A: Salto; pulo; movimento imprevisível; pular animadamente; [fig.] esporte; brincadeira; travessura; palhaçada; pinote; recreação; comportamento brincalhão; atividade lúdica.” (Tradução nossa)

“[...] *his plan, like the orbit of a planet, cannot be perturbed by mere human complaint*¹⁴⁰” (p.315).

Além disso, nessa estrofe sobressaem os conceitos de *Eternity* e *Spontaneity*, que enfatizam mais uma vez a questão do contraste entre complexidade – a compreensão da eternidade – e simplicidade – a noção do que é espontâneo. Com isso, assim como Deus brinca com suas criaturas e com a arte da criação, a poeta também brinca com a escolha vocabular (porém não de forma despretensiosa) quando contrapõe esses conceitos e estabelece a tensão do poema. Para Priddy (2008), a compreensão disso está na importância que Dickinson atribui ao poeta: “*For her, the poet is a subject of adoration, not unlike a God*¹⁴¹” (p.18). Contudo, a diferença entre Deus e o poeta, nesse poema, está no fato de que o poeta realiza um trabalho minucioso e preciso em sua criação, o que o coloca, podemos sugerir, em posição de superioridade em relação a Deus, já que este age de forma espontânea e galhofeira.

A terceira estrofe finaliza o poema confirmando o poder de Deus de prosseguir em suas ações independentemente do lamento de suas criaturas, aqui chamadas de “*Perished Patterns*”. É necessário, novamente, recorrermos ao *Emily Dickinson Lexicon*¹⁴² para compreendermos os possíveis sentidos dessa expressão:

pattern (-s), *n.*

- A. *Shape; form; outline.*
- B. *Blueprint; guide; model; plan; design.*
- C. *Likeness; imitation; copy.*
- D. *Way; fashion; manner; custom.*
- E. *Specimen; creation; work; [fig.] person; human being; individual.*
- F. *Exemplar; model; archetype; [fig.] Jesus Christ.*
- G. *Wave; undulation; regular fluctuation; rhythmic movement*¹⁴³.

Com base nessas acepções, ressaltamos que *pattern* nos remete a indivíduo e criação, mas também possui como sentido figurado a ideia de modelo, arquétipo e, finalmente, de Jesus Cristo. Isso é relevante porque segundo a tradição cristã Jesus Cristo era filho de Deus e, portanto, uma de suas criaturas; apesar disso, Deus não lhe

¹⁴⁰ “[...] seu plano, como a órbita de um planeta, não pode ser perturbado por mera queixa humana.” (Tradução nossa)

¹⁴¹ “Para ela, o poeta é objeto de adoração, não diferente de um Deus.” (Tradução nossa)

¹⁴² Disponível em: <<http://edl.byu.edu/lexicon/term/431494>>. Último acesso em 19.ago.2016.

¹⁴³ “A. Forma; formato; esboço. B. Diagrama; guia; modelo; plano; projeto. C. Semelhança; imitação; cópia. D. modo; estilo; maneira; costume. E. Espécime; criação; obra; [fig.] pessoa; ser humano; indivíduo. F. Exemplar; modelo; arquétipo; [fig.] Jesus Cristo. G. Onda; ondulação; flutuação regular; movimento rítmico.” (Tradução nossa)

concedeu a eternidade e ele se tornou, de certa forma, mais um dos “*Perished Patterns*”, ou seja, enquanto ser humano, ele foi eliminado (*effaced*) assim como qualquer outro homem. Isto posto, confirma-se a ironia de Dickinson que subverte a imagem convencional de Deus ao recriá-lo como uma figura narcisista que não protege a vida de seus filhos, ao contrário, brinca com elas.

A aliteração nos sintagmas nominais “*Perished Patterns*” e “*Perturbless Plan*”, reforçada pelo verbo que vem na sequência - *Proceed* – estabelece uma ligação entre esses termos que sinaliza uma contradição: opondo-se à ideia de espontaneidade, o eulírico indica que Deus age, na verdade, segundo um plano imperturbável – o de fazer suas criaturas sucumbirem à sua autoridade. Nesse caso, o que há de espontâneo provavelmente é a escolha de quem será o próximo a deixar o jogo de Deus. Por outro lado, o adjetivo *Perturbless* traz em si a palavra *bless*, que nos remete à ideia de abençoar e sugere que o plano de Deus, mesmo a contragosto dos “*Perished Patterns*”, seja uma bênção.

É nesse sentido que os versos finais afirmam: “*Proceed – inserting Here – a Sun – / There – leaving out a Man –*”. A estrutura desses versos nos sugere que a inserção de novas criaturas e a retirada de outras são ações aleatórias (um aqui, outro ali), assim como é aleatória a escolha dessas criaturas, podendo ser um homem ou mesmo um sol. Mas o que se tem, de fato, é que diante das criações de Deus o Sol assume grande importância como responsável pela manutenção de todas as formas de vida e, por isso, o plano de Deus é inseri-lo. Já o homem, por outro lado, é tido aqui como algo de menor valor e, por isso, pode ser extinto. Outra possibilidade interpretativa é vermos nesse “*a Man*” novamente a referência implícita a Jesus, um dos muitos homens criados por Deus e, posteriormente, eliminado.

Com isso, concluímos que a imagem de Deus criada nesse poema rompe em absoluto com o modo da religião de tratar dessa entidade, pois o que Dickinson põe em evidência é a figura de um Deus que se utiliza de um poder autoritário de criador com indiferença em relação ao sofrimento humano: “*In a poem such as this, Dickinson pitches her satire of God back at the preachers of her childhood, who, while affirming God’s omnipotence and providential care, accepted His absolute capacity to allow evil and catastrophe*¹⁴⁴” (VENDLER, 2010, p.315).

¹⁴⁴ “Num poema como esse, Dickinson lança sua sátira de Deus de volta para os pregadores de sua infância que, enquanto afirmavam a onipotência de Deus e o cuidado providencial, acitavam Sua capacidade absoluta de permitir o mal e a catástrofe.” (Tradução nossa)

É por essa perspectiva também que os poemas J49 e J724 se relacionam, pois ambos tratam, de uma forma ou de outra, da possibilidade inerente ao poder de criação divina de evitar as perdas, a morte e o sofrimento. Ambos também nos revelam a indiferença do criador para com essas questões e isso, por sua vez, faz transparecer a atitude transgressora de Dickinson para com o conceito que a religião oferece de Deus. O mesmo ocorre na leitura do poema J882:

J882

A Shade upon the mind there passes
As when on Noon
A Cloud the mighty Sun encloses
Remembering

That some there be too numb to notice
Oh God
Why give if Thou must take away
The Loved?

J882

Uma Sombra perpassa-me a razão
Como a vagar
Uma Nuvem disfarça a luz do Sol
E faz lembrar

O que os ingênuos não irão saber
Oh Deus
Por que me dás para levar depois
Os Meus?
(Tradução de José Lira¹⁴⁵)

Por ser mais curto que os poemas anteriores, esse pode parecer, à primeira vista, de fácil compreensão. No entanto, perceberemos que se trata novamente da relação,

¹⁴⁵ In: DICKINSON, Emily. **Alguns poemas**. Tradução de José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2008. p.129.

privilegiada por Dickinson, entre uma forma aparentemente simples sobreposta à complexidade de seu conteúdo.

Nesse poema, que também trata da perda de entes amados, a estrutura da balada inglesa, composta da alternância de tetrâmetros e trímetros, também sofre uma perda crescente ao reduzir os trímetros em dois dímetros e depois em dois monômetros. Estruturalmente, sobressai a discrepância de versos mais longos - tetrímetros jâmbicos nos versos 1, 3, 5 e 7 -, e versos curtos – sendo dois pés métricos nos versos 2 e 4, primeira estrofe, e um pé métrico nos versos 6 e 8, segunda estrofe, todos acentuados na sequência de sílaba átona e sílaba tônica. Com essa estrutura, o poema cria um desenho na página como se fosse um vai e vem, o que nos remete à imagem da sombra, como se de fato houvesse o espelhamento de algo sobre uma superfície, um contorno não definido com precisão: “*A Shade upon the mind there passes*”. Essa sombra, contudo, é metafórica, pois ela obscurece a mente como se fosse uma nuvem encobrindo o sol do meio dia, e, por consequência, reforça no poema a relação entre forma e conteúdo.

Outra interpretação possível para o contorno que os versos desenham na variação de extensão métrica recai sobre a temática da morte que, como veremos, é trabalhada nesse poema a partir do questionamento sobre o poder de Deus de permitir que pessoas amadas partam; nesse sentido, os versos longos e curtos podem sugerir a instabilidade do homem diante da morte e a aparente aleatoriedade da escolha dos que morrerão: algumas vidas são mais longas do que outras, diz o poema de forma imagética.

A sombra que perpassa a mente, por sua vez, é indício da predição de algo negativo, antecipando, com isso, a própria morte ou o conhecimento dela. Ressalta-se o fato de que essa imagem de sombra também é a maneira pela qual o poema se inicia, o que reforça a antecipação de algo que ocorrerá posteriormente. Além disso, pela símile que se constrói nos três primeiros versos sabemos que a sombra que obscurece a mente é densa, tão espessa que é capaz de encobrir o sol do meio dia, ou seja, de escurecer o momento de maior luminosidade do dia, e isso nos remete ao poder da morte de entristecer e, portanto, de tirar o brilho da vida.

