

Carlos Daghlían

**A Obsessão Irônica na Poesia de
Emily Dickinson**



*

1910000366



Carlos Daghlian

A Obsessão Irônica na Poesia de Emily Dickinson

Tese apresentada para o Concurso de Livre-Docência no conjunto de disciplinas de Literatura Norte-Americana do Departamento de Letras Modernas do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (UNESP), campus de São José do Rio Preto, SP



T- 366/88

1987



MATRI ET PATRI
Huripsime & Leon Daghljan,

SORORI ET FRATRIBUS
Celi, Luiz & Jacob,

UXORI ET FILIAE

Elza & Sueli.

Irani de Souza Durló,
pela presteza e eficiência da datil. O. D. C.

Carlos Daghlían

O único Céu que consigo vislumbrar é um amplo céu azul,
mais amplo que o maior que já vi em junho – e ali
estão os meus amigos – todos eles – cada um deles –
os que agora estão comigo e os que foram "escolhidos"
enquanto caminhávamos e se apoderaram do Céu. *Emily Dickinson*

Agradeço *ex toto corde* a

Aíla de Oliveira Gomes,
Antonio Manoel dos Santos Silva,
Eloah F. Giacomelli,
Frederick L. Morey,
George Monteiro,
Paulo Vizioli,
cujos trabalhos publicados,
indicações bibliográficas
e valiosas sugestões
muito contribuíram para esta tese;

W. Kera Stevens,
Ana Maria Gottardi Leal,
Carmen Lúcia Zambon Firmino,
Hygia Therezinha Calmon Ferreira,
Romildo A. Sant'Anna,
pelo estímulo e incentivo;

Cleone A. C. L. de Abreu Ribeiro e
Guillermo de la Cruz Coronado,
Chefes dos Departamentos de Letras
Vernâculas e Clássicas e Letras Modernas,
e aos colegas de Área Alfredo L. C. de Carvalho,
Elzo A. Velani, João Carlos Gonçalves, Lúcia L. Polachini,
Modesto A. Dosualdo e Tania M. S. R. do Carmo,
pelo apoio permanente;

Irani de Souza Durlo,
pela presteza e eficiência da datilografia;

Rogério E. Chociay,
pela inestimável colaboração.

São José do Rio Preto, 3 de abril de 1987

Carlos Daghlían

NOTA EXPLICATIVA

1. INTRODUÇÃO
- 1.1. Da Ironia 6
- 1.2. Da Ironia de Emily Dickinson 14
2. AUTO-IRONIA 21
3. VISÃO IRÔNICA DO MUNDO
- 3.1. Ironia ao Saber Humano 38
- 3.2. Ironia ao Sistema de Crenças 67
 - 3.2.1. A Fé e a Dúvida 69
 - 3.2.2. A Divindade 93
 - 3.2.3. Julgamento e Salvação 120
 - 3.2.4. Ressurreição e Vida Eterna 134
- 3.3. Ironização da Natureza 158
- 3.4. Ironização da Sociedade 179
- 3.5. Ironia de Situação 206
4. IRONIA METAFÍSICA 236
5. CONCLUSÃO: POÉTICA COMO IRONIA 265

BIBLIOGRAFIA

De Emily Dickinson

Poemas e Cartas 286

Poemas em Português 286

Tabela de poemas traduzidos 290

Sobre a Vida e a Obra de Emily Dickinson 292

Sobre a Ironia 308

De História, Teoria e Crítica Literárias 310



NOTA EXPLICATIVA

As indicações de fonte bibliográfica serão feitas em notas de rodapé.

As obras pertinentes serão indicadas apenas pelo último nome do autor, que aparece em caixa alta na Bibliografia, seguido dos números das páginas em que se encontram as citações ou alusões. Se o nome do autor for mencionado no texto, apenas os dados complementares serão citados em nota.

Quando houver mais de uma obra do mesmo autor, elas serão diferenciadas pela data, a partir da segunda.

Nos casos em que só uma das obras do mesmo autor é livro, este não será acompanhado da data.

Os poemas de Dickinson serão indicados pela inicial *J* seguida dos números a eles atribuídos por Thomas H. Johnson (*The Poems of ED*, Harvard University Press, 1955).

As iniciais maiúsculas precedidas de um espaço, após o número, indicam o tradutor do respectivo poema (como aparecem na Bibliografia), uma vez que os poemas serão sempre citados no original acompanhados de tradução.

As traduções inéditas de Carlos Daghlían e Rogério E. Chociay serão indicadas por iniciais minúsculas (dc).

1. No que diz respeito às fontes que nos serviram de referência para esta parte da Introdução, cumpre-nos destacar a grande utilidade de *Irony*, de B. C. Quecke, por abordar de modo bastante objetivo as principais questões atinentes à ironia.

1. INTRODUÇÃO

Não pretendemos analisar todas as possibilidades de realização, na literatura, da complexa e artilosa arte da ironia, mas sim, apoiados em algumas obras básicas, apresentar a sua realização, em variadas formas, na poesia de Emily Dickinson (1830-1886). Antes, porém, tentaremos nos situar diante de algumas questões fundamentais sobre a ironia: O que é? Qual a sua história e a sua importância? Quais os seus usos e funções? Que formas toma e como elas se relacionam umas com as outras?¹

1.1. Da Ironia

O elevado número de grandes escritores da literatura ocidental, cujas obras, no todo ou em parte, são caracterizadas por um senso de ironia, prova a importância desta.

Embora se encontrem comentários irônicos na música e a ironia seja um aspecto preponderante das artes dramáticas, é na literatura que ela se realiza com maior vigor. Se ocorre nas duas primeiras artes, é porque, a exemplo da literatura, elas são "linguagens", ou seja, estão mais próximas desta do que as outras artes.

Como em todas as artes, na literatura pode-se encontrar a paródia do estilo de um por outro artista ou de uma por outra época e, como as artes gráficas, a literatura pode descrever situações irônicas. Sua linguagem, entretanto, tem

1. No que diz respeito às fontes que nos serviram de referência para esta parte da Introdução, cumpre-nos destacar a grande utilidade de *Irony*, de D. C. Muecke, por abordar de modo bastante objetivo as principais questões atinentes à ironia.

muito mais recursos para abranger a fala, o pensamento, o sentimento e as crenças do homem. Daí poder a literatura fazer distinções entre o que se diz e o que se pensa, entre o que se pensa e o que é. E isso ela faz por meio da ironia.

O maior obstáculo à definição de ironia é a sua complexidade, pois, além de tomar formas diferentes, a sua conceituação ainda se encontra em fase de desenvolvimento. Embora o que hoje chamamos de ironia já existisse, sem que tivéssemos um nome adequado para o fenômeno, até há alguns séculos atrás a palavra denotava apenas uma figura de retórica. Hoje, porém, tem múltiplos significados.

Como era de se esperar, vamos encontrar os conceitos primitivos de ironia nos autores clássicos, gregos e latinos. Platão foi o primeiro a registrar a palavra *ironia*, citando uma vítima de Sócrates, que atribuía a este a habilidade ao mesmo tempo simpática e mesquinha de enganar os outros. Demóstenes considerava o ironista uma pessoa que dissimulava fraqueza ou impotência, a fim de fugir às responsabilidades sociais. Para Teofrasto, irônico era quem se comprometia, tudo encobria e nunca dava uma resposta direta. O narrador infiel ou não-fidedigno de Wayne Booth seria a réplica moderna desse ironista, pois não se sente na menor obrigação de dar qualquer orientação judicativa ao leitor.²

Com Sócrates em mente, Aristóteles definiu a ironia como humildade dissimulada, julgando-a superior à *alazonéia*, seu oposto, que seria uma dissimulada demonstração de superioridade. Para ele, a modéstia, ainda que fingida, era melhor do que a ostentação. Nessa época, a palavra que deno-

2. Muecke, p. 14 *et seq.*

tava uma forma de comportamento passou a ser também aplicada a um recurso lingüístico dissimulador, tornando-se a ironia uma figura de retórica que permitia acusar louvando ou louvar acusando.

Cícero, por sua vez, não atribuía à palavra *ironia* as mesmas acepções que esta tinha entre os gregos, principalmente aquelas que vinculavam a ironia à invectiva e à injúria. Ele a usava apenas como figura de retórica ou, a exemplo de Sócrates, como "dissimulação urbana", o que lhes permitia falar de suas esperanças em aprender de seus interlocutores sobre santidade e justiça. Quintiliano então acrescentou um significado intermediário aos dois de Cícero, ou seja, a ironia como uma figura de retórica que se desenvolvia em argumento, algo semelhante ao *Elogio da Loucura* de Erasmo.

Até meados do século XVIII, o conceito de ironia, em linhas gerais, pouco evoluiu além do que preceituava Quintiliano. Foi somente em 1502 que a palavra *ironia* apareceu na língua inglesa, mas entrou no uso corrente só no início do século XVIII. Entretanto, palavras inglesas que continham o sentido embrionário de ironia eram comuns.

Foi bem no final do século XVIII, na Alemanha, que a palavra *ironia* adquiriu novos significados. Os principais "ironistas" dessa época eram os irmãos Friedrich e August Wilhelm Schlegel e Karl Solger. O conceito de ironia mais interessante era o de August W. Schlegel, que a considerava como um equilíbrio entre o sério e o cômico ou entre o fantástico e o prosaico, que se encontra tanto em contos de fada como em Shakespeare, cujos subenredos, às vezes, "co-

mentam" ou parodiam os enredos principais. Este tipo de ironia foi redescoberto por I.A.Richards, cuja definição tornou-se a base do conceito dos "New Critics": "o confronto dos opostos para se obter uma posição equilibrada".³

Karl Solger afirmava que a ironia genuína "começa com a contemplação do destino do mundo em geral".⁴

F.Schlegel, por sua vez, acreditava que a ironia era o "reconhecimento do fato de que o mundo em sua essência é paradoxal e que somente uma atitude ambivalente pode apreender sua totalidade contraditória".⁵ Estas idéias já sugeriam os conceitos de "ironia do mundo", "ironia cósmica" ou "ironia filosófica", que vieram a desempenhar papel cada vez mais importante na história do conceito de ironia. Estes conceitos originaram-se do reconhecimento das contradições fundamentais do homem e do universo, da vida e da morte, do espiritual e do material.

Tanto os Schlegels como Solger e outros usaram o termo *ironia* para falarem da objetividade, da "indiferença" e da liberdade do artista com relação ao seu trabalho. Segundo A.W.Schlegel a maioria dos romancistas e dramaturgos colocam a própria subjetividade em um personagem ou em um ponto de vista com o qual o leitor também deveria simpatizar-se. Shakespeare, entretanto, dota seus personagens de tanta vitalidade que não podemos pôr em dúvida sua simpatia por eles; mas, ao mesmo tempo, ele se distancia de todos eles, a ponto de suas peças não expressarem sua própria subjetividade, mas sim "o mundo todo", o que, segundo Goethe, é a marca do verdadeiro artista.

3. *Ibid.*, p. 19. As citações em português de obras em inglês foram traduzidas pelo autor deste trabalho, com exceção das extraídas da biografia escrita por T. H. Johnson e traduzida por Vera das Neves Pedroso.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

F.S.Schlegel complicou isto ao mostrar que há ironias inerentes ao próprio fato de ser artista, o que nos leva ao conceito de "ironia romântica", a ironia do artista totalmente consciente, cuja arte é a apresentação irônica da posição irônica do artista totalmente consciente.

Vários são os motivos que colocam o artista numa posição irônica. Em primeiro lugar, para escrever bem, ele deve ser criativo e crítico, subjetivo e objetivo, idealista e realista, emotivo e racional, inconscientemente inspirado e consciente de sua arte. Em segundo lugar, sua obra pretende ser sobre o mundo, mas não passa de ficção. Finalmente, ele sente a obrigação de dar uma visão completa e verdadeira da realidade sabendo que isto é impossível, pois a realidade é vasta demais, cheia de contradições e em constante transformação, de modo que até mesmo um relato verdadeiro seria falso logo depois de concluído.

A única saída que resta ao artista é ficar à margem de sua obra e ao mesmo tempo incorporar nela mesma a consciência de sua posição irônica, criando algo que consideráramos como sendo ambivalentemente vida e arte.

Depois dos alemães, e um tanto influenciado por estes, em 1833, C. Thirlwall publicou um longo artigo sobre a ironia de Sófocles,⁶ acrescentando ao conceito de ironia verbal ou retórica os conceitos de *ironia dialética* (a estratégia de Sócrates e nome novo para o tipo de ironia identificado por Cícero) e *ironia prática* que, como o nome sugere, independe de todas as formas da fala e pode ser encontrada tanto na vida como na literatura. Vários de

6. *Ibid.* ., p. 21.

8. *Ibid.*., p. 23.

seus exemplos receberam nomes novos. Ao considerar a ironia de *Timon of Athens*, Thirlwall concebe uma ironia sem ironista, o que é um desenvolvimento importante da idéia. Falando de Sófocles e da "Ironia do Destino", sugere o destino como uma força semipersonificada. Mais significativa é a sugestão de que a ironia pode estar na atitude do observador irônico ou na situação observada. Thirlwall cita a *Antígone* de Sófocles para mostrar a ironia de dois pontos de vista iguais e opostos. O início deste conceito já se encontrava em F.Schlegel, quando falava da ironia como uma forma de paradoxo, mas Thirlwall é mais explícito.

A história posterior do conceito de ironia coloca esta espécie numa posição central. Isto porque todo paradoxo encerra duas verdades contraditórias e uma ambigüidade é irônica se os dois significados coexistentes forem opostos; o dilema, por sua vez, apresenta dois caminhos inviáveis. Samuel Hynes descreve bem este conceito colocado em nível filosófico: "A ironia é uma concepção da vida que reconhece que a experiência é aberta a múltiplas interpretações, das quais *nenhuma* é simplesmente correta, e que a coexistência de incongruências é uma parte da estrutura da existência".⁷

Os conceitos de ironia de Thirlwall envolvem a noção da "vítima da ironia" que ignora sua predestinação.

Kierkegaard coloca a ironia entre os estágios estético e ético do desenvolvimento espiritual. Para ele, "quem quer que seja dotado de ironia essencial, tem-na o dia todo";⁸ não é irônico ocasionalmente ou apenas em um sentido, mas considera a totalidade da existência *sub specie*

7. *Ibid.*, p. 22.

8. *Ibid.*, p. 23.

ironiae e nunca é irônico a fim de ser admirado como ironista.

Apesar da complexidade que caracteriza o conceito de ironia e suas evoluções, é possível identificar alguns elementos básicos, imprescindíveis a qualquer tipo de ironia verbal ou situacional.

Um dos primeiros componentes da ironia é a "inocência" ou "ignorância convicta". É a ironia de Sócrates, Chaucer, Pascal, M. Arnold, Swift e Blake, por exemplo, quando pretendiam ser ingênuos, crédulos ou simplórios, demonstrando indignação ingênua, entusiasmo cego ou tolice complacente. É, em suma, a ironia de quem finge ser o que não é ou vice-versa.

O aspecto fundamental de toda ironia é o contraste entre uma realidade e uma aparência. O ironista parece dizer uma coisa quando na realidade diz algo bem diferente. A vítima da ironia, por sua vez, crê que as coisas são o que parecem ser e não têm a consciência de que na realidade elas são bem diferentes; trata-se da "ignorância convicta".

O tipo de ironia mais conhecido é aquele em que uma "realidade" claramente corrige uma "aparência". Há, entretanto, um tipo de ironia que consiste na justaposição de proposições, situações ou valores opostos. Um paradoxo, por exemplo, justapõe duas verdades sem corrigir uma falsidade com uma verdade. Tanto o paradoxo como o dilema têm apenas a aparência de serem o que são. A vítima simplesmente supõe que vive num mundo em que as situações impossíveis devem permanecer impossíveis, um mundo organizado conforme os prin-

cípios da lógica e da justiça. O ironista, por outro lado, vê o mundo como uma realidade absurda ou contraditória. Deve-se observar, porém, que a maioria das pessoas consideram a ironia inerente ao paradoxo ou ao dilema e não ao contraste de uma visão verdadeira com uma falsa da realidade. A ironia requer, portanto, uma oposição ou incongruência entre a aparência e a realidade, e será tanto mais marcante quanto maior for este contraste. Há, entretanto, uma tendência moderna de equiparar a sutileza na ironia com um menor grau ou ausência de contraste, de modo que qualquer ambigüidade pode ser considerada como agente irônico.

O elemento cômico (a comicidade) é outro componente básico da ironia. "O contraste irônico deve, para ser irônico, afetar-nos como sendo não só penoso, mas também cômico".⁹ Mas costumamos classificar como irônicos alguns trechos que não nos parecem penosos. A contradição ou a incongruência fundamental, combinada com a ignorância convicta real ou dissimulada, é uma propriedade inerente à ironia. Como ninguém se contradiz deliberadamente (a não ser com segundas intenções caso em que não há contradição real), a aparência de uma contradição intencional só encontra solução no riso.

O distanciamento é outro componente indispensável à ironia; trata-se daquilo que o observador sente diante de uma situação irônica, ou seja, superioridade, serenidade, liberdade, objetividade e diversão (graça). Está implícito no conceito da dissimulação, pois o ironista tem o controle das reações mais imediatas. É a "isenção" com que o observador irônico observa, do lado de fora, a situação irônica. Como

9. *Ibid.*, p. 33.

diz Goethe, a ironia coloca o homem "acima da felicidade ou da infelicidade, do bem ou do mal, da morte ou da vida".¹⁰

Para Karl Solger, na arte, a ironia significa conduta semelhante a de Deus. A própria Bíblia sugere que Deus é o ironista por excelência, porque ele é onisciente, onipotente, transcendente, absoluto, infinito e livre. Ele olha do alto para as ações humanas e ri: "Aquele que habita nos céus se rirá; o Senhor zombará deles".¹¹ A vítima é o homem, presa do tempo e da matéria, cego, contingente, limitado e ignorante convicto de que essa é a sua situação.

Finalmente, a ironia verbal deve conter um elemento estético, isto é, deve ter "forma". Seu primeiro objetivo, no dizer de Max Beerbohm, "é a produção do efeito supremo através dos meios menos extravagantes".¹² Em outras palavras, o senso de ironia envolve não só a capacidade de ver contrastes irônicos, mas também a de moldá-los na mente.

1.2. Da Ironia de Emily Dickinson

No capítulo de sua biografia de Emily Dickinson, intitulado "The American Humor", Whicher lembra que, depois da Bíblia, o elemento mais importante na determinação do clima intelectual nos anos de formação de Emily Dickinson foi o *The Springfield Republican*, um jornal que se notabilizou pelos epigramas "que fustigavam como açoite e às vezes cortavam como faca".¹³ Além de contos e poemas, este periódico publicava toda espécie de escritos humorísticos então em voga. Publicou, por exemplo, os relatos de viagens de seu conter-

10. *Ibid.*, p. 37.

11. *Salmos* 2:4.

12. Muecke, p. 45.

13. P. 171.



râneo Samuel Fiske, considerado como precursor de Mark Twain. A exemplo deste, Dickinson procurava imitar os escritos humorísticos que lia, e começou a escrever como humorista. Se a obra de Fiske não serviu de modelo para Dickinson, ^{ilustra,} pelo menos, o tipo de humor cultivado e apreciado na época. Um biógrafo de Fiske atribui a este algumas características que também podem ser atribuídas a ela: "rapidez de pensamento, prontidão de expressão, excelente capacidade de conversação, espírito genuíno, alegria espontânea e irresistível e uma imaginação que se expressava em trocadilhos e incongruências".¹⁴ A litote (*understatement*), recurso presente na poesia de Dickinson, fazia parte do repertório humorístico de Fiske que, entretanto, atraiu-a mais com sua arte de fazer "engenhosas e imprevistas combinações verbais".¹⁵

Emily Dickinson era considerada, por suas colegas, como a estudante mais espirituosa da escola. Seus primeiros escritos eram sermõezinhos engraçados, em que colocava, lado a lado, as coisas mais discrepantes, fazendo "uma extraordinária mistura de aparente relevância e irrelevância, uma inesperada conjunção de frases de tonalidades diferentes, e uma rápida invenção de detalhes incongruentes".¹⁶ Exemplo disto eram os cartões (*valentines*) da década de 1850, que ela mesma escreveu, ao invés de comprar na tipografia.

Whicher salienta alguns aspectos da ironia de Dickinson. Um deles, o uso jocoso do tom solene numa situação trivial, é o fator responsável pelo efeito extraordinário de muitos de seus poemas. No caso do J 13, "Sleep is supposed to be", por exemplo, sua linguagem portentosa dis-

14. Whicher, p. 174.

15. *Ibid.*, p. 175.

16. *Ibid.*., p. 177.

farçou tão bem uma brincadeira, que esse poema, concebido com intenção de gracejo, tem sido levado a sério pelos críticos e continua sendo incluído entre os poemas de Dickinson sobre Tempo e Eternidade. Ela pretendia apenas amolar o pai por sua insistência em fazer a família levantar cedo.

Com a inversão desse recurso, por outro lado, Dickinson projetava um significado muito grande sobre uma imagem comum. Isto valeu-lhe a suspeita de menosprezar as coisas sagradas e de brincar com sentimentos delicados. Mas ela não tinha a intenção de ser irreverente, pois essa era a sua maneira constante de lidar até com suas próprias lembranças dilacerantes ou reflexões mais profundas.

A seguir, Whicher destaca a capacidade de distanciamento, que permitiu a Emily Dickinson separar qualquer idéia ou circunstância do sentimento próprio, tornando possível o uso artístico daquilo que de outra forma poderia ser chocante. Aí ela revela uma percepção arguta das duplicidades ou ambigüidades da vida. Isso ela herdou do gênio puritano voltado para a introspecção e confirmou saturando-se do humor da fronteira, expresso nos exagerados contos fantásticos. Whicher cita ainda uma observação do Prof. Cazamian, que ele considera uma descrição perfeita da característica irônica que Dickinson adquiriu ou praticou: "Nós tornamos uma coisa humorística [poderíamos dizer irônica] exprimindo-a com um certo efeito, uma reserva esquisita, uma falta de propriedade, e portanto com uma falta de consciência daquilo que nós sempre achamos que era".¹⁷ Whicher conclui, então, que ela absorveu a essência do humor americano. Esta opinião é com-

17. P. 181.



partilhada por Constance Rourke que afirmou ser Emily Dickinson "num sentido profundo um poeta cômico na tradição americana".¹⁸ Essa autora afirma, ainda, que a linguagem de Emily Dickinson "é corajosa, humorística e desafiadoramente experimental".¹⁹

Em seu estudo sobre os usos que Emily Dickinson faz da ironia, Clark Griffith²⁰ discute quatro pontos principais. Primeiro, mostra que, nos poemas em que Dickinson adota a voz de uma criança, ela faz da ironia uma estratégia para fugir da tragédia; sua poesia é, então, irônica quer quanto ao tom, quer quanto ao argumento. Aí ela busca a autopreservação, colocando-se na defensiva, e a criança vem a ser a *persona* perfeita. Mesmo quando sentimental, Dickinson mostra as virtudes da ironia. Em segundo lugar, aborda um dos temas mais persistentes de Dickinson, ou seja, o que envolve a inesperada concessão de um presente. Depois de ilustrar como a idéia de uma vida completamente irônica fascinava Dickinson, o que os seus repetidos paradoxos também demonstram, o autor conclui que a ironia de Dickinson é uma cuidadosa máscara que ela coloca entre o próprio ser e o mundo exterior.

Geoffrey Thurley dedica seis páginas ao estudo da ironia de Dickinson.²¹ Depois de considerar as concepções de ironia de Richards e Brooks, Thurley discute a ironia na poesia de Dickinson, principalmente à luz de um recurso já utilizado pelos poetas metafísicos:

Ironia e engenho [*wit*] são, em primeiro lugar, maneiras extremas de fazer com que palavras familiares

18. P. 267.

19. P. 269.

20. Pp. 41-71.

21. Pp. 10-15.

produzam novos significados. Colocando a palavra ou o conceito numa nova dimensão, o poeta recria-a ou, pelo menos, obtém uso adicional para ela. Muitas vezes, isto se faz pela transposição de modalidades, usando-se, por exemplo, uma palavra concreta com significado abstrato, ou uma palavra abstrata em sentido concreto.²²

Depois de exemplificar com uma citação de Marvell, poeta metafísico inglês, Thurley lembra que Dickinson dá dezenas de exemplos semelhantes e que seus poemas mais convincentes são o resultado de muito sofrimento e da imersão de imagens concretas e vívidas em grandes lugares-comuns.

A avaliação final que Thurley faz de Emily Dickinson caracteriza-a como ironista por excelência:

Ela é naturalmente um poeta "intelectual": isto é, ela se preocupa mais ou menos exclusivamente com a natureza antitética da poesia e da experiência, mas as antíteses são tanto observadas como ordenadas. O que a distingue de Stevens ou Laforgue, por exemplo, é o seu dom de ver tanto a disjunção como a conjunção de suas experiências de uma vez. Sua linguagem vibra de contato mental. Ela é dotada de sinestesia natural, — 'Tufts of tune', 'green chill', 'Like trains of cars ou tracks of plush, I hear the level bee' — que proporciona concretude ao seu verso. Acima de tudo ela é dotada de instantânea visão do paradoxo e da antítese subjacentes à religião, à poesia e à física superior. Sua obsessão com a antítese — o dualismo entre expectativa e realização, entre consecução e fracasso, entre qualquer coisa e o seu contrário — pode ser identificada com a sua expressão em metáfora, a captação inata de opostos. São as suas imagens que estimulam o leitor, mesmo quando o ritmo permanece monótono.²³

Wayne Booth coloca Emily Dickinson ao lado de escritores como Henry Fielding, Laurence Sterne, Jane Austen, George Eliot, Max Beerbohm, Mark Twain, E. M. Forster e Henry James para dizer que ela é um dos autores "fidedignos mas irônicos que nos convencem de que são de fato o homem ou a mulher real que nos fala..., que ficam atrás de cada golpe

22. P. 9.

23. P. 14.



irônico como asseguradores da contínua validade daquilo que estamos considerando".²⁴

David Porter, por sua vez, em *The Art of Emily Dickinson's Early Poetry*, dedica todo o capítulo IV, "Devotional Form and the Constant Occasion for Irony", aos usos que Dickinson faz do hino religioso com intenções irônicas.

E. P. Stamm²⁵ cita as regras de leitura contidas no manual *Rhetorical Reader* (1837) de Noah Porter, para argumentar no sentido de que Dickinson utilizava o travessão, que tanto aparece em seus poemas, com disposições diferentes, a fim de orientar a leitura e produzir vários efeitos. Assim, de acordo com a sua função, o travessão seria horizontal ou vertical, longo ou curto, inclinado para a direita ou para a esquerda, etc. Uma das regras de Porter dizia que "o circunflexo ocorre principalmente onde a linguagem é hipotética ou irônica". Mas Stamm observa que Dickinson "raramente usa este sinal". Não seria isto, por si só, uma atitude irônica de Dickinson? Não estaria ela querendo ocultar os sinais externos da ironia? Aliás, Dickinson usou as palavras *ironia* e *irônico* apenas uma vez em toda sua obra poética.

Creemos que estas análises dão uma idéia da importância da ironia na obra de Emily Dickinson.²⁶

24. P. 176.

25. In Davis, p. 61.

26. Os trabalhos publicados em periódicos especializados, que também forneceram subsídios para a nossa tese, encontram-se relacionados no rol bibliográfico final.

2. AUTO-IRONIA

EMILY DICKINSON

Emily hoarded,
Condensed and terse,
Panoramas
In her verse.

Emily kenneled,
In smallest confines,
Largest dynasties
In her lines.

She would feed
On richest trials
Of her lavish
Self denials.

In her garden,
She could see
Dandelions manger
Deity.

She kept, in her room,
Where radiance spread,
Immortality
Billeted.

No one better
Knew so well
How to make Heaven
Blossom in Hell.

Louis Ginsberg*

*The New York Quarterly, Nº 12 (Aut.72):55.

My friend must be a Bird -
Because it flies!
Mortal, my friend must be,

2. AUTO-IRONIA

Diante dos problemas que o angustiam e o deixam perplexo, desde que não seja apático, um ser humano tem duas alternativas: desespera-se ou ri da própria condição. Dickinson opta pelo riso e passa a reagir sempre ironicamente ao mundo e à própria vida.

Dickinson ironiza-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.

Por tratarem dos grandes temas que ela sempre abordou, como a vida, a morte, a fé e a salvação, os poemas auto-irônicos, que muitas vezes têm fundo biográfico, conduzem-nos à visão irônica do mundo, mas partindo sempre da auto-ironia.

Neste primeiro poema percebe-se a ironia de Dickinson em relação a ela mesma devido ao sentimento de manipulação que ele expressa:

J92 JS O meu amigo deve ser uma Ave –
Porque voa!
Mortal o meu amigo deve ser –
Porque morre!
Ferrão ele tem, como a Abelha!
Ah, meu estranho amigo!
Como me enganaste!

*My friend must be a Bird –
Because it flies!
Mortal, my friend must be,*



*Because it dies!
Barbs has it, like a Bee!
Ah, curious friend!
Thou puzzlest me!*

O eu se coloca como objeto na mão do outro e sente-se impotente diante da ação alheia ou externa. Para Sewall,²⁷ as "farpas" deste poema lembram o "ferrão" e as "sílabas farpadas" de outros poemas que Dickinson enviou à cunhada.

A ironia aí está no fato de que a aparência se contraria pela essência, construindo-se por meio de imagens de degradação, do superior para o inferior, pois o ser humano é comparado a um pássaro e a uma abelha.

O poema seguinte desenvolve o antigo motivo do espelho e do retrato, que tem inspirado outros grandes poetas de épocas e lugares diferentes, como o espanhol Góngora, a mexicana barroca Sôror Juana Ines de la Cruz e os brasileiros Gregório de Matos, Cecília Meireles e Cassiano Ricardo, para citar apenas alguns:

J170 VNP Os retratos são para os rostos diários
Como um ocidente ao entardecer,
Para uma bela e pedante luz do sol -
Numa veste de cetim!