Estabelece-se, com isso, a dicotomia morte e vida por meio das imagens de *Cloud* e *Sun*: “*A Cloud the mighty Sun encloses*”. A ideia de *enclose* alude a circundar, cercar, isto é, a morte não só encobre a vida e a apaga como também a envolve de tal modo que não é possível escapar dela. Também é importante percebermos dois outros aspectos desse verso: o primeiro é a ordem indireta que rompe com o padrão usual da

língua (sujeito, verbo e complemento), o que chama mais atenção para o sentido do verbo *enclose* e reforça o poder da morte de encerrar a vida; em contrapartida, o adjetivo *mighty* em “*mighty Sun*” atribui ao Sol a característica de ser poderoso e nos faz lembrar do termo *almighty*, utilizado para a referência a Deus como o todo-poderoso. Mesmo assim, a nuvem da morte encobre o sol e essa capacidade sugere que, além do potencial de extinguir uma vida mesmo que seja de alguém que disponha de grande poder, o potencial da morte de abater a vida se estende para aqueles que precisam lidar com ela ao perderem pessoas amadas. Nesse sentido, a nuvem da morte encobre e escurece com sua sombra as outras vidas que, apesar de permanecerem, de uma forma ou de outra também perdem o brilho e a alegria quando perdem alguém estimado.

Essa primeira estrofe é finalizada com um *enjambement* que estabelece a transição e a ligação com a segunda estrofe: “*Remembering / That some there be too numb to notice*”. A nuvem e sua sombra, por consequência, além de anunciarem a morte também fazem lembrar que algumas pessoas estão entorpecidas em suas vidas o suficiente para não notarem a aproximação da morte a não ser quando ela se torna, de fato, concreta. Em outras palavras, a escuridão da morte quando esta ocorre tira as pessoas do estado de torpor, pois desautomatiza a vivência da rotina.

No entanto, esse primeiro verso da segunda estrofe se constrói de forma truncada e isso dificulta sua compreensão ao passo que também amplia suas possibilidades interpretativas. Dickinson se utiliza aqui, novamente, de uma ordem indireta em “*That some there be*” combinada à elipse e a uma incorreção gramatical, pois o verbo, se adequado à norma gramatical, estaria conjugado em “*That there are some*”; a elipse ocorre com o artigo indefinido *some*, cujo complemento provavelmente seria *people* – pessoas – além de se repetir ao final do verso: “*That some there be too numb to notice*”. Desse modo, não há precisão sobre o que as pessoas não conseguem perceber, assim como é imprecisa a imagem da sombra. Com essa estrutura, sugere-se que a reflexão do eu-lírico se torna obscura, tão nublada quanto o céu de sol encoberto.

Essa reflexão do eu-lírico segue, então, para uma expressão que sugere um suspiro ou uma espécie de súplica: “*Oh God*”. Sabemos que essa interjeição é bastante comum na fala do dia a dia e, por isso, sua simplicidade se opõe à estruturação do verso anterior. Ademais, essa expressão introduz o questionamento do eu-lírico que, na verdade, é o ponto de ápice do poema: “*Why give if Thou must take away / the Loved?*”. A construção de uma imagem metafórica na primeira estrofe sugerindo a temática do

poema a partir das imagens concretas de nuvem, sol, dia e escuridão agora converge para a reflexão abstrata do eu-lírico sobre o propósito de Deus em criar o homem à sua semelhança para depois tirar-lhe a vida. Essa reflexão, por sua vez, se dá com uma estrutura formal simples, apesar de apresentar um tema complexo e isso enfatiza mais uma vez a oposição criada nos poemas de Dickinson entre a simplicidade da forma e a complexidade do conteúdo.

A pergunta que o eu-lírico faz a Deus é, de algum modo, a pergunta feita também por toda pessoa que passa pela vivência da morte de um ente querido. Além disso, a falta de pontuação em todos os versos, com exceção do último em que temos a interrogação, mostra como tudo está relacionado e como todos os indivíduos estão interligados e a perda de um é perda para outros.

Em tom de introspecção, o eu-lírico se manifesta de forma menos irônica ou feroz do que pudemos perceber nos poemas anteriores, mas ainda assim ressaltando a duplicidade de Deus, pois em sua onipotência e autoridade de impedir a morte, Ele se mostra cruel e insensível à súplica de quem sofre a perda. Para McIntosh (2004), essa atitude do eu-lírico se repete em diversos poemas e revela a liberdade de Emily Dickinson em falar com Deus a despeito da construção calvinista sobre Sua imagem:

*If God determines all things, he is responsible for human pain and death. For this Dickinson cannot forgive him, especially since in a soberly rebellious frame of mind she dismisses orthodox ideas concerning salvation and election – she finds nothing in the Calvinist doctrine of God that compensates for what seems his indifference to human life and human suffering.*¹⁴⁶ (p.42)

Com isso, o que relaciona os três poemas analisados é o ressentimento e a autonomia que o eu-lírico demonstra ao se dirigir a Deus para questioná-lo e, por consequência, a atitude antipuritana de insubmissão para com os valores da religião. Essa mesma atitude será observada nos próximos dois poemas sobre os quais nos deteremos, apesar de tematicamente haver uma mudança de perspectiva.

4.2 “For the LORD your God is a consuming fire, a jealous God”

¹⁴⁶ “Se Deus determina todas as coisas, ele é responsável pela dor humana e pela morte. Por isso Dickinson não pode perdoá-lo, especialmente porque em um estado de espírito sobriamente rebelde ela repudia as ideias ortodoxas sobre salvação e eleição – ela não encontra nada na doutrina calvinista sobre Deus que compense pelo que parece a indiferença dele para com a vida humana e o sofrimento humano.” (Tradução nossa)

O poema J1719 é mais um exemplo do potencial poético de Dickinson que se revela na contenção de poucos versos:

J1719

God is indeed a jealous God –
He cannot bear to see
That we had rather not with Him
But with each other play.

J1719

Deus é de fato um Deus ciumento –
Não suporta notar
Que entre nós dois e não com Ele
Preferimos brincar.
(Tradução de José Lira)¹⁴⁷

Nesse poema mais uma vez o eu-lírico dickinsoniano se refere a Deus caracterizando-o por um traço de humanidade: o ciúme. Sabemos que comumente o ciúme é visto como um sentimento negativo que nutrimos em relação a uma pessoa amada por falta de confiança ou pela insegurança de que a pessoa que amamos dedique seu afeto a outrem. Dessa forma, ao dizer que Deus é de fato um Deus ciumento, o eu-lírico está afirmando que Deus receia perder o amor daqueles que foram criados por Ele e que, portanto, são de sua propriedade.

No *Emily Dickinson Lexicon*¹⁴⁸ encontramos uma das definições de *jealous* nessa mesma perspectiva: “*Possessive; committed to mutual faithfulness; having a love that demands loyalty and priority of the beloved; [...] sensitive; tender; having deep feelings*¹⁴⁹”. Como se vê, caracterizar alguém como ciumento nos remete à ideia de posse do ser ou objeto por quem se sente ciúme, o que reforça a relação de Deus como criador e os homens como suas criaturas; mas, ao rejeitarem o criador para brincarem entre si, as criaturas transgridem, então, essa relação e desafiam a autoridade de Deus.

¹⁴⁷ DICKINSON, Emily. **Alguns poemas**. Tradução de José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2008. p.109.

¹⁴⁸ Disponível em: <<http://edl.byu.edu/lexicon/term/480831>>. Último acesso em 07.set.2016.

¹⁴⁹ “Possessivo; comprometido com fidelidade mútua; ter um amor que requer lealdade e prioridade do amado; [...] sensível; afetuoso; ter sentimentos profundos.” (Tradução nossa)

Estruturalmente, o poema se inicia com uma asserção que, separada por um travessão, será explicada nos versos subsequentes: “*God is indeed a jealous God* –”. Essa asserção recebe um tom de ênfase pela utilização do advérbio *indeed*, que pode ser traduzido como “de fato” ou “realmente”, e que estabelece no poema uma referência a uma afirmação anterior no sentido de confirmar e ampliar algo que fora dito antes. De fato, a referência que Dickinson faz com essa asserção é intertextual e nos remete a passagens bíblicas em que Deus também é chamado de *jealous*, em português traduzido por zeloso, como veremos nos livros de Êxodo e de Deuteronômio:

*You shall have no other gods before me. You shall not make for yourself a carved image, or any likeness of anything that is in heaven above, or that is in the earth beneath, or that is in the water under the earth. You shall not bow down to them or serve them, for I the LORD your God am a jealous God, visiting the iniquity of the fathers on the children to the third and the fourth generation of those who hate me [...]*¹⁵⁰. (Exodus, 20, 3-5¹⁵¹)

*I will die in this land; I will not cross the Jordan; but you are about to cross over and take possession of that good land. Be careful not to forget the covenant of the LORD your God that he made with you; do not make for yourselves an idol in the form of anything the LORD your God has forbidden. For the LORD your God is a consuming fire, a jealous God.*¹⁵² (Deuteronomy, 4, 22-24¹⁵³)

Nas duas passagens bíblicas acima observamos que Deus é colocado como uma divindade exclusivista e soberana, que não pode ser substituída por ídolos ou outros deuses; esse Deus também é punitivo porque castiga aqueles que rompem seu compromisso com Ele, que subvertem Suas determinações e que O desprezam. A afirmação inicial do poema confirma, portanto, que o eu-lírico conhece as Escrituras e,

¹⁵⁰ “Não terás outros deuses além de mim. Não farás para ti nenhum ídolo, nenhuma imagem de qualquer coisa no céu, na terra, ou nas águas debaixo da terra. Não te prostrarás diante deles nem lhes prestarás culto, porque eu, o Senhor teu Deus, sou Deus zeloso, que castigo os filhos pelos pecados de seus pais até a terceira e quarta geração daqueles que me desprezam [...]” (Êxodo, 20, 3-5). Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/nvi/ex/20/3-5>>. Último acesso em 07.set.2016.

¹⁵¹ Disponível em: <<https://www.biblegateway.com/passage/?search=Exodus+20%3A3-5&version=ESV>>. Último acesso em 07.set.2016.

¹⁵² “Eu morrerei nesta terra; não atravessarei o Jordão. Mas vocês atravessarão e tomarão posse daquela boa terra. Tenham o cuidado de não esquecer a aliança que o Senhor, o seu Deus, fez com vocês; não façam para si ídolo algum com a forma de qualquer coisa que o Senhor, o seu Deus, proibiu. Pois o Senhor, o seu Deus, é Deus zeloso; é fogo consumidor.” (Deuteronômio, 4, 22-24). Disponível em: <https://www.bibliaonline.com/versiculo/deuteronomio_4_20-24/>. Último acesso em 07.set.2016.

¹⁵³ Disponível em: <<https://www.biblegateway.com/passage/?search=Deuteronomy+4%3A20-24&version=NIV>>. Último acesso em 07.set.2016.

por consequência, conhece esse Deus e Seu poder de punir, mas, ainda assim, não se coloca em posição de subserviência à Sua supremacia.

Essa atitude do eu-lírico de não se subordinar às determinações bíblicas fica clara no tom de simplicidade com que ele expõe a figura de Deus e Seu ciúme sem tratar disso como um conflito ou angústia existencial. No plano da forma, isso se traduz em uma estrutura de versos que se iniciam com a ordem direta dos elementos sujeito, verbo e complemento (versos 1 e 2), atribuindo ao poema um tom de espontaneidade e ausência de pompa. Já nos versos 3 e 4 o poema privilegia a inversão dos elementos, mas isso não aumenta a complexidade para o leitor, pois Dickinson não se utiliza da elipse ou de outros recursos que truncariam a leitura e, por isso, o leitor consegue recuperar o sentido pretendido realocando os elementos desses versos: *We had rather play with each other but not with Him*. O efeito dessa mudança de uma estrutura direta e, logo, objetiva para a inversão de elementos nos versos é a própria concretização da brincadeira – *play* – a que o eu-lírico se refere.

Outra questão importante sobre a forma e a estrutura do poema é a métrica utilizada que, como veremos, também materializa a ideia de um brincar com os versos. Isso porque Dickinson utiliza o ritmo jâmbico (uma sílaba átona precedendo uma tônica) para dar uma cadência uniforme ao poema, mas na sucessão dos versos temos a alternância métrica: quatro pés métricos no primeiro e no terceiro versos e trímetros nos segundo e último versos. Assim, o que se tem é um padrão rítmico baseado na alternância de metros que, por isso mesmo, configura-se como um jogo de composição poética, uma brincadeira com os versos.

Também sobressai o fato de que esse poema, assim como muitos outros de Dickinson, não apresenta rimas finais. Ao contrário, as rimas que podemos identificar são internas e ocorrem com as palavras *God* (repetida no início e no final do primeiro verso), *cannot* (no segundo verso), *not* (no terceiro verso, gerando outra repetição) e *other* (no verso final). Essa assonância produz um eco no poema uma vez que faz ressoar a palavra *God* em todos os versos e, conseqüentemente, reproduz a onipresença comumente atribuída à figura de Deus. Além disso, a rima interna é um recurso no plano da forma para chamar atenção para aquilo que é interior, o que se reflete semanticamente no sentimento de ciúme, algo interno, íntimo de um indivíduo.

Como já dissemos, esse sentimento é o que liga, no poema, Deus a suas criaturas, cuja referência é feita pelo pronome *We*. Isso significa que o eu-lírico se inclui como alvo do ciúme de Deus, porém, não temos como saber ao certo a quem mais o

pronome pessoal de primeira pessoa no plural se refere. Para sugerirmos um sentido a esse pronome, é preciso levar em consideração o verbo *play*, no último verso, já que seu sujeito é *We*.

Uma primeira forma de lermos esse pronome é considerá-lo como a junção de *you* e *I*; nesse caso o eu-lírico incluiria o leitor como objeto do sentimento de Deus e o verbo *play* poderia ser compreendido como o brincar com as palavras que a construção poética realiza. Dito de outra forma, o ciúme de Deus seria motivado pelo reconhecimento de que a poesia possui um potencial criativo autônomo e de que poeta e leitor preferem brincar entre si ao criarem um mundo próprio da poesia, paralelo à autoridade de Deus.

Outra leitura possível recai sobre o pronome *We* enquanto referência ao eu-lírico e a alguém não especificado, um ou mais indivíduos que compartilhem a mesma experiência com ele. Nesse caso, o verbo *play* assume no mínimo dois sentidos: o primeiro se refere ao sentido comum de brincar ou jogar e isso dá ao poema um tom infantil de ingenuidade; por outro lado, a ideia de “*play with each other*” sugere uma conotação sexual, uma brincadeira entre adultos da qual Deus não pode participar por ser uma divindade. De uma forma ou de outra, o ciúme de Deus é o resultado de ver Suas criaturas dedicando afeto e atenção umas às outras sem incluí-Lo e esse sentimento, contraditoriamente, é o que O aproxima do caráter humano visto como falho e imperfeito aos olhos da religião.

Ao retomar, portanto, o discurso bíblico e enfatizá-lo oferecendo-nos uma justificativa para o ciúme de Deus, Dickinson se apropria desse discurso para subvertê-lo, pois o Deus chamado de zeloso na bíblia por não querer que os homens se dediquem a outros deuses se torna, no poema, um Deus que tem ciúmes de suas criaturas porque, diferentemente Dele, podem ter o que a Ele não é dado: o contato físico e erótico.

4.3 Not just a crumb: da privação à soberania

Como vimos até agora, o modo como Emily Dickinson se dirige à figura de Deus revela sua atitude transgressora de questionar o que os preceitos religiosos definiram como a representação desse Deus. No poema J791 isso também fica claro, mas trata-se agora de uma inversão em que aquilo que parece pouco, mesmo sendo providência divina, vai se tornar a origem de um crescimento do eu-lírico para subverter os limites que o próprio Deus imporia.

A primeira leitura do poema J791 pode nos sugerir que sua mensagem seja de resignação à autoridade de Deus e às suas determinações, pois o eu-lírico reconhece, nos dois primeiros versos, que a ele Deus deu a menor parcela de alimento – uma migalha – comparado ao que foi dado aos pássaros – um pão inteiro - e, ainda assim, manifesta seu prazer, nos versos três e quatro, em possuir tão pequena fração de comida. Nesse sentido, na camada superficial do poema sua mensagem nos diz: em primeiro lugar, seja grato a Deus pelo que Ele te deu uma vez que outras pessoas não foram tão agraciadas como você; e, em segundo lugar, reconheça que Deus nos dá aquilo que nós podemos carregar.

Essa forma de ler o poema vai ao encontro do discurso religioso calvinista. Porém, ao analisarmos mais atentamente os versos veremos que o subtexto, quando desvelado, mostra que apesar de Dickinson nos oferecer a imagem de um Deus que priva as pessoas do alimento, isto é, que priva o homem daquilo que o nutre e o mantém vivo, essa privação vai se tornar, na verdade, fonte de poder para o eu-lírico:

J791

God gave a Loaf to every Bird –

But just a Crumb – to Me –

I dare not eat it – tho' I starve –

My poignant luxury –

To own it – touch it –

Prove the feat – that made the Pellet mine –

Too happy – for my Sparrow's chance –

For Ampler Coveting –

It might be Famine – all around –

I could not miss an Ear –

Such Plenty smiles upon my Board –

My Garner shows so fair –

I wonder how the Rich – may feel –

An Indiaman – An Earl –

I deem that I – with but a Crumb –

Am Sovereign of them all –

J791

Deus deu um Pão a cada Ave –

E uma Migalha – a mim –

Não vou comê-la – embora à míngua –

Meu pungente prazer –

De tê-la – de tocá-la – prova –

Que este Pedaco é meu –

Nada maior para a Cobiça –

De tão feliz Pardal –

Pode haver Fome – aí afora –

Não me faz falta um Grão –

Tanto Sorriso à minha Mesa –

Grande o meu Silo é –

Penso o que sente – quem é Rico –

Um Conde – um Marajá –

Acho que – só com uma Migalha –

Mais que todos eu sou –

(Tradução de José Lira¹⁵⁴)

Como mencionamos, ao lermos os dois primeiros versos sabemos que o eu-lírico não foi tão abençoado quanto os pássaros que receberam o pão e, por isso, ele pode nos parecer ingrato e invejoso. No entanto, essa impressão logo é corrigida pelo tom de humildade que sua voz assume ao indicar a fome a que está submetido: “*I dare not eat it – tho’ I starve*”; além disso, veremos que do terceiro ao oitavo verso do poema o eu-lírico demonstra, na verdade, gratidão pela migalha recebida e quebra com a expectativa do leitor de que o eu-lírico, tendo sido menos favorecido, naturalmente se sentisse injustiçado: “*Although God is prominently blamed in the first word of this*

¹⁵⁴ In: DICKINSON, Emily. **Alguns poemas**. Tradução de José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2008. p.89

*poem, the speaker does not rail against the inequity of the portions allotted in life but merely states it matter-of-factly*¹⁵⁵” (LEITER, 2007, p.81). É essa atitude do eu-lírico o que contribui para associarmos a compreensão inicial do poema a preceitos da religião.