*Portraits are to daily faces
As an Evening West,
To a fine, pedantic sunshine -
In a satin Vest!*

A motivação deste poema tem sido relacionada a comentários de Dickinson numa carta a Higginson, em que falava do desejo de não se deixar fotografar, mas pode também relacionar-se com a contemplação de retratos de seus amigos e não do próprio.

Dickinson tenta descobrir no rosto jovem a velhice futura, isto é, a fugacidade da vida, que é destacada por

27. Sewall I, pp. 209-10.

"ocidente" e "entardecer". Como quer que seja, o seu envolvimento pessoal com o problema da efemeridade da vida está presente no poema.

Outro poema é o J214:

J214 PV Eu sorvo de canecos emperlados
Bebida jamais fermentada;
E não fornecem os tonéis do Reno
Um álcool que a mim tanto agrade!

Uma êbria sou, embriagada de ar,
E sou devassa do rocío
Cambaleando em tavernas de azul fluido
Pelos dias sem fim do estio.

Quando o dono expulsar a abelha bêbada
Da porta dos seus digitais,
E a borboleta rejeitar seus tragos, -
Eu hei de beber ainda mais!

Os anjos brandirão chapéus de neve,
E os santos virão à sacada,
Para verem a pequena cachaceira
No próprio sol apoiada!

*I taste a liquor never brewed -
From Tankards scooped in Pearl -
Not all the Vats upon the Rhine
Yield such an Alcohol!*

*Inebriate of Air - am I -
And Debauchee of Dew -
Reeling - thro endless summer days -
From inns of molten Blue -*

*When "Landlords" turn the drunken Bee
Out of the Foxglove's door -
When Butterflies - renounce their "drams" -
I shall but drink the more.*

*Till Seraphs swing their snowy Hats -
And Saints - to windows run -
To see the little Tippler
Leaning against the - Sun -*

O início do poema sugere uma experiência física e se relaciona com o final, que trata de um êxtase celeste, quando percebemos que tudo tem a ver com uma experiência espiritual e transcendental. A partir da sugestão da experiência

física, a idéia de experiência espiritual vai se intensificando de estrofe para estrofe. O estado de embriaguez, equivalente ao estado de êxtase espiritual, é sugerido de vários modos: a primeira estrofe descreve a bebida; a segunda, as ações oriundas do estado de embriaguez; a terceira, o abuso do álcool; e a quarta, a alegria no céu por causa da "pequena êbria". A poetisa recebe o vinho do céu azul e afirma que é capaz de beber mais do que a abelha e as borboletas, mas sob as vistas de santos e serafins.

"O poeta está para a natureza, assim como o alcoólatra está para a bebida".²⁸ Esta é a metáfora central que se estende por meio do vocabulário. Não se trata, certamente, de uma auto-revelação. A *persona* do poema parece ser um passarinho e não a poetisa. Trata-se de uma charada do tipo "o que é, o que é?".

O poema expressa uma emoção simples. Dickinson usa a metáfora da bebida alcoólica para exprimir um delírio de felicidade. Como em outros casos, ela omite uma definição explícita da emoção que quer descrever (alegria), deixando, ao invés, que a metáfora abrangente da embriaguez controle e unifique o poema.

Como lembra Anderson,²⁹ Dickinson inspirou-se nas técnicas dos contos humorísticos e fantásticos para criar suas hipérboles. E a hipérbole final da cachaceira apoiada no sol sugere o resultado da bebedeira.

Há neste poema um processo dialético um tanto quanto complexo, pois se apresenta afirmativo no todo e negativo nas partes. Explicando melhor, as auto-ironias aí estão

28. Davis *apud* Duchac, p. 252. 29. P. 73. Quando citamos apenas o sobrenome Anderson, referimo-nos a Charles Anderson.



tingidas de humor. As imagens tomadas isoladamente (no primeiro verso, nos três primeiros da segunda estrofe, no primeiro e último da terceira e no terceiro da quarta), são auto-irônicas, mas o poema como um todo não é irônico, se considerarmos que Dickinson melhora os elementos negativos. Ao se colocar como ébria, a poetisa constrói imagens críticas com relação ao próprio eu; há, portanto, um melhoramento do negativo, o que é contrário do normal, que seria piorar o positivo. Há ironia em relação ao sujeito, mas não em relação à ação do sujeito, cuja elevação as imagens acabam por sugerir. Mas a ironia final, que tinge o poema todo, está em que a conduta escandalosa do sujeito vem narrada nos ritmos do metro comum dos hinos religiosos.

Ao contrário do anterior o poema J288 não sugere nenhuma inversão atenuadora da ironia:

J288 AC Não sou Ninguém. Quem é você?
Ninguém - Também?
Então somos um par?
Não conte! : Podem espalhar.

Que triste - ser - Alguém!
Que pública - a Fama!
Dizer seu nome - como a Rã -
Para as palmas da Lama.

*I'm Nobody! : Who are you?
Are you - Nobody - Too?
Then there's a pair of us?
Don't tell! they'd advertise - you know!*

*How dreary - to be - Somebody!
How public - like a Frog -
To tell one's name - the livelong June -
To an admiring Bog!*

A segunda estrofe põe em imagem a ironia existente na primeira, quando a poetisa se compara à rã, comparando a sociedade ao lodo. A expressão "livelong June", traduzida

por "o dia todo", é também uma imagem irônica.

Dickinson como que satiriza os que só se preocupam com a opinião dos ouvintes ou leitores. Aparentemente, ela afirma a própria superioridade e, ainda que com certo humor, manifesta o seu desdém pela humanidade e pelo reconhecimento público. A idéia da preservação da própria identidade a qualquer custo é aqui tratada com ironia cortante, implicando na idéia de que o *ninguém* é, na realidade, o *alguém*.

Thackrey³⁰ sugere que a ironia contida nos conceitos de "alguém" e "ninguém" é prova de que Dickinson condenava a popularidade imerecida e não o justo reconhecimento.

O poema pode ser visto ainda como uma tentativa de racionalizar o seu isolamento social. Mas haveria aí uma nota de ironia quanto ao tema, pois o *ninguém* alegra-se com o encontro de outro *ninguém*.

A auto-ironia e a heteroironia associadas neste poema conduzem-nos à ironia ontológica, pois Dickinson põe em cheque a *questão da própria identidade*, da pertinência da sociedade e do sentido da existência. Tais aspectos, entretanto, serão objeto de análise mais detida nos próximos capítulos.

Um dos mais desafiantes poemas de Dickinson tem sido, para a crítica, o J754. O único narrado em primeira pessoa sem nome, caracteriza-se como uma abstração personificada:

J754 AOG Minha vida, encostada pelos cantos -
Carabina com carga - um dia
Passou o dono - identificou-me -
Levou-me em sua companhia.

30. Apud Duchac, p. 278.

E ora vagamos em matas soberbas,
E ora damos caça à corça -
E cada vez que falo por ele
As montanhas replicam pressurosas.

E se eu sorrio, uma luz tão cordial
Pelo vale esbraseia -
Como se transluzisse pela face
De um Vesúvio o seu prazer -

E quando à noite - após dia feliz -
Velo à cabeça de meu dono -
Dá mais gosto que ter, em travesseiro
De penas, partilhado o sono.

De seu inimigo sou fera inimiga -
Ninguém mais se ergue a importunar,
Quando lhe lanço meu olho amarelo
Ou enfático polegar.

Embora eu possa durar mais que ele,
Ele mais que eu vai viver -
Pois eu sô tenho o poder de matar -
Não tenho o poder de morrer -

*My life had stood - a Loaded Gun -
In Corners - till a Day
The Owner passed - identified -
And carried Me away -*

*And now We roam in Sovereign Woods -
And now We hunt the Doe -
And every time I speak for Him -
The Mountains straight reply -*

*And do I smile, such cordial light
Upon the Valley glow -
It is as a Vesuvian face
Had let its pleasure through -*

*And when at Night - Our good Day done -
I guard My Master's Head -
'Tis better than the Eider-Duck's
Deep Pillow - to have shared -*

*To foe of His - I'm deadly foe -
None stir the second time -
On whom I lay a Yellow Eye -
Or an emphatic Thumb -*

*Though I than He - may longer live
He longer must - than I -
For I have but the power to kill,
Without - the power to die -*

Sua riqueza e complexidade, indicadas por paradoxos e ambigüidades, tem permitido múltiplas interpretações, quase sempre focalizando as idéias relacionadas com o poder, a arte e a inspiração. Assim, tendo em vista a ambigüidade do "dono" da vida-espingarda, ele pode ser abordado como um poema que trata do amor e do casamento, do relacionamento do ser humano com a divindade ou, ainda, do processo criador; neste caso, do repúdio ao controle da criação poética por uma determinada doutrina estética. E prestou-se até à interpretação psicanalítica, quando o dono foi entendido como o componente masculino da personalidade de Dickinson, o que explicaria, cabalmente, o conflito apontado no poema.³¹

A ironia pode ser percebida em vários pontos específicos do texto, assim como em todo o seu desenvolvimento: uma auto-ironia, se considerarmos que Dickinson "desdenha" sua condição de mulher e de poetisa e, ainda, se o entendermos como uma reação violenta contra o ato de renúncia que lhe marcou a vida. Há, por outro lado, uma ironia de situação, se considerarmos que ela reconhece o fato de que pode controlar o mundo exterior, mas não as suas exigências íntimas; mas neste caso também a auto-ironia se faz presente.

O poema inicia-se com um símile: o eu como espingarda constitui uma imagem surpreendente, que se torna fundamental para o texto todo, pois o poema todo será influenciado por ela. A primeira estrofe, portanto, já é irônica, pois o ser, o eu, é aí apresentado como um objeto, uma espingarda, uma imagem rebuscada, um conceptismo bem ao gosto dos poetas metafísicos. Ela estabelece, como observa Weisbuch,³²

31. Cody, pp. 398-415

32. Pp. 25-39.



a ironia do poder emprestado.

Logo na primeira estrofe, temos a sugestão de que o poema trata da relação entre dois indivíduos ou entre dois aspectos do mesmo indivíduo. Uma das partes tem potencialidades ainda não realizadas, que só poderão concretizar-se após o encontro com a outra parte, que viria completá-la. Temos então a já mencionada ironia do poder emprestado.

A segunda estrofe, por meio do metro da balada, sugere a alegria do encontro, também expressa pelo pronome no plural. Mas vemo-nos aí diante de uma segunda ironia, a da espoliação da natureza; duvidamos então da sinceridade da narradora, que com alegria celebra o poder. Os bosques são soberanos por causa da dupla (nós) que nele vagueia e as montanhas falam na forma de eco. A vida-espingarda não tem voz própria; é o dono que, qual ventríloquo, responde por ela.

A terceira estrofe fala da intensidade do sentimento que os parceiros compartilham. Aí a distância entre o enunciado e o significado aumenta, revelando a atitude irônica que norteia o poema.

A quarta estrofe proclama a predominância do relacionamento espiritual sobre o físico, mas na quinta a imagem da espingarda continua a ser explorada com ênfase na absorção da personalidade de uma das partes pela outra; a morte do elemento de fora, que ameaça o relacionamento, é enfaticamente sugerida.

Na última estrofe considera-se abertamente a possibilidade da morte de um dos entes, devendo o dono sobreviver, pois é ele quem dá à espingarda a oportunidade de se reali-

zar. Mas a ironia está em que, ao aceitar o domínio do dono, a vida-espingarda tornou-se escrava dele e decretou a própria morte; só agora ela percebe o caráter trágico de sua decisão.

A "virada" que ocorre no fim do poema, semelhante à surpresa que geralmente se verifica na conclusão de um soneto, tem levado muitos críticos a qualificar o final de obscuro. Mas essa "virada" está em consonância com o início do poema, que já sugeria um desfecho como o que se deu; alguma surpresa, portanto, era de se esperar.

Se, por um lado, esse desenvolvimento produz ironia, por outro, esta é também criada por alguns detalhes em pontos específicos. Assim, um trocadilho na segunda estrofe, uma expressão na quarta e um paradoxo na última são, por assim dizer, três momentos irônicos do poema. Para Cody,³³ o "dia feliz", que é feliz mesmo, quando se considera a atividade da caça como uso positivo da agressão, poderia ser irônico porque o que foi feito aconteceu num intervalo de violência e morte e desenfreado prazer sensual. E o paradoxo final sugere que só nos encontramos quando nos perdemos no amor.

A vida-espingarda, como narrador em primeira pessoa, desperta nossa simpatia, que diminui na medida em que as ironias de que ela não tem consciência vão se revelando.

Pelo processo de metaforização que existe no início, a existência individual é identificada com um instrumento de destruição ou com um instrumento potencialmente destrutivo e, nesse sentido, a existência individual funciona como serva e amiga da morte.

33. P. 411.

O poema desenvolve-se de tal maneira que esta existência individual, ou o *eu*, vai se transformando de serva e amiga no dono, a morte, que a instrumentaliza, de modo que, na última estrofe, o *eu* já se identifica com a morte, mais duradoura do que o indivíduo.

O J756 desenvolve-se de acordo com uma lógica irônica muito freqüente na poesia de Dickinson:

J756 DC Tenho uma Bênção maior que as outras
 Tão grande para meus Olhos
 Que parei de medir – satisfeita –
 O seu tamanho encantado –

Era o limite para o meu Sonho –
 Foco para a minha Prece –
 Paralisante – exata – Ventura –
 Alegre como o Desespero –

Necessidade não mais – nem Frio –
 Transfigurados fantasmas
 Para este novo Valor na Alma –
 Suprema Soma Terrena –

O Céu abaixo e o Céu acima –
 Escuro em corado Azul –
 As Latitudes da Vida tocam-se –
 O Julgamento – perece

Por que é avara a Felicidade? –
 E o Éden – por que demora? –
 Por que – em Tigelas – nos dão Dilúvios? –
 Não mais especularei –

*One Blessing had I than the rest
 So larger to my Eyes
 That I stopped gauging – satisfied –
 For this enchanted size –*

*It was the limit of my Dream –
 The focus of my Prayer –
 A perfect – paralyzing Bliss –
 Contented as Despair –*

*I knew no more of Want – or Cold –
 Phantasms both become
 For this new Value in the Soul –
 Supremest Earthly Sum –*



*The Heaven below the Heaven above -
Obscured with ruddier Blue -
Life's Latitudes leant over - full -
The Judgment perished - too -*

*Why Bliss so scantily disburse -
Why Paradise defer -
Why Floods be served to Us - in Bowls -
I speculate no more -*

A exemplo de Sócrates, que via confusão na ordem estabelecida, mas não pretendia refutá-la, Dickinson, no final do poema, abdica da especulação, pois acaba por reconhecer as próprias limitações, assim como a ineficácia de suas contestações.³⁴ Depois de alimentar expectativas de caráter positivo nas quatro primeiras estrofes, decepciona-nos na última. O desfecho negativo leva-nos de volta ao desenvolvimento anterior, para verificarmos o que nos teria escapado nas entrelinhas.