Por outro lado, assim como ocorre nos outros poemas que analisamos aqui, Deus não é a figura bondosa e de misericórdia que a religião apregoa, mas, ao contrário, possui características de humanidade exatamente pela falha de caráter que apresenta: trata-se de um Deus pão-duro e egoísta, pois pode dar mais do que o faz, além de ser injusto por privilegiar uns em detrimento de outros. Essa imagem de Deus, contudo, remete-nos à ideia da eleição pregada pelo Calvinismo, em que Deus escolhe aqueles a quem concederá a salvação baseado em sua decisão soberana e não necessariamente na fé das pessoas. Dessa forma, assim como o Deus dos poemas J49 e J724 poderia oferecer a eternidade e evitar o sofrimento de quem perde pessoas amadas, o Deus do poema J791 poderia oferecer mais do que dá ao eu-lírico, mas não fazê-lo reforça seu poder sobre as criaturas, um poder que o eu-lírico vai subverter ao se apropriar dessa privação e transformá-la em sua forma própria de riqueza.

Também é possível associarmos os primeiros versos desse poema com o episódio bíblico em que Jesus, operando um milagre, multiplica uma quantidade pequena de pães para alimentar milhares de pessoas que o seguiam. Com isso, o eu-lírico se torna um excluído dessa multidão, pois recebe menos do que todos os outros.

De modo geral, a privação enquanto tema é bastante recorrente na obra poética de Dickinson e naturalmente pode ser associada à conduta da poeta no que diz respeito às diversas renúncias a que ela se sujeitou ao escolher a reclusão e ao se recusar a publicar sua poesia. Para Vivian Pollak (1979), é em poemas que trazem imagens e ideias relacionadas à fome e à sede que podemos verificar o quanto essa privação revela de renúncia de um eu, como uma tentativa de justificar a negação das necessidades de um ser social:

Dickinson uses thirst and starvation metaphorically to represent a broad spectrum of needs: spiritual, emotional, and intellectual. The characteristic response of her deprived persona is to strive for self-sufficiency, for intellectual mastery, and for aesthetic sublimation of

¹⁵⁵ “Embora Deus seja proeminente culpado na primeira palavra desse poema, o eu-lírico não se queixa contra a iniquidade das porções distribuídas na vida, mas meramente afirma isso com naturalidade.” (Tradução nossa)

*the debilitating emotions occasioned by neglect or persecution*¹⁵⁶.
(p.33)

Dessa forma, se levarmos em consideração a representação de Deus em seu poder de oferecer salvação e bênção e o fato de que o eu-lírico não é um dos escolhidos para receber o pão – *loaf* –, possível referência a Jesus que é chamado de “o pão da vida”, e se considerarmos que ele se conforma e, mais ainda, faz da migalha recebida o todo de que necessita para viver, perceberemos que o eu-lírico revela sua renúncia de quaisquer necessidades convencionalmente ligadas à religião, pois fica claro que ele não precisa da doutrina religiosa nem de seus ensinamentos.

Ainda na primeira estrofe identificam-se algumas oposições que reforçam essa questão da privação imposta por Deus *versus* a renúncia que o próprio eu-lírico assume. A mais significativa delas é *Loaf* e *Crumb* que, como dissemos, materializam aquilo que poderia ser oferecido em oposição ao que é, de fato, dado ao eu-lírico; em seguida, temos *Bird* e *Me*, estabelecendo quem é eleito por Deus e quem fica de fora dessa escolha; mas é com *not eat* e *starve* e com *poignant luxury* que compreendemos a capacidade do eu-lírico de subverter, pela renúncia, aquilo que fora definido pela autoridade divina, pois apesar da fome ele não ousará comer a migalha, que, por isso mesmo, torna-se um luxo doloroso.

A segunda estrofe se inicia com um paralelismo construído com dois verbos no infinitivo para dar o efeito de um sentido impessoal, genérico, mais abrangente, o que conseqüentemente amplia o significado da migalha: “*To own it – touch it –*”. Aqui, os verbos utilizados também contribuem para que a migalha cresça em significado, como se fossem o fermento que, acrescido a uma porção pequena de massa, transforma a migalha em pão, pois a ideia de posse expressa em *own* tem maior ênfase do que ocorreria se o verbo usado fosse, por exemplo, *have*, e o verbo *touch*, por implicar contato sensorial, sugere que o objeto tenha dimensões suficientes para que seja tocado e sentido. Com isso, a migalha passa a ter importância e significado maiores do que o pão dado aos pássaros.

Já o segundo verso da segunda estrofe nos deixa um enigma: algo foi feito, uma façanha, para que a migalha pertencesse ao eu-lírico – um *feat*. O leitor não sabe, ao certo, de que se trata, mas fica-nos a sugestão de que seja a façanha de conseguir não

¹⁵⁶ “Dickinson usa a sede e a fome metaforicamente para representar um espectro amplo de necessidades: espirituais, emocionais, e intelectuais. A resposta característica de sua persona privada é lutar por auto-suficiência, por domínio intelectual, e por sublimação estética das emoções debilitantes ocasionadas por negligência ou perseguição.” (Tradução nossa)

comer esse pequeno pedaço de pão mesmo diante da fome severa, uma façanha mencionada na estrofe anterior:

It is possible, however, that the feat is precisely the ability to starve that allows her to possess the pellet of bread [...]. She presents this here as a matter of necessity: she has but this one crumb and so cannot afford to eat it. The mere knowledge that it is hers must suffice to keep her alive¹⁵⁷. (LEITER, 2007, p.82, grifos da autora)

Com isso, aquilo que chamamos de contradição na primeira estrofe se torna, agora, uma tensão: a migalha que poderia satisfazer a necessidade física e material do eu-lírico deve ser mantida intacta para que lhe satisfaça a necessidade espiritual, emocional e intelectual, mencionada por Vivian Pollak (1979). Conseguir esse feito deixa o eu-lírico feliz demais com o pouco – *crumb* – para cobiçar o muito – *loaf*: “*Too happy – for my Sparrow’s chance - / For Ampler Coveting –*”. No entanto, é importante prestarmos atenção no uso de *too* em lugar de *very*, pois o primeiro advérbio carrega em si uma conotação negativa, referindo-se a algo que está em excesso, enquanto o segundo também é traduzido por muito, mas não apresenta esse sentido negativo de algo em demasia. Como consequência, o uso do *too* no verso deixa entrever a ambiguidade do eu-lírico, como se ele não pudesse se decidir se a posse da migalha lhe traz mais felicidade ou se lhe causa maior angústia.

Outro aspecto dessa estrofe que chama atenção é a oposição da imagem de *Sparrow*, o pardal, ou seja, um pássaro pequeno em contraste com o adjetivo *Ampler* em “*Ampler Coveting*”. Ao identificar-se com o pardal, o eu-lírico se apequena mais ainda em relação aos pássaros que foram escolhidos e presenteados por Deus com o pão, tornando-se pequeno demais – *too* – para desejar algo maior. Contudo, se por um lado isso revela uma atitude de conformidade, por outro o eu-lírico é proporcional em tamanho em relação à porção que recebeu, e a felicidade sentida por ele subverte a miséria imposta, pois a graça maior não está em receber o alimento para satisfação e, sim, em fazer com que ele perdue para a satisfação de um eu que ultrapassa o material e o físico: “*Prudence and happiness consist in knowing that the feast is available but untouched. The highest gratification is the ecstasy of the realization that, at last, the*

¹⁵⁷ “É possível, no entanto, que a façanha seja precisamente *a habilidade de passar fome* que permite a ela possuir o pedacinho de pão [...] Ela apresenta isso aqui como uma questão de necessidade: ela não tem mais nada a não ser essa migalha e por isso não pode se dar ao luxo de comê-la. O mero saber de que a migalha é dela deve bastar para mantê-la viva.” (Tradução nossa)

*feast is available, but wisdom consists in not eating, since eating will destroy the self*¹⁵⁸” (POLLAK, 1979, p.38).

Esse apequenamento do eu-lírico também nos remete à esfera do feminino convencional, pois à mulher cabe um papel social visto no patriarcado como de menor valor. Nesse sentido, o eu-lírico assumiria uma voz feminina que ao mesmo tempo precisa se conformar em receber menor reconhecimento, a migalha, mas que encontra meios para transgredir a limitação imposta ao transformar a migalha recebida em fonte de poder e autonomia sobre seu ser. Essa, portanto, é a façanha necessária, a autoprivação que subverte as renúncias e privações impostas às mulheres socialmente e que faz desse pardal uma criatura soberana.

Para Paula Bennett (1990), a ligação com a esfera feminina nesse poema vai além: a estudiosa interpreta os versos do poema J791 ao lado de outros poemas de Dickinson a partir da comparação com a imagem do clitóris, cuja dimensão se assemelha em tamanho à migalha, mas que se torna para a mulher a maior fonte de prazer e, logo, de realização e autonomia: “*Over and over clitoral images appear in Dickinson’s poetry as symbols of an indeterminate good in which she delights yet which she views as contradictory in one way or another. It is small yet great, modest yet vain, not enough yet all she needs*¹⁵⁹” (p.173). Essa leitura interpretativa nos parece coerente e coloca em evidência a questão do apequenamento da mulher em diversas esferas – desde o fato de ser vista como menor em relação ao homem nos ambientes sociais, incluindo na religião, até a associação da mulher a um ser que não possui anseios ligados à sexualidade.

Se até aqui o poema vinha criando uma tensão que se ampliava à medida que a migalha também crescia, as duas últimas estrofes vão elevar ainda mais essa tensão ao reforçarem o contraste entre a fome e a escassez, na terceira estrofe, *versus* a riqueza e a abundância na quarta estrofe.

Isso ocorre quando, na terceira estrofe, cria-se a imagem da escassez na afirmação “*It might be Famine – all around –*”. Porém, apesar de se estabelecer um cenário de miséria e penúria em torno do eu-lírico, o verbo modal *might* indica uma

¹⁵⁸ “A prudência e a felicidade consistem em saber que o banquete está disponível mas intocado. A maior gratificação é o êxtase da percepção de que, afinal, o banquete está disponível, mas a sabedoria consiste em não comer, já que comer vai destruir o ser.” (Tradução nossa)

¹⁵⁹ “Repetidas vezes imagens do clitóris aparecem na poesia de Dickinson como símbolos de um bem indeterminado no qual ela se deleita mas que ela vê como contraditório de uma forma ou de outra. É pequeno, mas grande, modesto mas vaidoso, não é suficiente mas é tudo que ela precisa.” (Tradução nossa)

possibilidade remota, isto é, caso haja fome em toda parte, ainda assim o eu-lírico estará resguardado por possuir sua migalha que lhe assegura plenitude; na sequência, ele afirma, utilizando-se de outro verbo modal que reforça a ideia de possibilidade em detrimento de certeza (*could*): “*I could not miss an Ear –*”, em que *Ear* se refere a *Ear of corn*, espiga de milho, o que nos mostra que a posse da migalha já representa magnitude maior do que os grãos de milho que alimentam os pássaros, possivelmente os mesmo pássaros a quem Deus deu o pão. Com isso, o eu-lírico enfatiza ainda mais seu poder e autonomia desenvolvidos a partir da privação sofrida, pois ainda que sua porção de alimento pareça menor, ela preenche seu celeiro e alimenta muitos sorrisos: “*Such Plenty smiles upon my Board - / My Garner shows so fair –*”. Esses sorrisos são, portanto, um recurso metonímico que nos remete a indivíduos, ou seja, a migalha dada ao eu-lírico agora parece se tornar o pão multiplicado que alimenta multidões.

Apesar de a aceção comum de *Garner* ser depósito ou armazém para cereais, é preciso considerar uma segunda interpretação baseada no que o *Emily Dickinson Lexicon*¹⁶⁰ aponta como sentido figurado para esse substantivo:

garner, n. [Fr. *grenier*.]
Granary; barn; storehouse; building where grain is kept; [fig.]
*anthology of verses; collection of poems*¹⁶¹.

Como se vê, *Garner* conotativamente pode se referir a uma coleção de poemas e isso nos leva a interpretarmos esses versos como metapoéticos. Isso significa que a migalha pode ser vista como a própria palavra que antes fora dada ao eu-lírico para o uso ordinário, mas que foi potencializada por ele em uso poético e artístico. Visto dessa forma, o subtexto do poema reforça mais uma vez o potencial subversivo desses versos, pois a mensagem revelada nos diz que o efeito da palavra poética é de se tornar alimento para a alma e o intelecto, ao contrário da palavra em seu uso comum que alimenta as necessidades triviais de uma pessoa. Em outras palavras, mesmo tendo recebido menos – e entendemos esse menos como menos valor, menos reconhecimento e menos possibilidades – o eu-lírico internaliza essa privação e a transforma naquilo que é suficiente para tornar-se independente das circunstâncias materiais da existência.

¹⁶⁰ Disponível em: <<http://edl.byu.edu/lexicon/term/476339>>. Último acesso em 04.set.2016.

¹⁶¹ “Garner: celeiro; estábulo; armazém; construção onde os cereais são mantidos; [fig.] antologia de versos; coleção de poemas.” (Tradução nossa)

Por fim, a quarta estrofe estabelece um contraste com a terceira ao trazer-nos referências à riqueza e novamente utiliza um verbo modal que indica possibilidade (*may*): “*I wonder how the Rich – may feel / An Indiaman – an Earl –*”. Os ricos que o eu-lírico menciona são exemplificados pelas figuras de *Indiaman* e *Earl*, que respectivamente aludem a comerciante - em uma referência à Companhia Inglesa das Índias Orientais, que era formada por comerciantes com o monopólio para venda de chá nas colônias inglesas - e a conde, um título de nobreza comum em países de monarquia e cuja origem remonta à Idade Média. Essas duas referências, por sua vez, enfatizam a diferença e a separação entre o eu-lírico e aqueles que foram agraciados com mais condições de satisfação material, estabelecendo-se a ligação entre os Ricos e os Pássaros do início do poema. Entretanto, já sabemos que para o eu-lírico a riqueza maior é a do alimento para o espírito, para o intelecto e para as emoções e, por isso, a migalha lhe basta e lhe fornece o suprimento de que precisa para ter a capacidade de se autoafirmar soberano em poder: “*I deem that I – with but a Crumb - / Am Sovereign of them all –*”.

Observamos, com isso, que há uma contraposição entre o sentido de possibilidade e incerteza expresso nos verbos modais *might*, *could* e *may* utilizados para traçar uma imagem externa ao âmbito do eu-lírico e o tom de convicção com que ele afirma sua soberania nos dois versos finais do poema. Essa soberania, como dissemos, tem sua origem na migalha e foi se desenvolvendo na tensão entre riqueza material e imaterial ao longo dos versos até que o “*My poignant luxury*” da primeira estrofe se transformasse em “*I [...] Am Sovereign of them all*”, ou seja, aquilo que o eu-lírico possuía (*My*) se tornou, ao final, parte inerente dele (*I*) para fazê-lo auto-suficiente. Da mesma forma, a migalha que no segundo verso do poema foi apresentada como “*But just a Crumb*”, apenas uma migalha, no penúltimo verso é “*with but a Crumb*”, uma elipse que altera a importância de *Crumb* ao indicar que tudo que o eu-lírico é/tem é a migalha. Assim, Emily Dickinson subverte os conceitos de pobreza e riqueza, privação e abundância, trabalhados na religião com o objetivo de catequizar os fiéis para o exercício da humildade e da subserviência a Deus, para nos oferecer uma outra perspectiva sobre eles e nos mostrar a plenitude de outras formas de estar no mundo.

Diante disso, seria difícil não pensarmos no quanto esse poema revela da perspectiva de Emily Dickinson sobre o fazer poético uma vez que, como já vimos colocando em vários momentos de nosso trabalho, a poeta de Amherst incorporou a ideia de privação e abstenção em diversos âmbitos de sua vida pessoal enquanto, em sua

poesia, ela explora as experiências humanas com maestria. Parece-nos, então, que a voz do eu-lírico se junta à voz da poeta para nos dizer que mesmo que sua palavra seja vista pelo patriarcado como uma migalha diante dos estereótipos e das tradições convencionais, é ela que se torna o canal para a criação de uma poesia que transgride esses mesmos preceitos. Nesse caso, o poema sugere que mesmo que Deus seja o pai maior e, por conseguinte, a figura mais representativa do patriarcado, seu poder de criação e sua autoridade não superam o poder criativo da palavra poética.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando iniciamos nossa pesquisa, partimos da convicção de que a poesia de Emily Dickinson nos ofereceria, entre outras possibilidades de leitura, alguns recursos para enxergarmos na obra da poeta de Amherst uma preocupação constante com a subversão de preceitos patriarcais difundidos no século XIX e que de muitas formas chegam até o século XXI moldando a literatura de autoria feminina, a crítica literária e acadêmica e o público leitor.

E é por isso que os poemas de Emily Dickinson falam ao leitor de hoje com o mesmo potencial subversivo contido neles quando foram encadernados e resguardados numa gaveta aparentemente inofensiva: porque muitas das questões que envolviam relações de poder entre homens e mulheres da sociedade observada por Dickinson ainda permanecem abertas à discussão. É o que ocorre, por exemplo, com a própria ideia de literatura de autoria feminina. Se nos Estados Unidos do século XIX o que se esperava como padrão de texto de uma escritora era o tratamento de temas menos sérios sob um ponto de vista superficial e com linguagem facilitada, colocar em dúvida, hoje, a própria existência da literatura de autoria feminina, como bem discute Marina Colasanti (2004), é o mesmo que afirmar a descrença em que tenha sido possível às mulheres avançarem em um campo tradicionalmente visto como masculino por ser intelectual e criativo/criador.