O poema trata do conflito entre o ideal e o real. É no fim do poema, quando caímos na dura realidade, que nos damos conta de que a situação ideal anteriormente descrita é mero fruto da imaginação. A pobreza e o frio, aqui também entendido como falta de afeição ou de calor humano, antes apresentados como mero fantasmas, — pois o estado era de felicidade, — tornam-se agora bem reais.

A ironia é dada, portanto, pelo contraste marcante entre a expectativa e a realização. A "Bênção" que o paraíso proporciona só poderia existir dentro de um sonho sem limites.

O último verso do poema sugere uma total resignação diante da questionável justiça, ou injustiça, do universo, assim como uma fuga de qualquer tipo de envolvimento emocional.

34. Taylor, p. 572.



O paradoxo criado pela felicidade paralisante igual ao desespero alegre dá a nota de ironia que acaba por se manifestar em todo o poema.

O J835 sugere uma auto-ironia da razão, sendo que a primeira estrofe contém uma ironia ao sistema de crenças:

J835 VNP A natureza e Deus – nem uma nem outro eu conhecia
Mas ambos tão bem me conheciam
Que se sobressaltaram, como se executores fossem
Da minha identidade.

Contudo nem uma nem outro disse – que eu soubesse –
O meu segredo, tão seguro
Como os interesses particulares de Herschel
Ou os assuntos de Mercúrio.

*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 –*

Griffith,³⁵ corroborando uma observação anterior de Chase, compara a *persona* do poema a Joseph K de Kafka, que sabia que nada sabia, mas vivia sob a impressão de ser profunda e terrivelmente conhecido. Nessa situação a alma humana vê-se dilacerada por incongruências cômicas ou trágicas.

O poema pode também ser entendido como uma ironização das idéias de Emerson, pois a natureza é vista como uma entidade que priva com Deus, cujos segredos nunca são revelados a seres humanos.

A ironia da poetisa a si mesma verifica-se claramente no primeiro verso, no confessar a própria ignorância em relação a Deus e à natureza e, nos três versos seguintes,

35. P. 264.



marca a sua fragilidade, precariedade e dependência em relação a ambos.

A auto-ironia começa na segunda estrofe, internalizada na própria expressão dubitativa lingüística "que eu soubesse" e nessa confissão do caráter público do segredo, como se o *eu*, de si, não tivesse nada.

Em J1333 há, de início, uma ironia ao rei, que é chamado de palhaço:

J1333 DC Um pouco de Loucura na Primavera
 É saudável até mesmo para o Rei,
 Mas esteja Deus com o Palhaço -
 Que pondera esta cena tremenda -
 Toda esta Experiência de Verde -
 Como se fosse dele!

*A little Madness in the Spring
 Is wholesome even for the King,
 But God be with the Clown -
 Who ponders this tremendous scene -
 This whole Experiment of Green -
 As if it were his own!*

Mas há ambigüidade no que diz respeito à identidade deste; ele tanto pode ser o rei como a poetisa que presencia a cena em virtude da associação do primeiro verso com o quinto. O rei está então ironizado como palhaço ou como louco, como alguém aprisionado às normas e, metaforicamente, como palhaço. Além de servir como metáfora de rei, o "palhaço" pode também ser metáfora da própria poetisa; é aí que se encontra a auto-ironia. Mas, em qualquer dos casos, o palhaço também vem ironizado, como sugere o último verso, pois ele carece de uma experiência que realmente não tem.

Em J1409 Dickinson admite que jamais seria capaz de avaliar a força das palavras:

J1409 OK Adivinhar pudesse algum lábio mortal
 A carga em potencial
 Da sílaba enunciada –
 E sob o peso cederia,
 Desfeito em nada.

*Could mortal lip divine
 The undeveloped Freight
 Of a delivered syllable
 'Twould crumble with the weight.*

Este poema encerra uma auto-ironia, se considerarmos que é a própria poetisa quem faz uma revelação da ineficácia ou impotência humana diante da própria linguagem, diante do seu próprio instrumento de saber. A força oculta da linguagem representa, por sinédoque, a potencialidade da vida. Daí a ambigüidade do sujeito do último verso. "Ao afirmar a impossibilidade da verbalização de todo o 'significado' de um poema" Dickinson estaria antecipando "a obsessão do crítico moderno pela ambigüidade e ironia".³⁶

O J1732 abre com uma hipérbole e um paradoxo, ao mesmo tempo, aludindo a dois acontecimentos trágicos (morte de entes queridos) na vida da poetisa, e justificando a afirmação também paradoxal dos dois últimos versos.

J1732 MB Já morri duas vezes, e vivo.
 Resta-me ver enfim
 Se terceira vez na outra vida
 Sofrerei assim

Dor tão funda e desesperada,
 O pungir quotidiano e eterno.
 SÓ sabemos do Céu que é adeus,
 Basta a saudade como Inferno.

*My life closed twice before its close –
 It yet remains to see
 If Immortality unveil
 A third event to me*

*So huge, so hopeless to conceive
 As these that twice befell.*

36. Miller *apud* Duchac, p. 100.



*Parting is all we know of heaven,
And all we need of hell.*

O exagero implícito na hipérbole inicial explica-se quando verificamos que a partida mencionada nada mais é do que a própria morte. A partida, ou a morte, sugere-nos o céu, pois imaginamos a condição de felicidade eterna para os entes que partem; mas o sofrimento dos que ficam, diante de um fato irremediável aqui na terra, dá uma idéia bem triste do que seria o inferno. A perda ocorrida iguala-se à própria morte da poetisa; a partida de um ente querido pode constituir o próprio inferno na terra. A partida como espécie de morte pode parecer mais terrível que a própria morte, pois o amante sabe que o amado está vivo em algum lugar, mas longe do seu alcance. É um tema comum entre os poetas, mas que Dickinson explora com maior intensidade.³⁷

O poema inicia-se com uma imagem romântica, uma metáfora de carência, que revela insatisfação para com a existência; é o que se lê logo no primeiro verso. Nos três versos seguintes, o que se tem é uma suspeição quanto ao valor da imortalidade como revelação.

Nos dois primeiros versos da segunda estrofe, Dickinson apresenta uma ironia socrática, ao ironizar o conhecimento de si mesma. Em seguida, continua a ironia sobre o próprio conhecer, mas, ao mesmo tempo, ironiza as concepções de céu e inferno, isto é, ironiza a própria transcendência celeste, quando troca as concepções cristãs normais com respeito ao mundo após a morte, pois o céu é apresentado como carência e o inferno como necessidade. A ironia é dada, portanto, pela ambigüidade relacionada com o saber e com os

37. Alexander, p. 23.



conceitos de céu e inferno.

Como observa Morey, "não é de se admirar que certos poemas [de Dickinson] gozam da preferência dos críticos: a ambigüidade se espalha, a possibilidade de temas se amplia, e a imaginação do leitor também atinge novas fronteiras".³⁸ É o que sucede com este poema, que, como se vê, não se restringe à auto-ironia, mas se abre para outras formas de ironia, que serão abordadas nos capítulos seguintes.

Vestindo a máscara de garota rebelde, Dickinson serve-se de um tom infantil para condenar o caráter impessoal das relações de homem com o universo:

370 DC "Arcturus" é o seu outro nome -
Prefiro chamá-lo de "Estrela".
É tão pequenino da Ciência
Ir e interferir!

Outro dia, matei uma minhoca -
Um "Sábio" que passava
Murmurou "Resurgas" - "Centípeda!"
"O Senhor - quão frágil somos nós!"

Apanho uma flor dos bosques -
Um monstro com um tubo
Conta os estames de um fôlego -
E a coloca numa "classe"!

Enquanto eu pegava a Borboleta
Antes em meu chapéu -
Ele senta-se ereto em "Gabinets" -
As campânulas do Trevo esquecidas.

38. 1974, p. 16.



3.1. Ironia ao Saber Humano

A razão e o saber humano são alvos freqüentes da ironia de Dickinson, cujo conhecimento pleno das limitações e da precariedade dessas faculdades humanas leva-a a ironizar os "sábios" a partir da confissão da própria ignorância, pois sabe que, paradoxalmente, a ignorância aumenta na medida em que aumenta o conhecimento. A exemplo de Sócrates, ela chega à constatação da própria ignorância após muito estudo e muita reflexão. Não se trata, portanto, da atitude leviana do principiante que evoca a impossibilidade da sabedoria absoluta para abandonar a busca. Ao contrário, é a meditação profunda que lhe dá autoridade para expor a vaidade humana estribada na suposta potência da razão.

Vestindo a máscara de garota rebelde, Dickinson serve-se de um tom infantil para condenar o caráter impessoal das relações do homem com o universo:

J70 DC "Arcturus" é o seu outro nome -
Prefiro chamá-lo de "Estrela".
É tão mesquinho da Ciência
Ir e interferir!

Outro dia, matei uma minhoca -
Um "Sábio" que passava
Murmurou "Resurgam" - "Centípeda!"
"Ó Senhor - quão frágeis somos nós"!

Apanho uma flor dos bosques -
Um monstro com um tubo
Conta os estames de um fôlego -
E a coloca numa "classe"!

Enquanto eu pegava a Borboleta
Antes em meu chapéu -
Ele senta-se ereto em "Gabinetes" -
As campânulas do Trevo esquecidas.



O que uma vez era "Céu"
 É "Zênite" agora -
 Aonde propus-me ir
 Quando a breve mascarada do Tempo terminasse
 Está também mapeado e traçado.

E se os pólos traquinarem
 E ficarem de ponta cabeça!
 Espero estar pronto para "o pior" -
 Qualquer que seja a peça anunciada!

Talvez o "Reino do Céu" tenha mudado -
 Espero que lâ as "Crianças"
 Quando eu chegar não estejam "de moda nova" -
 E riam de mim - e me encarem -

Espero que o Pai dos Céus
 Erga sua menininha -
 Fora de moda - desobediente - tudo -
 Por sobre a escada de "Pérola".

*"Arcturus" is his other name -
 I'd rather call him "Star".
 It's very mean of Science
 To go and interfere!*

*I slew a worm the other day -
 A "Savant" passing by
 Murmured "Resurgam" - "Centipede"!.
 "Oh Lord - how frail are we"!*

*I pull a flower from the woods -
 A monster with a glass
 Computes the stamens in a breath -
 And has her in a "class"!*

*Whereas I took the Butterfly
 Aforetime in my hat -
 He sits erect in "Cabinets" -
 The Clover bells forgot.*

*What once was "Heaven"
 Is "Zenith" now -
 Where I proposed to go
 When Time's brief masquerade was done
 Is mapped and charted too.*

*What if the poles should frisk about
 And stand upon their heads!
 I hope I'm ready for "the worst" -
 Whatever prank betide's!*

*Perhaps the "Kingdom of Heaven's" changed -
 I hope the "Children" there
 Won't be "new fashioned" when I come -
 And laugh at me - and stare -*



*I hope the Father in the skies
Will lift his little girl -
Old fashioned - naughty - everything -
Over the stile of "Pearl".*

A concepção científica do universo substitui a alegria intensa da natureza pelo pedantismo estéril da ciência. Assim o poema termina com uma defesa da concepção tradicional e poética do céu. Mas a crença na existência de Deus é confessada pela garota rebelde, que a Ele se refere como a um pai autoritário, contra quem parece ter algum ressentimento.

A adoção desta máscara constitui um recurso irônico porque permite à poetisa colocar-se à certa distância e isentar-se de qualquer responsabilidade pelas críticas que faz, embora, ao atacar a ciência, a poetisa se apresenta como agente destruidor.

O J101 ironiza o saber humano a partir de uma auto-ironia, revelada perto do fim, quando a poetisa se considera "um pobre Peregrino":

J101 JS Serã que a Manhã virã?
Que hã isso chamado Dia?
Se fosse alta como elas,
Das montanhas vê-lo-ia?

Terã pé como os Nenúfares?
E penas de Passarinho?
Virã de célebres terras
Que o nome não adivinho?

Que um Mestre, que um Marinheiro,
Um Sábio que os astros leia,
Diga a um pobre Peregrino,
Onde a Manhã se recreia!

*Will there really be a "Morning"?
Is there such a thing as "Day"?
Could I see it from the mountains
If I were as tall as they?*

*Has it feet like Water lilies?
Has it feathers like a Bird?*



*Is it brought from famous countries
Of which I have never heard?*

*Oh some Scholar! Oh some Sailor!
Oh some Wise Man from the skies!
Please to tell a little Pilgrim
Where the place called "Morning" lies! :*

A ironia está nas interrogações contidas nas duas primeiras estrofes, que sugerem a impotência da razão e, por conseguinte, ironizam os sábios e cientistas incapazes de responder as perguntas aparentemente simples de "um pobre Peregrino", pobre também de razão, qualidade que o iguala aos "sábios".

Em cada estrofe do poema seguinte, Dickinson tenta desenvolver uma idéia transcendentalista, ao que parece, sem muita convicção.³⁹ Isto significa que ela pode estar querendo desacreditar os aludidos conceitos:

J155 dc O Murmúrio de uma Abelha
Um Encantamento - me dá -
Se alguém indagar por que -
Mais fácil fora morrer -
Do que contar -

O Vermelho na Colina
Leva embora o meu desejo -
Se alguém pensa em desdenhar -
Cuidado - Deus está aqui -
Isso é tudo.

O Despertar do Dia
Aumenta a minha Ciência -
Se alguém me perguntar como -
O Artista - que assim me fez -
Deve contar!

*The Murmur of a Bee
A Witchcraft - yieldeth me -
If any ask me why -
'Twere easier to die -
Than tell -*

*The Red upon the Hill
Taketh away my will -
If anybody sneer -*

39. Ferlazzo, p. 96.



*Take care - for God is here -
That's all.*

*The Breathing of the Day
Addeth to my Degree -
If any ask me how -
Artist - who drew me so -
Must tell!*

Na primeira estrofe, Dickinson alude ao respeito profundo que os transcendentalistas nutriam pela Natureza. Os dois últimos versos já ironizam o saber humano, pois sugerem que a sabedoria da Natureza só se revela por via mística, sendo impossível expressá-la por palavras humanas.

Na segunda, a Natureza, apresentada como representante da Divindade, subjuga o ser humano, e a terceira dá a entender que o coração e a mente do homem só se aprimoram em contato com a Natureza, muito mais sábia do que ele.

Como observa Ferlazzo, trata-se de "um poema estruturado demais que repete três vezes uma única forma estrófica com uma réplica quase exata de frase, rima e métrica...".⁴⁰ Os dois versos finais de cada estrofe encerram uma ironia ao saber humano, falando da impossibilidade de se encontrar uma explicação racional para os fenômenos naturais, inclusive para a própria experiência, o que vem sugerido no fim.

Em J168 o sábio é mais uma vez ironizado como um ser míope, cuja visão do mundo só pode ser distorcida e incompleta, pois a ciência aparece como um instrumento inadequado e insuficiente para levar-nos a compreender os fenômenos naturais e psicológicos:

J168 DC Se os tolos as chamam "*flores*" -
 Devem os mais sábios *contar*?
 Se os Sábios "*Classificam*"-nas
 Também está bom!