Vemos, portanto, que para a história literária de língua inglesa e principalmente para a poesia de língua inglesa, Emily Dickinson se tornou um expoente da autoria feminina, como uma mãe literária que exerce sua influência poética de forma inesgotável, ousemos dizer.

Nossa convicção inicial, por sua vez, era fruto da pesquisa de Mestrado, que tinha como objetivo apresentar uma discussão mais abrangente sobre a questão da autoria feminina na obra poética dickinsoniana, mas que foi nos apontando, ao longo dos estudos, a recorrência de uma atitude transgressora de Emily Dickinson enquanto poeta mulher do século XIX nos Estados Unidos. Porém, essa transgressão nem sempre era evidente em seus poemas, fazendo-se notar ora na estrutura dos versos, ora na escolha vocabular, ora na configuração do eu-lírico, entre outras formas que poderiam, à primeira vista, passar despercebidas. Era preciso, portanto, dar enfoque ao subtexto literário para que esses recursos fossem interpretados.

Uma vez que havíamos nos debruçado sobre a crítica literária feminista estadunidense, naquele momento explorando com maior ênfase as discussões de Gilbert e Gubar em *The Madwoman in the Attic* (1984), já havíamos também compreendido que a noção de subtexto literário, na perspectiva desse viés crítico de análise do texto, estava intrinsecamente relacionada à necessidade de as escritoras (e Gilbert e Gubar se detém nas de língua inglesa produzindo suas obras no século XIX) poderem se autoafirmar enquanto tal sem representarem uma ameaça para as instituições sociais e literárias dominadas pela lei do patriarcado.

Com isso, observamos que a transgressão que Dickinson parecia empreender no subtexto de seus poemas deixava de ser um movimento de ir além para se tornar, na verdade, subversão. A diferença está em que subverter nos remete à ação de desordenar, corromper e realizar transformações radicais e isso, diante das relações histórico-sociais de dominação do homem sobre a mulher elucidadas pela crítica feminista, mostra-nos o potencial de enfrentamento, na poesia, dessas relações. Nosso objetivo, portanto, foi definido com base na hipótese de que essas relações histórico-sociais estão presentes nos poemas de Emily Dickinson e são identificadas quando os interpretamos sob a perspectiva do subtexto literário veiculado à lente da crítica feminista estadunidense.

Passamos, então, a buscar um denominador comum entre os vários temas que podem ser analisados nos mais de 1700 poemas da obra completa de Dickinson e percebemos que isso só poderia ser feito a partir do vínculo entre o subtexto literário e seu poder de subverter sentidos pré-estabelecidos. Queremos dizer com isso que vimos no subtexto literário a “arma carregada” de Dickinson, para citar um de seus poemas mais conhecidos, ou seja, o mecanismo usado ao mesmo tempo de forma defensiva – ao trabalhar com sentidos submersos nas entrelinhas para ocultar seu poder de ameaça – e ofensivo – que rompe com a leitura convencional para desestabilizar conceitos patriarcais.

Nossa abordagem teórica, por sua vez, forneceu-nos subsídios para que definíssemos eixos temáticos que norteariam a seleção do *corpus* de análise e, conseqüentemente, a confecção desta tese, pois com um número tão significativo de poemas escritos por Dickinson, era necessário fazer escolhas que certamente também significavam renúncias. Assim, durante nosso percurso teórico e de leitura da obra poética completa, identificamos mecanismos por meio dos quais Dickinson subverte as relações de dominação em seu contexto histórico e social no mercado literário, no ideal

de feminilidade e na religião. Em linhas gerais, foram esses três caminhos que nos propomos a percorrer e que balizaram a seleção do *corpus* de análise.

É preciso frisar que quando se trata de uma autora ou de um autor da grandeza de Emily Dickinson, há sempre que ficar atento/atenta para as lacunas que sua obra vai deixando a cargo do leitor preencher. No caso da poeta de Amherst, muitas vezes seus versos são vistos como tortuosos pelo leitor menos habituado com sua escrita porque se utilizam de recursos como a elipse, o travessão, a concisão lexical, desvios intencionais de ortografia e gramática, entre outros. Por outro lado, é inegável que a interpretação é uma atividade permeada pelo conhecimento prévio que carregamos e que colocamos em diálogo com a obra literária: conhecimento histórico, político, social, literário, científico, etc. Daí a atualidade de uma obra como a de Dickinson, pois seus poemas permanecem abertos a novas interpretações uma vez que tratam de questões da experiência humana, universais portanto, e foram construídos com uma estrutura que coloca o leitor de qualquer época diante de inúmeros enigmas, de fios soltos com os quais outras leituras podem ser tecidas e que motivam um movimento contínuo de resignificação dos poemas.

Um desses fios soltos, que nos chamou atenção durante nossas análises, é a recorrência do silêncio na poesia dickinsoniana. Não se trata, contudo, de uma recusa ou de uma impossibilidade de expressão, ao contrário, é o silêncio que se expressa por meio dos mesmos recursos que acima atribuímos à dificuldade de leitura dos poemas. Em outras palavras, observamos que as estratégias de composição poética de Dickinson tais como a elipse, o travessão, as metáforas, a concisão, as quebras de ritmo, os desvios e outros são, na verdade, espaços de silêncio nos versos. Tematicamente, o silêncio também surge em diversos poemas, dos quais citamos apenas dois seguidos das traduções de José Lira em *Emily Dickinson: alguns poemas* (2008):

J1251

Silence is all we dread.
There's Ransom in a Voice –
But Silence is Infinity.
Himself have not a face.

J1251

O Silêncio amedronta.
Conforta-nos a Fala –
Mas o Silêncio é Infinitude.
Silêncio não tem cara.

J1750

The words the happy say
 Are paltry melody
 But those the silent feel
 Are beautiful –

J1750

As palavras na boca dos felizes
 São músicas singelas
 Mas as sentidas em silêncio
 São belas –

O que percebemos nesses versos é a contraposição de silêncio e palavra, em que o silêncio recebe maior valor por ser o canal de expressão mais efetivo para o sentir que a poesia exige. Da mesma forma, os próprios poemas se apresentam pelo silêncio, pois a concisão é o dizer muito em pouco, criando o enigma na forma e no conteúdo dos versos.

Conforme nossas leituras e pesquisas foram avançando, essa questão do silêncio foi se impondo como uma outra forma de analisar a obra de Dickinson, mas que também corresponde à ideia de subversão uma vez que o silêncio se torna uma resposta às normas reguladoras da sociedade patriarcal, isto é, o silêncio na poesia de Dickinson não é algo sem sentido, mas sim um princípio de transgressão e de modificação dessas normas e que se materializa nas inovações que a poeta traz para sua escrita no que diz respeito especialmente à forma e à estrutura dos poemas.

Além disso, não é possível ignorar que Dickinson incorporou o silêncio quando assumiu a reclusão. Se, por um lado, isso pode ser visto como um aprisionamento, por outro o silêncio tornou-se a forma de refletir sobre a existência humana na poesia. Da mesma forma, não se pode deixar de lado os diversos silenciamentos impostos às mulheres no contexto histórico e social do século XIX nos Estados Unidos. Nesse sentido, a subversão que apontamos em cada uma das seções deste trabalho é, na verdade, uma subversão pelo silêncio e isso é o que as interliga: o uso do subtexto é uma forma de explorar o silêncio porque se utiliza do não dito, porém revelado na ausência de palavras; a subversão da publicação também é resultado de silêncio no que diz respeito à recusa de se conformar às regras do mercado editorial e de rejeitar a fama que esse mercado poderia oferecer; já o enfrentamento do ideal de feminilidade que verificamos nos poemas analisados na terceira seção aponta diretamente para o silenciamento das mulheres, que não tinham autonomia para, em muitos aspectos da vida social e política, tomarem a palavra e o poder de decisão sobre si; finalmente, quando discutimos a subversão da imagem de Deus, sobressaíram-se os poemas em que Deus é visto como uma divindade que silencia a vida ao silenciar suas criaturas.

Nossas análises, portanto, revelaram uma nova possibilidade de leitura da obra dickinsoniana sob a ótica do silêncio e o que ele sugere no não dito. Acreditamos que, ao contrário de uma ausência de sentido, o silêncio em Emily Dickisnon pode nos revelar um sistema de construção de sentidos, pois o que ela não diz é tão relevante quanto o que está explícito em seus versos. O silêncio se apresenta, portanto, como um caminho para a interpretação da poesia dickinsoniana que pretendemos percorrer em nossas pesquisas futuras.

Quando articulamos essa questão com a visão da crítica literária feminista estadunidense, verificamos que o silêncio é, na verdade, uma marca da autoria feminina uma vez que se constitui como característica tradicionalmente relacionada ao conceito de feminilidade convencional. Por isso, ao tratar do silêncio em alguns de seus poemas e ao se utilizar de recursos gráficos que demarcam esse silêncio em sua obra como um todo, acreditamos que Emily Dickinson subverte a posição tradicionalmente feminina de seu contexto para se projetar como poeta consciente do poder transgressor e transformador da palavra de romper com o silêncio e de se posicionar contra o sistema patriarcal que nega à mulher a liberdade de expressar sua criatividade artística.

Referências

ACKMANN, Martha. Biographical Studies of Dickinson. In: HAGENBUCHLE, Roland; MILLER, Cristanne (Ed.). **The Emily Dickinson Handbook**. Amherst: Massachusetts Press, 1999. p.11-23.

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades, Editora 34, 2003.

ALVES, Ivia. Amor e submissão: formas de resistência da literatura de autoria feminina? In: RAMALHO, Christina. **Literatura e feminismo: propostas teóricas e reflexões críticas**. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

AMARAL, Ana Luísa. Emily Dickinson: uma poética de transgressão. **Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas**. II série. Vol.5. Porto: Universidade do Porto, 1988. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10216/8573>>. Último acesso em 30.jan.2016.

BENNETT, Paula. **Emily Dickinson: Woman Poet**. Iowa: University of Iowa Press, 1990.

BESSA, Maria Cristina. **Panorama da Literatura Norte-Americana: dos primórdios ao período contemporâneo**. São Paulo: Alexa Cultural, 2008.

BLAKE, David Haven. Celebrity. In: _____. **Walt Whitman and the Culture of American Celebrity**. New Haven: Yale University, 2006. p.21-59

BLOOM, Harold. Introduction: Emily Dickinson (1830-1886). BLOOM, Harold (Ed.). **Emily Dickinson**. Bloom's Critical Modern Views. New edition. New York: Facts on File, 2007.

_____. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução e apresentação de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

BONNICI, Thomas; FLORY, Alexandre Vilibor; PRADO, Márcio Roberto do. (Org.) **Margens Instáveis: tensões entre teoria, crítica e história da literatura**. Maringá: UEM, 2011.

BRITTO, Paulo Henriques. A tradução para o português do metro de balada inglês. In: FRAGMENTOS, n. 34. **Faces de Emily Dickinson**. Florianópolis: UFSC, 2008. ISSN 2175-7992.

BROWN, William Hill. **The Power of Sympathy**. FOSTER, Hannah Webster, **The Coquette**. Introdução e notas de Carla Mulford. New York; London: Penguin Books, 1996. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=QTmGAv_0iJkC&pg=PR54&lpg=PR54&dq=Sarah+Norton+the+power+of+sympathy&source=bl&ots=4ktTbKNhe_&sig=tIQvspFDFCThOGrS1FrzSEfuxTA&hl=ptBR&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Sarah%20Norton%20the%20power%20of%20sympathy&f=false>. Último acesso em 06.out.2015.

BROWNING, Elizabeth Barrett. **Aurora Leigh**: a Poem. Chicago: Academy Chicago Publishers, 1979. Disponível em:
<<https://books.google.com.br/books?id=6AdwBAAQBAJ&pg=PP22&dq=Aurora+Leigh&hl=ptBR&sa=X&ved=0CEQQ6AEwBGoVChMInYv1beuyAIVgYqQCh105wzD#v=onepage&q=Aurora%20Leigh&f=false>> Último acesso em 06.out.2015.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble**: feminism and the subversion of identity. New York: Routledge, 1990.

CAMERON, Sharon. Dickinson's Fascicles. In: HAGENBÜCHLE, Roland; MILLER, Cristanne (Ed.). **The Emily Dickinson Handbook**. Amherst: Massachusetts Press, 1999. p.138-160.

CASTELLO BRANCO, Lucia. **A branca dor da escrita**: três tempos com Emily Dickinson. Tradução dos poemas e cartas de Fernanda Mourão. Rio de Janeiro: 7Letras; Belo Horizonte, MG: UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2003.

CESAR, Ana Cristina. **Crítica e tradução**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

COLASANTI, Marina. Por que nos perguntam se existimos? In: _____. **Fragatas para terras distantes**. Ensaios. Rio de Janeiro, São Paulo: Editora Record, 2004. pp.65-77

CRUMBLEY, Paul. Dickinson's Dialogic Voice. In: HAGENBÜCHLE, Roland; MILLER, Cristanne (Ed.). **The Emily Dickinson Handbook**. Amherst: Massachusetts Press, 1999. p.93-109.

CUDDON, John Anthony. **A dictionary of Literary Terms and Literary Theory**. 5.ed. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2013.

CULLER, Jonathan. **Teoria Literária**: uma introdução. Tradução de Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DAGHLIAN, Carlos. **Emily Dickinson**: a visão irônica do mundo. São José do Rio Preto: Vitrine Literária Editora, 2015.

_____. **A obsessão irônica na poesia de Emily Dickinson**. Tese de Livre-Docência. Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. São José do Rio Preto: UNESP, 1987. 309f.

DICKINSON, Emily. **Alguns poemas**. Tradução de José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. **Não sou ninguém**. Poemas. Traduções de Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2008.

_____. **Open me Carefully**: Emily Dickinson's Intimate Letters to Susan Huntington Dickinson. Edited by Martha Nell Smith and Ellen Louise Hart. Ashfield: Paris Press, 1998.

_____. **The Complete Poems of Emily Dickinson.** Organização de Thomas H. Johnson. Boston: Back Bay Books, 1976.

_____. **Letters of Emily Dickinson.** Edited by Mabel Loomis Todd. v.1. Boston: Roberts Brothers, 1894. Disponível em: < <https://catalog.hathitrust.org/Record/011225228>>. Último acesso em 14.jul.2016.

EBERWEIN, Jane Donahue. **Dickinson: Strategies of Limitation.** Amherst: The University Of Massachusetts Press, 1987

EMERSON, Ralph Waldo. New Poetry. In: _____. **Dial Essays 1840.** [online] Disponível em: < http://www.emersoncentral.com/new_poetry.htm> Último acesso em 06.out.2015.

ERKKILA, Betsy. **The Wicked Sisters.** Women Poets, Literary History, and Discord. New York, Oxford: Oxford University Press, 1992.

FOSTER, Hannah Webster. **The Coquette and the Boarding School.** Editado por Jennifer Desiderio e Angela Vietto. Toronto: Broadview Editions, 2011.

FOSTER, Shirley. Charlotte Brontë: A Vision of Duality. **Victorian Women's Fiction: Marriage, Freedom & the Individual.** pp 71-109. New Jersey: Barnes & Noble Books, 1985.

FULLER, Margaret. **Women in the Nineteenth Century.** Editado por Paul Negri e Joselyn T. Pine. Mineola: Dover Publications, 1999. Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=cvDAGAAQBAJ&printsec=frontcover&dq=margaret+fuller+women+in+the+nineteenth+century&hl=ptBR&sa=X&ved=0CB0Q6AEwAGoVChMI0pGivYuyAIVSBGQCh2X0Q7U#v=onepage&q=margaret%20fuller%20women%20in%20the%20nineteenth%20century&f=false>> Último acesso em 06.out.2015.

GILBERT, Sandra M. What do Feminist Critics Want? A Postcard from the Volcano. In: SHOWALTER, Elaine (Ed.). **The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory.** New York: Pantheon Books, 1985.

GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. **The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination.** 2. ed. Londres: Yale University Press, 1984.

GILMAN, Caroline Howard. **Recollections of a Housekeeper.** New York: Harper & Brothers, 1834. Disponível em: < <https://archive.org/details/recollectionsofh00gilmiala>> Último acesso em 01.fev.2016.

GILPIN, W. Clark. **Religion around Emily Dickinson.** University Park: The Pennsylvania State University Press, 2014.

GRABHER, Gudrun. Dickinson's Lyrical Self. In: HAGENBUCHLE, Roland; MILLER, Cristanne (Ed.). **The Emily Dickinson Handbook.** Amherst: Massachusetts Press, 1999. p.224-239.

GRISWOLD, Rufus Wilmot (Ed.). **The Female Poets of America**. Philadelphia: Carey and Hart, 1849. Disponível em:

<<https://books.google.com.br/books?id=DnQFAAAAQAAJ&printsec=frontcover&dq=The+Female+Poets+of+America,+editada+por+Rufus+Griswold&hl=ptBR&sa=X&ved=0CBwQ6AEwAGoVChMI8fq287quyAIVS3-QCh3yBgLW#v=onepage&q&f=false>> Último acesso em 06.out.2015.

HAMBURGUER, Michael. **A verdade da poesia: tensões na poesia modernista desde Baudelaire**. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

HOWE, Susan. **My Emily Dickinson**. 2.ed. New York: New Directions Book, 2007.

IRVING, Washington. **The Complete Short Stories of Washington Irving: The Sketch Book of Geoffrey Crayon, Bracebridge Hall, Tales of a Traveler, The Alhambra, Woolfert's Roost & The Crayon Papers Collection**. Ilustrado por Randolph Caldecott. Hannover: E-artnow Editions, 2015. Disponível em:

<https://books.google.com.br/books?id=RAR5CQAAQBAJ&pg=PT92&dq=Washington+Irving+The+Sketch+Book&hl=ptBR&sa=X&redir_esc=y#v=onepage&q=Washington%20Irving%20The%20Sketch%20Book&f=false> Último acesso em 06.out.2015.

JACKSON, Virginia. **Dickinson's Misery**. A theory of lyric reading. Princeton, Oxford: Princeton University Press, 2005.

JOHNSON, Thomas H. **Mistério e solidão: A vida e a obra de Emily Dickinson**. Tradução de Vera das Neves Pedroso. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.

KEHL, Maria Rita. **Deslocamentos do feminino**. 2.ed. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

KELLER, Lynn; MILLER, Cristanne. "Emily Dickinson, Elizabeth Bishop, and the Rewards of Indirection". *New England Quarterly* 57 (December 1984) Cambridge, MA: The MIT press. p.533-p.553. Disponível em:

<http://english.wisc.edu/rlkeller/writing/dickinson_bishop.pdf>. Último acesso em 30/jan./2015.