40. p. 95.



Agueles que lêem o "Apocalipse"
 Não devem criticar
 Os que lêem a mesma Edição -
 Com Olhos anuviados!

Poderíamos ficar com aquele Velho "Moisés" -
 "Canaã" negada -
 Perscrutar, com ele, a majestosa paisagem
 Do outro lado -

Sem dúvida, podemos julgar supérfluas
 Muitas Ciências,
 Não especuladas por Anjos eruditos
 Em céus escolásticos!

Humildes no meio daquelas alegres Belas Letras
 Permita-nos permanecer
 Estrelas, no meio de Galáxias profundas -
 Junto àquela grandiosa "mão Direita"!

*If the foolish, call them "flowers" -
 Need the wiser, tell?
 If the Savants "Classify" them
 It is just as well!*

*Those who read the "Revelations"
 Must not criticize
 Those who read the same Edition -
 With beclouded Eyes!*

*Could we stand with that Old "Moses" -
 "Canaan" denied -
 Scan like him, the stately landscape
 On the other side -*

*Doubtless, we should deem superfluous
 Many Sciences,
 Not pursued by learned Angels
 In scholastic skies!*

*Low amid that glad Belles Lettres
 Grant that we may stand,
 Stars, amid profound Galaxies -
 At that grand "Right hand"!*

A poetisa, em atitude um tanto arrogante, tenta justificar o receio humano de enfrentar forças e valores superiores. Isaac Watts, um dos sábios aí aludidos, parece ilustrar tal receio, pois não ousou questionar a justiça da ordem que impediu a entrada de Moisés em Canaã.

Como afirmam Gibson e Williams, o J187 "descreve o



corpo espantosamente imóvel de uma mulher, que fora uma atarefada dona-de-casa, com uma espécie de terna ironia".⁴¹ E, como bem observa Anderson, a ironia deste poema descarta qualquer possibilidade de se considerá-lo mórbido, "seja na intenção, seja no efeito".⁴²

Jl87 OK Quantas vezes seus pés humildes vacilaram,
Sô capaz de dizê-lo é seu lábio cerrado...
Vê se podes abrir-lhe o anel de aço ao cadeado,
Oú se podes mover-lhe os grilhões que a travaram!

Apalpa a fria testa, (outrora fora ardente...);
Levanta-lhe, se podes, os cabelos absortos;
Os dedos frios toma, adamantinos, mortos,
Onde não mais verás o dedal diligente...

Monótonas, as moscas zumbem no aposento;
Vara o sol atrevido a vidraça empoeirada;
Agitam-se no teto as teias sob o vento...
— Dona-de-casa ociosa, entre flores deitada!

*How many times these low feet staggered —
Only the soldered mouth can tell —
Try — can you stir the awful rivet —
Try — can you lift the hasps of steel!*

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

*Buzz the dull flies — on the chamber window —
Brave — shines the sun through the freckled pane —
Fearless — the cobweb swings from the ceiling —
Indolent Housewife — in Daisies — lain!*

No último verso, Dickinson afirma que só na morte a dona-de-casa descansa de seu trabalho intenso e contínuo. O corpo velado está como que a zombar, com grande indiferença, das opiniões que os vivos tinham a seu respeito enquanto vivia. O aspecto positivo é dado aí pela negação e pela passividade. A força da dona-de-casa reside, ironicamente, na sua "indolência".

Hã, portanto, neste poema, uma ironia fundada na opo-

41. P. 910.

42. P. 230.



sição do presente com o passado, aquele marcado como carência e este, como plenitude. Isto fica claro na segunda estrofe, precedida de imagens irônicas relativas à ciência ou à impotência humana (fria testa, cabelos absortos, dedos adaman-
tinos), contidas na primeira. E, na terceira estrofe, o presente humano em relação ao presente não humano; enquanto este é vivo, aquele é morto.

No J271 Dickinson aborda o tema da imortalidade de maneira diferente e peculiar,⁴³ pois aqui ela manifesta, com serenidade, completa resignação e total submissão à vontade divina.

J271 dc Uma coisa solene – era – eu disse
 Ser – uma mulher – branca –
 E vestir – se Deus me considerasse digna –
 Seu mistério sem culpa –

Uma coisa santificada – lançar uma vida
 No Poço de púrpura –
 Tão leve – que ela volta –
 Até – a Eternidade –

Eu ponderei como a felicidade pareceria –
 E se ela se sentiria tão grande –
 Quando eu pudesse pegá-la na mão –
 Enquanto pairava – vista – através da neblina –

E então – o tamanho desta "pequena" vida –
 Os Sábios – chamam-na pequena –
 Inchada – como Horizontes – em meu colete –
 E eu desdenhei – suavemente – "pequena"!

*A solemn thing – it was – I said –
 A woman – white – to be –
 And wear – if God should count me fit –
 Her blameless mystery –*

*A hallowed thing – to drop a life
 Into the purple well –
 Too plummetless – that it return –
 Eternity – until –*

*I pondered how the bliss would look –
 And would it feel as big –*

43. Pickard, p. 91.



*When I could take it in my hand -
As hovering - seen - through fog -*

*And then - the size of this "small" life -
The Sages - call it small -
Swelled - like Horizons - in my vest -
And I sneered - softly - "small"!*

A imagem tradicional do fruto que amadurece ao sol sugere a confiança e a tranquilidade que só a fê produz.

É um dos muitos poemas em que Dickinson trata da autodisciplina que, neste caso, tem a ver com o processo do amadurecimento espiritual, processo este que só se verifica no recôndito da alma. A colheita da maçã como experiência corriqueira e diária dá a idéia de que a alma, a exemplo do fruto, está à espera do grande Ceifeiro, que virá colhê-la, quando estiver madura.

Ao exaltar a fê, a poetisa está, de certo modo, ironizando a força da razão e isto fica claro na última estrofe, quando se refere à opinião dos sábios. Sempre que a estes se refere, é irônica.

Em J280 o sofrimento é descrito como um funeral que se realiza na mente da narradora, acentuando as complexas relações entre o corpo e a alma:

J280 CM Passou-me um Funeral, pela Cabeça,
Gente carpindo ia e vinha
Calcorreando - calcorreando - até me parecer
Que perdia a Razão -

E quando todos se sentaram,
Como em Cerimonial de Batuque -
Bateram - bateram - até eu julgar
Que perdia os Sentidos -

Por fim ouvi que levantavam uma Caixa
E rangendo pela minh'alma fora
Nas tais Botas de Chumbo, de novo,
Quando o Espaço - irrompeu em dobre,

Como se o Céu fora todo um Sino,
Sendo apenas um ouvido
E eu, e o silêncio, estranha Raça
Naufragada, solitária, aqui -

Foi quando uma tábua na Razão, se partiu -
E eu caindo desci, e desci -
E choquei contra um Mundo, com toda a força,
Acabando consciente - enfim -

*I felt a Funeral, in my Brain,
And Mourners to an fro
Kept treading - treading - till it seemed
That Sense was breaking through -*

*And when they all were seated,
A Service, like a Drum -
Kept beating - beating - till I thought
My Mind was going numb -*

*And then I heard them lift a Box
And creak across my Soul
With those same Boots of Lead, again,
Then Space - began to toll,*

*As all the Heavens were a Bell,
And Being, but an Ear,
And I, and Silence, some strange Race
Wrecked, solitary, here -*

*And then a Plank in Reason, broke,
And I dropped down, and down -
And hit a World, at every plunge,
And Finished knowing - then -*

Na primeira estrofe, a narradora concentra-se no pisar pesado e constante dos pranteadores, equiparando isso à absorção do mundo sensorial pelo mundo da mente, que se encontra em estado de choque. Os pés dos pranteadores simbolizam o mundo dos sentidos, que pressiona a consciência da narradora, ameaçando lançá-la em completa desordem.

Na segunda, os pranteadores já se encontram sentados, sugerindo que a ordem foi restabelecida, e se inicia o ofício religioso. O soar de tambores, combinado com o ofício, entorpece-lhe a mente, que continua sob ataque, e o bater dos tambores simboliza as sensações que entorpecem a mente.



Na terceira, a narradora ouve os pranteadores erguerem o caixão. De novo, seus pés revestidos de chumbo lentamente atravessam-lhe a alma. Imagens de som e peso combinam-se para sugerir a intensificação do ataque contra a mente.

Na quarta, a imagem mantém-se pelo som dos sinos que dobram e o ataque do mundo sensorial atinge o clímax. O céu torna-se um grande sino que toca e a criação responde como se fora um sô ouvido. Uma nova imagem, a de um naufrágio, é introduzida nos dois últimos versos, aumentando o sentimento de desolação que a alma experimenta. A narradora identifica-se com o silêncio, alijado como ela e com ela constituindo uma raça estranha.

Na quinta, a razão é comparada a uma prancha de madeira, que se parte ao meio, em consequência do impacto sofrido. A narradora cai da prancha, mergulhando num universo constituído de novos mundos, no espaço infinito. A angústia mental foi tanta que a pressão dos sentidos tornou inevitável um esgotamento mental. A narradora fica, assim, livre do controle da mente, pois a ordem que esta impunha à realidade foi desfeita, ou seja, ela teve um colapso mental.⁴⁴

O poema dramatiza "a passagem do controle racional à irracionalidade",⁴⁵ descrevendo um estado de angústia mental, em que o mistério da morte é justaposto à experiência física relacionada com as sensações de peso, som e movimento.

A penúltima estrofe contém uma imagem irônica. E a última estrofe sugere o desligamento da narradora da razão; esta não consegue impor sua ordem à realidade e perde o poder. O último verso do poema sugere a falência total do conhecimento

44. Alexander, p. 69.

45. Ferlazzo, p. 92.



racional, sobrepujado pela força da intuição.

Este poema apresenta o místico à procura do conhecimento, enquanto colocado entre dois mundos. Nesse justo momento a razão se sente sem forças, e a penetração "não chega ao fundo, pois a mente mortal não pode ir além, a razão é inútil, e o conhecimento esgotou-se".⁴⁶

Quando a razão predomina, a ironia torna-se bem negativa; mas depois a razão se coloca a serviço da crença, pois por si só nada pode e nada é. Isto não quer dizer, porém, que Dickinson oferece a segurança absoluta da fé. Como sempre, aí também ela vê a fé, a imortalidade e a verdade como paradoxos.

Em J301 a ironia é dada primeiro pela percepção inicial de que uma idéia adulta e um sentimento complexo são apresentados numa forma infantil e simples:

J301 JS Raciocino, a Terra é breve –
 A Angústia – absoluta –
 E muitos se magoam,
 E daí?

Raciocino, nós morremos –
 A melhor Vitalidade
 Não sobrepuja o Desgaste,
 E daí?

Raciocino que no Céu –
 De algum modo, há recompensa –
 Haverá nova Equação –
 E daí?

*I reason, Earth is short –
 And Anguish – absolute –
 And many hurt,
 But, what of that?*

*I reason, we could die –
 The best Vitality
 Cannot excel Decay,
 But, what of that?*

46. Miller *apud* Duchac, p. 191.



*I reason, that in Heaven –
 Somehow, it will be even –
 Some new Equation, given –
 But, what of that?*

Na primeira estrofe, o eu fala de coisas conhecidas pela experiência pessoal: a vida curta e a angústia absoluta.

Na segunda, a razão se defronta com uma situação hipotética, que não se pode conhecer. Partindo da idéia "vaga" da morte coletiva, a poetisa chega à consideração da morte individual, mostrando a enorme distância entre as duas.

Na terceira, há sugestão da total impossibilidade do conhecimento, pois a poetisa fala da ineficácia da experiência pessoal e da especulação por meio de hipóteses. A probabilidade da primeira estrofe e a possibilidade da segunda são igualmente descartadas junto com quaisquer outras hipóteses imagináveis.

O refrão contido no último verso de cada estrofe que, com sua ressonância negativa, contamina os versos anteriores, indica a falta de resposta às questões antes levantadas. O refrão produz uma ironia que congela a mente pela indiferença com que nivela ou iguala problemas de ordem ou nível diferentes. Um pouco caso nihilista está aí expresso; a poetisa rejeita toda e qualquer possibilidade de consolação.⁴⁷

O poema encerra um desafio à capacidade consoladora da filosofia. Motivado, talvez, por fatos angustiantes ocorridos por ocasião de sua escrita, deixa a impressão final de profunda amargura.

Por meio do distanciamento, a poetisa sugere a superioridade do eu com relação a algumas condições existenciais marcantes e problemáticas (sentimento da fugacidade existen-

47. Taylor, p. 575.



cial, angústia, negativismo, racionalizações) e conseqüentes soluções em termos de atitude ou de pensamento (ressentimentos, definições, superação ultraterrena). O recurso irônico por excelência aí é o refrão, que vem sempre depois de expressões reflexivas baseadas em contrastes, manifestando desconfiança ou menosprezo pela razão.

O J370 é um poema feito de símbolos da insignificância da razão, que redundam em ironia à impotência desta, ironia que muito bem se explicita nos dois primeiros versos da segunda estrofe:

J 370 VNP O céu da mente fica tão longe
 Que se a mente fosse dissolvida
 O local - dela - pelo arquiteto
 Não poderia mais ser comprovado

 É vasto - como a nossa capacidade.
 Tão belo - quanto a nossa idéia.
 Para aquele do desejo adequado
 Não é mais longe do que aqui ao lado.

*Heaven is so far of the Mind
 That were the Mind dissolved -
 The Site - of it - by Architect
 Could not again be proved -*

*'Tis vast - as our Capacity -
 As fair - as our idea -
 To Him of adequate desire
 No further 'tis, than Here -*

O céu se configura como um estado psicológico, como uma concepção da mente humana, que desaparece com o desaparecimento desta.

Há aí como que uma limitação do céu e de valores divinos em função da precariedade da razão humana. Tudo, talvez, para mostrar a que ficaria reduzido algo que transcende o tempo, quando sujeito às limitações deste.

A poetisa diz, em última análise, que, se a concepção

do céu ficar por conta da mente humana, o céu ficará reduzido a nada, pois a experiência humana das coisas divinas, além de muito limitada, encerra-se com a morte. Estas considerações, Dickinson faz ao mesmo tempo em que parece exortar para a necessidade de uma experiência individual das coisas divinas pelo ser humano, como que propondo uma espécie de solipsismo ou subjetivismo para conceber ou explicar a realidade.

O J500 é geralmente comparado e contrastado com um poema de forma bem apurada da fase posterior (J1463), escrito quase vinte anos mais tarde, que trata de tema e de situação semelhantes.

J 500 VNP No meu jardim, um passarinho monta
Sobre uma roda única
Cujos raios fazem uma música tão estonteante
Como se fosse um moinho ambulante.

Ele nunca pára, mas diminui a marcha
Sobre a rosa mais madura.
Participa sem pousar
E lisonjeia à medida que avança,

Até que todas as especiarias são provadas.
E então o seu caleche encantado
Rola por atmosferas mais remotas.
Eu junto-me ao meu cão,

E ele e eu, perplexos ambos,
Não sabemos se foi realidade –
Ou se o jardim engendrou na mente
Esta curiosidade.

Mas ele, melhor lógico,
Orienta o meu olhar desajeitado
Para flores ainda tremulantes!
Que maravilhosa réplica!

*Within my Garden, rides a Bird
Upon a single Wheel –
Whose spokes a dizzy Music make
As 'twere a travelling Mill –*



*He never stops, but slackens
Above the Ripest Rose –
Partakes without alighting
And praises as he goes,*

*Till every spice is tasted –
And then his Fairy Gig
Reels in remoter atmospheres –
And I rejoin my Dog,*

*And He and I, perplex us
If positive, 'twere we –
Or bore the Garden in the Brain
This Curiosity –*

*But He, the best Logician,
Refers my clumsy eye –
To just vibrating Blossom's!
An Exquisite Reply!*

Talvez por ser da fase inicial da poesia de Dickinson, as figuras, que no poema posterior são mais felizes, ficam aqui um tanto desajeitadas, apesar de muita elaboração. Este poema reduz-se a uma tentativa de sugerir movimento. Perdura aí a dúvida quanto à intenção da poetisa: está ela usando termos abstratos para descrever um acontecimento real e objetivo, ou está mais interessada na expressão do sentimento da pessoa que o vive?

Em J1463 a poetisa se vê diante do infinitamente grande e do infinitamente pequeno ao mesmo tempo, numa situação comparável à do homem moderno, que sente uma espécie de vertigem, quando confrontado com o infinito apontado por um telescópio, rumo ao grande, ou por um microscópio, na direção do pequeno. Depois de sugerir algo grande e grandioso com o bater das asas, o colibri desaparece com a rapidez do poema, que constitui um modelo de concisão. Trata-se de um "instantâneo impressionista".⁴⁸ A primeira quadra é dominada por um colibri e a segunda, por uma flor.

48. Doraiswamy apud Duchac, p. 28.



Jl463 DC Rota de Evanescência
 Roda em revolução –
 Ressonância de Esmeralda –
 Investidas de Cochinilhas –
 E toda Floração no Arbusto
 Ajusta a Cabeça Pendente.

A correspondência de Túnis, talvez,
 Um tranqüilo Passeio Matutino –

*A Route of Evanescence
 With a revolving Wheel –
 A Resonance of Emerald –
 A Rush of Cochineal –
 And every Blossom on the Bush
 Adjusts its tumbled Head –
 The mail from Tunis, probably,
 An easy Morning's Ride –*

O primeiro verso alude à trajetória do sol em torno da terra e sugere a velocidade estonteante com que o colibri agita as asas; o passarinho identifica-se ou funde-se com o seu itinerário. "Rota" pode significar aí o trajeto percorrido pelo carteiro, ligando o início ao fim do poema e "Evanescência" faz uma ligação idêntica, pois sugere o desaparecimento veloz do colibri.⁴⁹

A "Roda em revolução" do segundo verso é o borrão arredondado e ruidoso que as asas alvoroçadas do colibri deixam no ar. Este verso complica o efeito do primeiro, quando acrescenta a ilusão de ótica.

A "Ressonância de Esmeralda" parece o resultado da fusão das cores e dos ruídos das asas do colibri, numa expressiva e bem-sucedida sinestesia, muito ao gosto dos simbolistas franceses. Som e cor combinam-se para transmitir e reforçar as sensações de rapidez e fugacidade.

As "Investidas de Cochinilhas" lembram o brilho da papada vermelha do colibri macho, quando este passa qual re-

49. Smith in Davis, pp. 138-9.



lâmpago, despenteando as flores, que depois tentam se refazer do abalo por que passaram.

A impressão de evanescência é criada na primeira quadra por aliteraões e combinaões de cores, o verde esmeraldino e o vermelho das cochinilhas.

A atmosfera da segunda quadra vem toda banhada pela *Tempestade* de Shakespeare, peça caracterizada por um ambiente de magia povoado por seres etéreos como Ariel e o colibri de Dickinson.⁵⁰

A ação rápida e surpreendente do colibri sobre as flores, bem como o seu desaparecimento, são dramatizados nesta quadra. Sendo Túnis um lugar muito remoto, a correspondência que de lá vem ou que para lá vai sugere muita velocidade. "A correspondência de Túnis" lembra, então, a rapidez do colibri e a velocidade do trem-correio, que traz uma carta de longe, carta essa que pode ser nada menos que a própria poesia de Dickinson, destinada a um mundo ainda longínquo, como pode ser, também, a vinda do amado, sugerida pelo trocadilho do original (mail/male), que, para ela, só poderia vir de muito longe.

"Um tranqüilo Passeio Matutino" de ou para Túnis também retorna ao primeiro verso e lembra algo efêmero e passageiro, um sonho talvez.

O trem e o passarinho esboçados neste poema constituem duas das obsessões de Dickinson, pois estão sempre presentes em sua poesia.

A referida comparação mostra que a poetisa evoluiu quanto à descoberta da imagem. Mas já neste poema Dickinson

50. Patterson in Davis, pp. 141-2.



assemelha-se a Mallarmé quando tenta descrever não o objeto, mas a emoção que ele desperta. Este poema funciona, por assim dizer, como um preparativo para o outro, que mostra também a evolução técnica da poetisa. Pode-se dizer que, neste, Dickinson joga com os recursos da sinédoque e, no outro, com os da metonímia. Podemos citar ainda como prova da evolução poética de Dickinson o fato de que este primeiro poema é mais longo e discursivo, pois, como se sabe, o estilo conciso é um dos aspectos mais positivos e extraordinários de sua poesia.

Em J500 Dickinson não consegue transmitir a sensação unificada de J1463. A tentativa de sugerir movimento só se consumou dezoito anos depois. Esse foi o tempo necessário para que ela assimilasse o colibri e o apresentasse não como um objeto, mas como "uma imagem mental".⁵¹ E, para descrever a beleza do colibri, Dickinson teve de, até certo ponto, imitar os ornitólogos que, para tanto, recorreram ao vocabulário dos joalheiros.

O cachorro e a narradora que surgem na metade do poema, discutindo o contraste entre a aparência e a realidade, quebram a unidade em termos de efeito.

Dickinson produz três estrofes para chegar no que interessa. As duas últimas estrofes contêm uma ironia ao saber humano, por contraste com o saber natural.

O efeito obtido no segundo com uma imagem apenas é buscado no primeiro por meio de uma descrição literal; daí a extensão deste, que acaba sendo irônico por ser discursivo, pois a subordinação da razão humana ao instinto do cachorro constitui uma ironização da razão.

51. Anderson, p. 114.



O J501 ironiza a desconcertante falta de habilidade dos filósofos, teólogos e cientistas em convencer-nos da realidade da vida eterna:

J501 dc Este Mundo não é o Fim.
 Uma Espécie existe além -
 Invisível, como a Música -
 Positiva, como o Som -
 Ela orienta, ela atrapalha -
 A Filosofia - não sabe -
 E ao final, com um Enigma -
 A Esperteza, deve ir -
 Descobri-lo, intriga os sábios -
 Para tê-lo, os homens sofrem
 Desprezo de Gerações
 E a Crucificação -
 A Fé falseia - ri, zomba -
 E se cora, se alguém vê -
 Pede a um broto a Evidência -
 E a um Cata-vento, o caminho -
 Muita Mímica do Púlpito -
 Rolam fortes Aleluias -
 Não há drogas que entorpeçam
 O Dente que fere a Alma -

*This World is not Conclusion.
 A Species stands beyond -
 Invisible, as Music -
 But positive, as Sound -
 It beckons, and it baffles -
 Philosophy - don't know -
 And through a Riddle, at the last -
 Sagacity, must go -
 To guess it, puzzles scholars -
 To gain it, Men have borne
 Contempt of Generations
 And Crucifixion, shown -
 Faith slips - and laughs, and rallies -
 Blushes, if any see -
 Plucks at a twig of Evidence -
 And asks a Vane, the way -
 Much Gesture, from the Pulpit -
 Strong Hallelujahs roll -
 Narcotics cannot still the Tooth
 That nibbles at the soul -*

A partir de uma firme declaração de fé, o poema desenvolve-se passando pelo reconhecimento da incapacidade humana de atingir o saber, para chegar a uma confissão de dúvida.⁵² Daí terminar o poema com uma sensação um tanto cínica

52. McCarthy apud Duchac, p. 539.



de irreparável tristeza. A fé acaba por ser vista como algo em desespero cômico tentando convencer-se.

A contradição está em que, embora a imortalidade conduza à crença, a mente que tenta compreendê-la frustra-se na tentativa. A imortalidade persiste como paradoxo, fora do alcance da razão.

O céu invisível é apresentado estrategicamente no início com as vestes dominicais dos hinos de Watts. A afirmação categórica contida no primeiro verso parece encerrar o assunto. Mas logo no segundo verso as dúvidas começam a surgir com o emprego de vocabulário científico e, a partir da segunda quadra, a afirmação inicial vem contestada quadra por quadra.

O quinto verso já consagra a estrutura antitética de todo o poema. Então, na parte central do poema, a razão como que usurpa a função da fé; esta, porém, parece persistir até que, no fim, a confusão prevalece. Temos, assim, três momentos: um momento de fé logo no início, um momento de dúvida e discussão no meio, quando a poetisa dá a entender que os cultores da razão (filósofos e cientistas) não dão conta de explicar a imortalidade, e, por fim, o momento de confusão.

Se, por um lado, os filósofos e cientistas mostram-se incapazes de encontrar respostas sobre a imortalidade, a fé, por outro lado, perde-se em confusão. A religião tradicional é caracterizada como narcótico. O debate entre a fé e a razão só chega ao púlpito no fim do poema, para dar uma ironia final, pois a fé mantida com firmeza dispensaria "os



muitos gestos" dos pregadores.⁵³

A primeira estrofe dá o argumento "irrefutável" da fé. A segunda e a terceira descartam a filosofia, a sagacidade e a ciência enquanto instrumentos supostamente hábeis para explicar a eternidade.⁵⁴ A terceira fala dos mártires que se entregaram pela fé, apontando para uma força maior do que a razão. Mas a fé na quarta estrofe, se vê tomada de um desespero cômico, como algo volúvel, que muda de direção com o vento. A quinta estrofe dá dimensão irônica à afirmação inicial, pois diz que neste mundo não há nenhuma conclusão. A igreja também é aí considerada incapaz e irrelevante.

A evolução do poema se dá de forma descendente: vai de uma afirmação de fé categórica a um amontoado de dúvidas que aflige o ser humano. E a poetisa não toma partido entre a religião que defende a fé e a razão que a contesta, pois é a falta de solução para o impasse que dá um efeito especial ao poema.

Captando a índole do homem moderno, Dickinson sugere a complexidade e a miséria da condição humana, que nenhuma faculdade ou instituição humana pode explicar ou amainar.

Em J861, que começa e termina com ironia, verifica-se um processo idêntico ao do poema anterior, mas com um ponto de partida totalmente oposto:

J861 DC Disseca a Cotovia – e a Música acharás –
 Bulbo após Bulbo, a flutuar em Prata –
 Escassos dados à Manhã de Estio
 Prontos ao teu Ouvir, quando mudos os Alaúdes.

Solta o Dilúvio – achá-lo-ás patente –
 Jato após Jato, totalmente a ti –

53. Anderson, p. 268.

54. Ferlazzo, p. 35.



Rubra Experiência! Incrédulo Tomé!
Inda negas que o Pássaro era sincero?

*Split the Lark — and you'll find the Music —
Bulb after Bulb, in Silver rolled —
Scantily dealt to the Summer Morning
Saved for your Ear when Lutes be old.*

*Loose the Flood — you shall find it patent —
Gush after Gush, reserved for you —
Scarlet Experiment! : Sceptic Thomas!
Now, do you doubt that your Bird was true?*

Para Anderson, "o poema é um comentário sério, em termos cômicos, sobre a natureza do homem".⁵⁵ E Johnson afirma que Dickinson está aí "ironizando aqueles que pretendem classificar o que não se pode conhecer".⁵⁶ Lair, por sua vez, considera irônico o conselho que Dickinson dá ao incrédulo, que só irá acreditar se tiver prova palpável, e observa que a cacofonia das sibilantes reforça a ironia que caracteriza o poema.⁵⁷

O primeiro verso já indica a impossibilidade de êxito do cientista. Daí por diante, a idéia de que os cientistas não encontrarão o que procuram vai sendo reforçada até que a pergunta irônica contida no último verso surge como um golpe de misericórdia.

Dickinson pode estar se referindo tanto ao Tomé bíblico, que queria ver as marcas na mão de Cristo para crer na sua Ressurreição, como a Sir Thomas Browne, autor de *Religio Medici* e muito lido por ela, que, em suas pesquisas, havia retalhado um cadáver no afã de descobrir a sede da alma, chegando, porém, a admitir o fracasso de sua tentativa.

O J1052 seria, de todas, a mais contundente declaração de fé religiosa de Dickinson:

55. Apud Duchac, p. 413.

56. P. 276.

57. P. 129.



J1052 CM Eu nunca fui ao Mato –
 Nem nunca vi o Mar –
 Mas sei conhecer a Urze
 E a Vaga imaginar.

Não falei nunca com Deus
 Jamais visitei o Céu –
 Mas do sinal tenho a certeza
 Como quem já Contas deu –

*I never saw a Moor –
 I never saw the Sea –
 Yet know I how the Heather looks
 And what a Billow be.*

*I never spoke with God
 Nor visited in Heaven –
 Yet certain am I of the spot
 As if the Checks were given –*

Qual criança inocente, Dickinson estaria manifestando sua confiança em Deus, impressão que se reforça com a aplicação do metro curto dos hinos religiosos infantis. Este poema já foi comparado a um hino de Isaac Watts no intuito de se mostrar a semelhança de forma e de assunto, mas a relação do poeta com Deus difere em ambos, pois Watts não deixa dúvida quanto ao caráter piedoso de seu hino. Já no poema de Dickinson, a partir dessa comparação, insinua-se a ironia.

Embora Dickinson tenha fracassado na tentativa de produzir um efeito irônico, a leitura do poema como sendo irônico justifica-se no contexto de toda a sua poesia.

O significado da palavra "Cheques" (*Checks*) constitui a chave da interpretação do poema, inclusive quando lido do ângulo da ironia. A determinação do seu significado tem sido uma questão muito controvertida. Objeto de várias interpretações, a palavra chegou até a ser substituída por "Mapas" (*Charts*) pelos primeiros editores de Dickinson, com repercussão em várias traduções para o português.

São três os significados que têm sido atribuídos à palavra "Cheques". O primeiro é o de passagem de trem, que garante ao portador um lugar numa viagem com destino marcado. De acordo com o segundo sentido, a palavra estaria designando as senhas que eram distribuídas nas Igrejas Presbiterianas do tempo de Dickinson, para credenciar os portadores a participarem da comunhão no domingo seguinte. O terceiro, o mais plausível à luz de outros poemas de Dickinson e o que sustenta a interpretação irônica, é o de cheque de banco pagável ao portador mediante sua apresentação.⁵⁸

Além de irônica, a leitura com a atribuição do terceiro significado à palavra "Cheques" descarta o caráter consolador do poema. Dickinson estaria simplesmente ironizando os que admitem a possibilidade de se "comprar" a salvação, ainda mais levando-se em conta a incerteza quanto ao recebimento de um cheque em sua época. Tomado como afirmação de fé, o poema, além de destoar do contexto, seria, quando muito, um impulso momentâneo ou uma manifestação isolada, pois em sua melhor poesia ela questiona a bondade e a justiça de Deus.