LEITER, Sharon. **Critical Companion to Emily Dickinson: A Literary Reference to Her Life and Work**. New York: Facts on File, 2007. Disponível em:

<<https://books.google.com.br/books?id=FuIIIuLqOaYC&pg=PA81&lpg=PA81&dq=emily+dickinson+god+gave+a+loaf+to+every+bird+analysis&source=bl&ots=IIDwVsHdex&sig=Yk76uDzyyUOXBmuOd1cCoJPb5m4&hl=ptBR&sa=X&ved=0ahUKEwibr9bux9DOAhVExpAKHXSzABY4ChDoAQg0MAc#v=onepage&q=emily%20dickinson%20god%20gave%20a%20loaf%20to%20every%20bird%20analysis&f=false>>. Último acesso em 20.ago.2016.

LIRA, José. **Emily Dickinson e a poética da estrangeirização**. Recife: Programa de Pós-Graduação em Letras, 2006.

MANSFIELD, Katherine. Bliss. In: _____. **Bliss: Fiction**. New York: Penguin Books, 2011.

MAY, Caroline (Ed.). **The American Female Poets:** With Biographical and Critical Notices. Philadelphia: Lindsay & Blakiston, 1854. Disponível em:
<https://books.google.com.br/books?id=NHyaAAAAYAAJ&pg=PR3&dq=The+American+Female+Poets++Caroline+May&hl=ptBR&sa=X&ved=0CCsQ6AEwAWoVChMI8Yzu17yuyAIViH2QCh23_QvD#v=onepage&q=The%20American%20Female%20Poets%20%20Caroline%20May&f=false> Último acesso em 06.out.2015.

MCELRATH, Joseph R.;ROBB, Allan P. (Ed.). **The Complete Works of Anne Bradstreet.** Boston: Twayne, 1981.

MESSMER, Marietta. **A Vice for Voices:** Reading Emily Dickinson's Correspondences. Amherst and Boston: University of Massachusetts Press, 2001.

MILLER, Cristanne. **Emily Dickinson: a poet's grammar.** Cambridge, Massachusetts e London, England: Harvard University Press, 1987.

MILLET, Kate. **Política Sexual.** Tradução de Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1969.

MOURÃO, Fernanda. Esta é minha carta ao mundo. REVISTA ALETRIA. Vol.19.n.1 Belo Horizonte: UFMG, 2009. ISSN 1639-3749.

_____. **117 e outros poemas:** à procura da palavra de Emily Dickinson. Tese de doutorado em Letras-Literatura Comparada. Programa de Pós-Graduação em Letras-Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte: UFMG, 2008. 271f.

NABUCO, Carolina. **Retrato dos Estados Unidos à luz de sua Literatura.** 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

OSTRIKER, Alicia. The thieves of language. In: SHOWALTER, Elaine (Ed.). **The New Feminist Criticism:** Essays on Women, Literature and Theory. New York: Pantheon Books, 1985.

PARTON, Sarah Payson. **Fern Leaves from Fanny's Portfolio (Signed Fanny Fern).** Londres: Ingram, Cooke, and Co., 1853. Disponível em:
<<https://books.google.com.br/books?id=W9MBAAAQAQAJ&printsec=frontcover&dq=Fern%E2%80%99s+Leaves+from+Fanny%E2%80%99s+Portfolio&hl=ptBR&sa=X&ved=0CBsQ6AEwAGoVChMI9I7mu7SuyAIVxISQCh2Cdw3L#v=onepage&q&f=false>> Último acesso em 06.out.2015.

PETRINO, Elizabeth A. **Emily Dickinson and her Contemporaries:** Women's Verse in America, 1820-1885. Lebanon: University Press of New England, 1998.

POLLAK, Vivian R. American Women Poets Reading Dickinson: the Example of Helen Hunt Jackson. In: HAGENB"UCHLE, Roland; MILLER, Cristanne (Ed.). **The Emily Dickinson Handbook.** Amherst: Massachusetts Press, 1999. p.323-341.

_____. Thirst and Starvation in Emily Dickinson's Poetry. In: **American Literature,** Vol.51, N.1, março 1979. p.33-49. Disponível em:

<http://members.tripod.com/wramos_links/sitebuildercontent/sitebuilderfiles/thirstandstervation.pdf> . Último acesso em 20.ago.2016.

REGISTER, Cheri. American Feminist Literary Criticism: a Bibliographical Introduction. In: DONOVAN, Josephine, C. (Ed.) **Feminist Literary Criticism: Explorations in Theory**. 2.ed. Lexington: The University Press of Kentucky, 1989.

ROBERTSON, Kerry E. Anxiety, Influence, Tradition and Subversion in the Poetry of Eavan Boland. In: COLBY QUARTERLY, Vol.30, n.4, Dezembro 1994, p.264-278.

ROYOT, Daniel. **A Literatura americana**. Tradução de Maria Helena Vieira de Araújo. São Paulo: Ática, 2009.

ROWSON, Susanna. **Charlotte Temple**. New York: Oxford University Press, 1986.

Disponível em:

<https://books.google.com.br/books?id=7EkmIK1RLIC&printsec=frontcover&dq=Charlotte+Temple&hl=ptBR&sa=X&ved=0CBwQ6AEwAGoVChMI5eO_3fetyAIVASKQCh2SGwW-#v=onepage&q=Charlotte%20Temple&f=false>. Último acesso em 06.out.2015.

SALSKA, Agnieszka. Dickinson's Letters. In: HAGENBUCHLE, Roland; MILLER, Cristanne (Ed.). **The Emily Dickinson Handbook**. Amherst: Massachusetts Press, 1999. p.163-180.

SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa; AMARAL, Ana Luísa. **Sobre a 'Escrita Feminina'**. Oficina n.90. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 1997.

SCOTT, Joan Wallach. "Gênero: uma categoria útil de análise histórica". *Educação & Realidade*. Porto Alegre, vol. 20, n° 2, jul./dez. 1995, pp. 71-99.

SEDGWICK, Catherine Maria. **A New-England Tale; or Sketches of New-England Character and Manners**. New York: Bliss & White, 1822.

SCHWEICKART, Patrocínio P. Reading Ourselves: Toward a Feminist Theory of Reading. In: FLYNN, Elizabeth A.; SCHWEICKART, Patrocínio P. (Ed.). **Gender and Reading: Essays on Readers, Texts, and Contexts**. Baltimore, London: The John Hopkins University Press, 1992. p.31-62.

SHOWALTER, Elaine. **Speaking of Gender**. New York: Routledge, 1989.

_____. Toward a Feminist Poetics. In: SHOWALTER, Elaine (Ed.). **The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature and Theory**. New York: Pantheon Books, 1985.

SMITH, Elizabeth Oakes. **Woman and Her Needs**. New York: Foler and Wells, 1851.

SMITH-ROSENBERG. The Female World of Love and Ritual: Relations between Women in Nineteenth-Century America. **Signs**. Chicago, vol. 1, n°1, set./dez. 1975, p.1-29. Disponível em:

<http://www2.warwick.ac.uk/fac/arts/history/students/modules/sexuality_and_the_body/bibliography/17_carroll_smith-rosenberg_the_female_world_of_love_and_ritual.pdf>. Último acesso em 14.jul.2016.

STATON, Shirley F. Introduction: Pre-Text, Con-Text, and Sub-Text. In: STATON, Shirley F. (Ed.). **Literary Theories in Praxies**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987.

STONUN, Gary Lee. Dickinson's Literary Background. In: HAGENB"UCHLE, Roland; MILLER, Cristanne (Ed.). **The Emily Dickinson Handbook**. Amherst: Massachusetts Press, 1999. p.44-60.

STOWE, Harriet Beecher. **Uncle Tom's Cabin**; or Life Among the Lowly. Boston: John P. Jewett & Co., 1852. Disponível em: <<http://utc.iath.virginia.edu/uncletom/uthp.html>>. Último acesso em 01.fev.2016.

VENDLER, Helen. **Dickinson**: Selected Poems and Commentaries. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 2010.

ZOLIN, Lúcia Osana. Reflexões sobre a crítica literária feminista. In: RAPUCCI, Cleide Antonia; CARLOS, Ana Maria (Org.). **Cultura e representação**: ensaios. UNESP publicações. Assis: Triunfal Gráfica e Editora, 2011. p.219-229.

WEISBUCH, Robert. Prismatic Dickinson, or Gathering Paradise by Letting Go. In: HAGENB"UCHLE, Roland; MILLER, Cristanne (Ed.). **The Emily Dickinson Handbook**. Amherst: Massachusetts Press, 1999. p.197-223,

WELTER, Barbara. The Cult of True Womanhood: 1820-1860. **American Quarterly**. Baltimore, vol. 18, nº2, jun./ago. 1966, p.151-174. Disponível em: <<http://xroads.virginia.edu/~DRBR2/welter.pdf>>. Último acesso em 18.jul.2016.

WILBUR, Richard. Sumptuous Destitution. In: BLOOM, Harold (Ed.). **Emily Dickinson**. Bloom's Critical Modern Views. New edition. New York: Facts on File, 2007. p.9-19.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do Livro, 1994.