O poema fala da relação superficial da poetisa com o mundo exterior e de uma relação profunda com o mundo da imaginação e do espírito. A ironia está aí muito implícita e a poetisa dá prova e contraprova de que o conhecimento científico não é garantia de saber.

Em J1400 Dickinson vê-se diante de um mistério e de um dilema:

58. Merideth, p. 449.



Jl400 dc Que mistério invade um poço!
 Pois a água mora tão longe –
 Um vizinho de outro mundo
 Residindo numa jarra

Cujo fundo ninguém jamais viu,
 A não ser sua tampa de vidro –
 Como olhar sempre que lhe aprouber
 Para a face de um abismo!

A grama não parece ter medo,
 Eu muitas vezes gostaria de saber como ela
 Pode ficar tão próxima e parecer tão corajosa
 Diante do que é um êxtase para mim.

De algum modo podem estar relacionados,
 O caniço que fica perto do mar –
 Onde ele não tem fundo
 E não trai nenhuma timidez

A natureza, todavia, é uma estranha;
 Os que mais a citam
 Jamais passaram por sua casa assombrada,
 Nem simplificaram seu fantasma.

Ter pena dos que não a conhecem
 É intensificado pelo pesar
 Porque os que a conhecem, conhecem-na menos
 Quanto mais perto dela chegam.

*What mystery pervades a well!
 That water lives so far –
 A neighbor from another world
 Residing in a jar*

*Whose limit none have ever seen,
 But just his lid of glass –
 Like looking every time you please
 In an abyss's face!*

*The grass does not appear afraid,
 I often wonder he
 Can stand so close and look so bold
 At what is awe to me.*

*Related somehow they may be,
 The sedge stands next the sea –
 Where he is floorless
 And does no timidity betray*

*But nature is a stranger yet;
 The ones that cite her most
 Have never passed her haunted house,
 Nor simplified her ghost.*



*To pity those that know her not
Is helped by the regret
That those who know her, know her less
The nearer her they get.*

De acordo com Want, Dickinson estaria dizendo que "a arte auxiliada pela visão 'microscópica' pode compreender a natureza melhor do que a ciência que não consegue ir além da superfície externa da realidade".⁵⁹ E, segundo Gibson e Williams, Dickinson estaria observando que "os cientistas e os transcendentalistas, do mesmo modo, arriscam conhecer menos a natureza ao se aproximarem mais dela".⁶⁰ Tais opiniões são corroboradas pela afirmação mais categórica de Chase, segundo a qual "não podemos conhecer a natureza aproximando-nos dela, porque quanto mais perto dela chegamos, mais perto ficamos do inconsciente e da morte".⁶¹

Neste poema, portanto, Dickinson vê-se diante de um dilema: sente a habitual atração pela morte, mas não quer abrir mão deste mundo. O poço impregnado de mistério é a imagem que ela escolheu para expressar tal conflito. E como acertadamente lembra Anderson,

Esta imagem mágica evoca todo um campo de conhecimento sobrenatural: águas milagrosas, oráculo para revelar a vontade dos deuses, o poço do desejo para adivinhar o futuro ou realizar sonhos, o buraco escuro pelo qual a criança espia para ver a China ou a eternidade no reflexo das estrelas.⁶²

Estas e outras associações são evocadas já nas duas estrofes iniciais, que transmitem ao leitor o paradoxo da proximidade e do afastamento do mistério, que pode, ao mesmo tempo, estar ao alcance da mão e longe do seu alcance. E a superfície do poço reflete a imagem de quem o olha e, ao mesmo tempo, mostra-lhe um abismo. Em outras palavras, a primeira estrofe

59. *Apud* Duchac, p. 591.

60. P. 908.

61. P. 167.

62. P. 86.



diz que o poeta não tem acesso ao significado último da natureza, assim como não tem acesso ao fundo do poço e a segunda, reforça essa analogia, colocando o poeta diante de um abismo.⁶³

As duas estrofes intermediárias dão a entender que o mistério caracteriza outros elementos da natureza. A terceira fala da grama, que cresce à margem do poço, sem medo ou preocupação com aquilo que causa espanto e perplexidade ao ser humano. E a quarta fala do caniço, que não teme o mar insondável. Esses elementos naturais como que participam dos segredos do poço misterioso.

As duas estrofes finais, as mais apreciadas e comentadas pelos críticos de Dickinson e que, portanto, são em grande parte responsáveis pela consagração do poema, dão "a definição final da relação do poeta com a natureza exterior".⁶⁴ Elas aludem aos que não a conhecem e aos que a conhecem. Entre os primeiros estão os poetas, os cientistas e as pessoas religiosas (cristãs), que acreditam na possibilidade da "representação literal da natureza".⁶⁵ Os últimos seriam os verdadeiros poetas, capazes de sentir o seu mistério. Assim, a quinta estrofe apresenta o homem e a natureza como mútuos desconhecidos, e a sexta tenta explicar o caráter enigmático e indecifrável da natureza.

Sewall⁶⁶ ressalta o fato de que, em outra versão deste poema, Dickinson substitui a palavra *natureza* por *Susan*. Isto sugere que a poetisa também teria em mente o mistério característico da natureza humana, representado pela personalidade complexa e fascinante da cunhada. Trata-se, então,

63. Ferlazzo, p. 101.

64. Anderson, p. 87.

65. *Ibid.*

66. P. 208.



de um poema ao mesmo tempo sério e um tanto jocoso, qualidades que Dickinson soube muitas vezes combinar.

Dickinson está aí ironizando aqueles que mais louvam a natureza, porque, de certo modo, não sabem o que fazem, pois ela é arredia à compreensão e, devido ao seu caráter misterioso, só pode despertar reverência, pois o seu mistério é o mistério da própria existência. Ela é o espelho da existência, cujo aspecto precário e fugaz reflete.

Na penúltima estrofe há ironia ao discurso científico que se faz passar por razão experimental. As imagens negativas sobre essa pseudociência são dadas de modo indireto ("Jamais passaram.../Nem simplificaram..."). Talvez a idéia contida no terceiro verso seja a de que falta a algumas pessoas que se dão como cientistas o conhecimento empírico da Natureza e a outras pessoas falta o reequacionamento matemático do conhecimento da Natureza.

Na última estrofe tem-se a ironia compassiva, embora muito mais intensa, da verdadeira experiência científica. E, nos dois últimos versos, há duas imagens por contradição: o conteúdo do determinante nega o conteúdo do determinado. A partir do Iluminismo, quanto mais se avança no saber, mais o conhecimento se demonstra precário. É quase uma formulação socrática do conhecimento: quanto mais se pensa saber, menos se sabe.



3.2. Ironia ao Sistema de Crenças

Sem nenhuma preocupação sistemática e de modo contraditório, Emily Dickinson deixa transparecer em seus textos líricos uma atitude ambivalente diante da Religião. Crente ou formada segundo princípios cristãos, se mostra de certo modo atraída pelos temas religiosos; mas, espírito crítico que se aguça no livre exercício do fazer poético, percebe na religião alguns pontos vulneráveis, principalmente quando esta se associa a posturas solenes e exteriores que ela muito bem conhece.

Consideraremos, pois, neste capítulo, os poemas que tratam do problema da fé, do mistério da Santíssima Trindade, da morte, da ressurreição e da vida eterna; portanto, os poemas que cobrem todos os artigos de fé do Credo Apostólico, o qual, por condensar um sistema de crenças, resume os temas religiosos problematizados por Dickinson. Aqui, como em outras partes e aspectos, nos defrontaremos com uma tensão lírica marcante e profundamente enraizada em conflito interior.

Antes de discutirmos a ironia de Dickinson sobre os quatro aspectos que englobam os artigos do Credo, tentaremos ilustrar tal abordagem, focalizando o J1545 que, a nosso ver, reúne em si, de modo exemplar, as características que pretendemos analisar.

Dickinson escreveu este poema para seu sobrinho Neá que, por motivo de doença, não pôde ir à escola e, por conseguinte, teve de faltar à aula de religião. O menino, a exemplo da tia, tinha tendências de livre-pensador.



Jl545 de A Bíblia é um antiquado Volume -
 Escrito por Homens desbotados
 Por sugestão de Espectros Santos -
 Assuntos - Belém -
 Éden - a antiga Morada -
 Satanás - o General -
 Judas - o Grão Delinqüente -
 Davi - o Trovador -
 O Pecado - um distinto Precipício
 A que os outros devem resistir -
 Os Meninos que "acreditam" são muito sós -
 Os outros Meninos estão "perdidos" -
 Tivesse ao menos o Conto um Narrador canoro -
 Todos os Meninos viriam -
 O Sermão de Orfeu cativava -
 Não condenava -

*The Bible is an antique Volume -
 Written by faded Men
 At the suggestion of Holy Spectres -
 Subjects - Bethlehem -
 Eden - the ancient Homestead -
 Satan - the Brigadier -
 Judas - the Great Defaulter -
 David - the Troubadour -
 Sin - a distinguished Precipice
 Others must resist -
 Boys that "believe" are very lonesome -
 Other Boys are "lost" -
 Had but the Tale a warbling Teller -
 All the Boys would come -
 Orpheus' Sermon captivated -
 It did not condemn -*

Exprime-se aí uma atitude aparentemente desdenhosa para com a Bíblia. Entretanto, a vítima da ironia aqui são os expo-
 sitores do livro sagrado que, segundo Dickinson, deveriam
 ser mais atraentes;⁶⁷ ela corrobora a opinião de
 Kierkegaard, para quem o pregador devia ser um sedutor. A
 ironia é acentuada por palavras ou expressões empregadas no
 sentido desairoso: antiquado (desatualizado), homens des-
 botados em lugar de profetas e Espectros Santos em lugar de
 Espírito Santo. Para chegar à palavra *warbling*, ela fez vâ-
 rias tentativas: *thrilling*, *spacious*, *breathless*, *magic*, etc.
 Para ela, a exemplo do que acontece com os pensadores cris-

67. Anderson, pp. 18-19; England, p. 89.

tãos originais, a mensagem bíblica tinha de passar pelo filtro da própria experiência para ganhar força. Ela como que cerrou fileiras com os cristãos modernos, que sentiam o "peso" do Velho Testamento, e tentou enfrentar o problema com ironia.

Insurgindo-se contra o caráter condenatório da Bíblia, enfatizado por pregadores de sua época, Dickinson chega mesmo a demonstrar simpatias por Judas e Satanás, considerando injusta a rejeição da parte de Deus. Mas ela sabe — intrigada — que o Deus que criou o cordeiro criou também o tigre. Como no poema sobre Abraão e Isaque, Dickinson questiona a moralidade divina. Mas condena mais a interpretação literal da Bíblia, assim como a ênfase na catástrofe e na condenação. O menino, a *persona* adotada pela poetisa, não discute o conteúdo da Bíblia; diz apenas que os seus expositores é que não são inspirados. Se o "narrador" da Bíblia adotasse a postura de um Orfeu, isto é, fosse "canoro", seria mais eficaz na transmissão da mensagem bíblica. Nesse caso a ênfase recairia na graça e no amor de Deus.

3.2.1. A Fé e a Dúvida

Quando discute o tratamento que Dickinson deu aos principais temas religiosos, Pickard lembra que "suas cartas e poemas referem-se continuamente aos problemas da fé, da identidade da alma e da realidade de Deus". E acrescenta que "a vastidão desconhecida da imortalidade estimulou sua mente inquiridora, enquanto sua perplexidade diante de tal mistério

tornou-se uma estratégia para criar tensão poética".⁶⁸

Nos poemas de Dickinson sobre a imortalidade associam-se o amor, a eternidade, a beleza e Deus, assim como a circunferência e o juízo final. 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. Isto porque, como diz Billson, "em matéria de fé, como em todos os mistérios da vida, ela despreza respostas fáceis". Assim, "a fé de Emily Dickinson é sempre temperada pela dúvida e sua descrença, pela crença. Esse estado de espírito inconsistente e paradoxal é a essência de seu dilema interior, e sua tensão fornece a substância para uma dialética da fé".⁶⁹

O J40 ilustra a técnica típica de Dickinson de confrontar diferentes "proposições poéticas", para delas extrair uma verdade abstrata:⁷⁰

J40 dc Quando reconto as sementes
Que são semeadas debaixo,
Para pouco a pouco florirem -

Quando penso nas pessoas
Colocadas tão em baixo,
Para tão alto subirem -

Quando creio no jardim
Que mortal algum já viu -
Com a fé apanho suas flores
E sua Abelha desvio,
Posso poupar este verão, sem relutância.

*When I count the seeds
That are sown beneath,
To bloom so, bye and bye -*

*When I con the people
Lain so low,
To be received as high -*

68. P. 111.

69. Pp. 83, 84.

70. Heiskanen-Mäkelä *apud* Duchac, p. 598.

*When I believe the garden
Mortal shall not see –
Pick by faith its blossom
And avoid its Bee,
I can spare this summer, unreluctantly.*

O corpo no túmulo e a ressurreição descritos como semente e floração aludem ao versículo do Evangelho segundo São João (12:24), que inspirou este poema: "Se o grão de trigo, caindo na terra, não morrer, fica ele só; mas se morrer, dá muito fruto". A analogia central do poema, a ressurreição semelhante ao florescer da semente, só é validada pela fé.

Como observa David Porter,⁷¹ a sutileza com que Dickinson substitui um verbo pelo outro, de uma estrofe para outra, cria um movimento de internalização.

Na primeira estrofe, o verbo analítico (*count*=recon-
tar) aponta para a analogia entre a semente que deverá flo-
rescer e a ressurreição. Na segunda, o verbo (*con*=examinar
cuidadosamente) indica o esforço para compreender o processo
da ressurreição dos mortos. A forma de pensamento passou da
investigação racional para a contemplação, envolvendo também
o aspecto emocional. Na terceira e última, o verbo (*believe*=
crer) indica que só a fé pode levar o homem a pôr de lado
as alegrias desta vida, para se voltar para a eternidade; só
a fé permite o confronto com o mistério da morte.

A exemplo do que faz com as formas dos hinos para
criar situações irônicas, Dickinson explora o hábito puritano
de fazer analogias para, ao invés de caminhar na direção da
humildade, como queriam os puritanos, chegar a um individua-
lismo cético, pois percebia as possibilidades irônicas da lin-
guagem metafórica. Ela se serve da ambigüidade de sentido em



sua tipologia particular, para confrontar os significados metafísicos com interpretações seculares. Há ironia em relação ao processo que antecede esse texto.

O J79 é marcado por ironia do início ao fim:

J79 DC Ir para o Céu!
 Não sei quando –
 Não me perguntem como!
 Sim, estou com muito medo
 De dar uma resposta!
 Ir para o Céu!
 Como soa obsceno!
 E apesar de tudo acontecerá
 Como à noite tornam os rebanhos ao abrigo
 Aos braços do Pastor!

Talvez vão vocês também!
 Quem sabe?
 Se chegarem lá primeiro
 Guardem apenas um lugarzinho para mim
 Junto aos dois que perdi –
 A menor "Túnica" me servirá
 E apenas um pedacinho de "Coroa" –
 Pois ninguém se importa com a roupa
 Quando volta para casa –

Folgo em não crer nisso
 Pois me cortaria a respiração –
 Eu gostaria de contemplar um pouco mais
 Uma Terra tão estranha!
 Alegro-me porque acreditaram nele
 Os que eu jamais encontrei
 Desde a poderosa tarde de Outono
 Em que os deixei no chão.

Going to Heaven!
I don't know when –
Pray do not ask me how!
Indeed I'm too astonished
To think of answering you!
Going to Heaven!
How dim it sounds!
And yet it will be done
As sure as flocks go home at night
Unto the Shepherd's arm!

Perhaps you're going too!
Who knows?
If you should get there first
Save just a little space for me
Close to the two I lost –
The smallest "Robe" will fit me
And just a bit of "Crown" –
For you know we do not mind our dress
When we are going home –

I'm glad I don't believe it
For it would stop my breath –

*And I'd like to look a little more
At such a curious Earth! !
I'm glad they did believe it
Whom I have never found
Since the mighty Autumn afternoon
I left them in the ground.*

Este é um dos poemas que, no início, parecem defender a ortodoxia religiosa, mas que, na verdade, exploram a fantasia; esta, no fim, coloca as imagens gastas da fé convencional umas contra as outras.⁷² Por isso, o poema expressa, ao mesmo tempo, tanto a fé como a descrença no céu.

Dickinson deliberadamente toma liberdades quanto à forma métrica assim como com relação ao tom devocional. As variações métricas surpreendem as expectativas do leitor.⁷³

As expressões de dúvida sobre o ultraterreno, contidas nos sete primeiros versos da primeira estrofe e nos dois primeiros da segunda, são marcas irônicas, que se acentuam na terceira estrofe. Os dois primeiros versos desta dão uma sensação de reverência ou temor diante da morte e o reconhecimento do valor pragmático da fé. O primeiro e o quinto versos desta estrofe separam Dickinson dos crentes ortodoxos, e a ambigüidade do segundo verso enaltece o poder da morte, preferindo ela ficar com o mistério deste mundo ("Uma Terra tão estranha."). Isto provoca tensão e, mais uma vez, apresenta o dilema da fé.

Dickinson tenta mostrar que o anseio, o anelo pela vida eterna pode existir independentemente da fé convencional. Sendo o poema como que uma paródia, o efeito é irônico e, a exemplo do que ocorre em seus melhores poemas, ele começa na inocência e acaba no temor.

O J121 é um dos poemas que, de acordo com o que

72. Anderson, p. 255.

73. Porter, p. 66.



Richard Wilbur chamou de "suntuosa destituição", desenvolve o paradoxo segundo o qual a privação é melhor do que a plenitude:

Jl2l dc Como os Vigias se apegam ao Oriente,
 Como os Mendigos se regalam numa festa
 Por saborosa Fantasia servida –
 Como nos desertos os córregos suaves murmuram
 A ouvido mui distante para o deleite,
 O Céu encanta os cansados.

Como aquele mesmo vigia, quando o Oriente
 Abre a pálpebra de Ametista
 E deixa ir a manhã –
 Aquele Mendigo, quando Hóspede honrado,
 Aqueles lábios sedentos colados aos garrações,
 Céu para nós, se for verdade.

*As Watchers hang upon the East,
 As Beggars revel at a feast
 By savory Fancy spread –
 As brooks in deserts babble sweet
 On ear too far for the delight,
 Heaven beguiles the tired.*

*As that same watcher, when the East
 Opens the lid of Amethyst
 And lets the morning go –
 That Beggar, when an honored Guest,
 Those thirsty lips to flagons pressed,
 Heaven to us, if true.*

Segundo o citado paradoxo, o prazer é mais intenso quando de sua antecipação do que quando de sua concretização, ou melhor, "a antecipação é mais gratificante do que a realização".⁷⁴

Assim, a primeira estrofe fala de experiências intensas, indicadas pelos próprios verbos e adjetivos aí empregados; a segunda, já fala da concretização de experiências que se torna inferior à antecipação, o que vem sugerido pela diminuição da intensidade criada pelos verbos e adjetivos.

O poema encerra-se com a reafirmação da mesma idéia: a de que "o valor real do céu não está na sua realidade, mas

74. Perrine 1976 (Winter), p. 4.



na esperança de sua realidade, suavizando uma existência que de outra forma poderia ser intolerável".⁷⁵ Para esse sentido irônico, concorrem todas as afirmações contidas na primeira estrofe, que se repetem paralelisticamente na segunda.

Há aí uma manipulação de imagens de carência ou de insatisfação ou de expectativa ou até de impossibilidade para se referir ao mundo sobrenatural prometido pela religião. A imagem mais forte está no quarto verso da primeira estrofe, mais forte porque se refere a algo impossível: "Como nos desertos os córregos suaves murmuram". O poema todo constitui o que Curtius⁷⁶ chama de *adynata* ou *impossibilia*, isto é, uma série de coisas impossíveis. Deste modo, o céu se sustenta humana e paradoxalmente em carências e impossibilidades.

No poema seguinte, Dickinson contrasta a dor da alma com a dor do osso numa justaposição grotesca de imagens:

J244 dc É fácil trabalhar quando a alma está brincando -
Mas quando está sofrendo -
Ouvi-la pôr os brinquedos de lado
Dificulta o trabalho - então -

É simples, doer no Osso, ou na Pele -
Mas Verrumas - entre os nervos -
Mutilam com mais requinte - mais terror -
Como uma Pantera na Luva -

*It is easy to work when the soul is at play -
But when the soul is in pain -
The hearing him put his playthings up
Makes work difficult - then -*

*It is simple, to ache in the Bone, or the Rind -
But Gimlets - among the nerve -
Mangle daintier - terribler -
Like a Panther in the Glove -*

Este poema relaciona-se com o J121 justamente no sentido da ironia. Assim como naquele o céu se sustenta em carências, neste a fé só existe fundada numa carência, isto é,

75. *Ibid.*, p. 5.

76. P. 99.



a carência é o fundamento negativo que dá existência à fé. Dickinson revela aí que tinha consciência da discrepância entre a poetisa vista aos domingos em Amherst e a poetisa que Deus punira por apostasia.⁷⁷ O poema fala, portanto, da consequência dolorosa da incredulidade. A vida e o trabalho são suportáveis quando existe bem-estar espiritual, mas quando há dúvida, a mente fica dilacerada por uma dor não facilmente identificável.⁷⁸

A análise poética que Dickinson faz do sofrimento inclui o reconhecimento da natureza destruidora da dor que, como a pantera, pode, embora com delicadeza, esgotar sua vítima por completo.

A combinação das metáforas da verruma, o pequeno instrumento perfurador, e da pantera predatória, aliada à sugestão de que em tais ocasiões o corpo parece ser um único nervo receptor, dão uma idéia clara e viva do tormento incrível confinado em um só corpo.

O poema seguinte, caracterizado pela concisão e clareza de forma, é um epigrama, isto é, a "cantiga de ninar" dos adultos:⁷⁹

J185 dc A "Fé" é bela invenção
Para Cavalheiros de visão -
Mas numa Emergência
Microscópios são prudência.

*"Faith" is a fine invention
When Gentlemen can see -
But Microscopes are prudent
In an Emergency.*

Esta quadra tem sido tradicionalmente interpretada como expressão da dicotomia entre ciência e religião. Mas não se trata só disso, pois há aí várias implicações para-

77. Sherwood, p. 253.

78. Anderson *apud* Duchac, p. 293.

79. Reeves, p. 103.



doxais além da sugestão de conflito entre fé e ciência.

Em primeiro lugar, o uso que Dickinson faz do recurso retórico da definição parodia um importante instrumento calvinista usado na teologia e na pregação.

Dickinson estaria aí respondendo a pregadores que defendiam a plenitude da fé, opondo-se assim a mais um dogmatismo; estaria dizendo que a fé não dispensa a investigação científica ou que ver com os olhos da fé é para quem tem fé; quem não a tem deve buscar outros meios. Ironicamente, portanto, Dickinson sugere "duas respostas humanas à autotranscendência ou crescimento". O poema pode então ser lido como uma condenação da ciência, como uma condenação da religião ou até mesmo como uma defesa de ambas.

As circunstâncias em que o poema foi escrito podem contribuir para explicá-lo melhor. Por ter sido enviado em carta a uma pessoa "liberal", o "tom" de Dickinson combina com a postura do destinatário, como pode também estar se referindo ao seu estado de dúvida.

Dickinson expressa dúvida com relação à fé cultivada em sua comunidade, mantendo uma ironia "permanente" com relação à ética puritana.⁸⁰ A ironia e o espírito de Dickinson apresentam-na como uma livre-pensadora e a poesia então produzida com a tensão entre a fé e a dúvida.

O poema ironiza o conceito de que se recorre à fé quando não se pode ver. "Ver para crer", diz o cético, enquanto o piedoso volta-se para a fé quando sente a insuficiência dos sentidos. Em outras palavras, quando o fato se localiza dentro da sua esfera, a fé é ótima para explicá-lo,

80. Alexander, p. 19.

81. Anderson, p. 35.

82. David Buchac, p. 242.



mas não o será quando o fato estiver fora.

A ironia reforça-se com uma manobra lingüística: a fé dos antigos é expressa por palavras saxônicas e a dúvida dos modernos, por palavras latinas. A ironia final está em *cavalheiros* (gentle+men), que vem no lugar de fiéis, santos ou cristãos e é uma palavra mista.⁸¹ O adjetivo *prudentes* atribuído a *microscópios* resulta em predicação impertinente e constitui-se numa hipálage.

Em J193 o problema do sofrimento humano parece abalar a fé.

J193 AOG Eu vou saber — quando acabar o Tempo —
E eu não tiver mais nada a indagar —
Pois Jesus Cristo, angústia por angústia,
Na sala de aula do céu vai explicar:

Vai contar-me o que "Pedro" prometeu —
E eu — no espanto de sua amarga hora —
Vou-me esquecer desta gota da Angústia
Que me escalda agora — que me escalda agora!

*I shall know why — when Time is over —
And I have ceased to wonder why —
Christ will explain each separate anguish
In the fair schoolroom of the sky —*

*He will tell me what "Peter" promised —
And I — for wonder at his woe —
I shall forget the drop of Anguish
That scalds me now — that scalds me now!*

A forma do hino é mais uma vez usada, com as liberdades peculiares que podem deixar o crente perplexo. Para Zietlow, trata-se de "uma afirmação de fé confiante ou uma expressão irônica de dúvida profunda".⁸²

O exemplo de Pedro dá esperanças ao agnóstico, pois o apóstolo era capaz de grandes declarações de fé, que se faziam seguir de impressionantes atos de descrenças.

Dickinson ironiza a crença de que no futuro o homem terá resposta para o mistério do sofrimento, pois então a

81. Anderson, p. 35.

82. Apud Duchac, p. 242.



resposta será desnecessária. O poema todo está construído sobre a ironia da luta da poetisa pela aceitação da solução cristã para o problema do sofrimento enquanto luta com a angústia presente. E as próprias rimas do poema reforçam a ironia: as rimas perfeitas remetem a uma consolação momentânea e as dissonâncias sugerem dúvida.

Em J241 verifica-se a temporalização da essência, isto é, há uma tentativa de destemporalizar e reespecializar o não-ser como parte da essência.⁸³

J241 JS Gosto de ver Agonias,
 Porque sei que são verdade -
 Convulsões não se simulam -
 Nem se imitam Exertores.

Vidram-se os Olhos à Morte -
 Impossível fingir
 As Bagas perlando a Testa
 E pela Angústia enfiadas.

*I like a look of Agony,
 Because I know it's true -
 Men do not sham Convulsion,
 Nor simulate, a Throe -*

*The Eyes glaze once - and that is Death -
 Impossible to feign
 The Beads upon the Forehead
 By homely Anguish strung.*

Para Lair, "o próprio poema é um exagero, uma mentira poética, cuja soma é apesar disso uma espécie de verdade artística".⁸⁴ O choque do tema, a virada irônica (gostar da dor e da aparência da morte), sustenta-se na aspereza das rimas, cuja cacofonia é produzida também pela predominância de sibilantes.

Segundo Johnson, "a intenção de 'Gosto de ver Agonias'... é fazer com que o leitor experimente uma emoção, reproduzindo, em palavras, dois instantes de sofrimento, mas permanecendo ao largo da angústia, como se, por uma espécie

83. Johnson, p. 35.

86. Weisbuch, p. 97.

83. Burke *apud* Weisbuch, p. 97. 84. Lair, p. 40.

de irônica indiferença, a poetisa pudesse aumentar a compaixão inerente".⁸⁵

Trata-se de uma referência direta ao sofrimento de Cristo,⁸⁶ o que é confirmado pelo "A" maiúsculo de "Agonias". Entre as poucas certezas de Dickinson, a maior era a do sofrimento físico até à morte. E a convulsão que não pode ser fingida é expressão da verdade. Se ignorarmos a fonte bíblica, a ironia aí limita-se com o humor negro, pois fica uma sugestão de prazer intelectual na dor.

Em J281 Dickinson mais uma vez contesta a crença convencional, quando capta o prazer irônico oriundo do "momento dominado":⁸⁷

J281 dc É tão aterrador - alegre -
 Tanto acima do Horror, Cativa pela metade -
 A Alma olha-o fixo, segura -
 Um Sepulcro, teme o granizo, não mais -

 Esquadrinhar um Espírito, é sufocante -
 Mas o agarrar, conquista-o -
 Quão fácil, Tormento, agora -
 A Dúvida ficou patinando então -

 A Verdade, é Calva, e Fria -
 Mas essa ficará -
 Se alguém não tiver certeza -
 Nós lhes mostramos - oração -
 Mas nós, que sabemos,
 Paramos de esperar, agora -

 Olhar para a Morte, é Morrer -
 Deixe apenas ir a Respiração -
 E não o travesseiro no seu Rosto
 Dorme então -

 Outros, Podem lutar -
 O seu, está feito -
 E assim com o Infortúnio, desolado assustado - vem,
 Coloca o Medo em liberdade -
 E o Terror está livre -
 Alegre, Horrível, Feriado!

*'Tis so appalling - it exhilarates -
 So over Horror, it half Captivates -*

85. Johnson, p. 95.

86. Weisbuch, p. 97.

87. Kierkegaard, pp. 336-7.



*The Soul stares after it, secure -
A Sepulchre, fears frost, no more -*

*To scan a Ghost, is faint -
But grappling, conquers it -
How easy, Torment, now -
Suspense kept sawing so -*

*The Truth, is Bald, and Cold -
But that will hold -
If any are not sure -
We show them - prayer -
But we, who know,
Stop hoping, now -*

*Looking at Death, is Dying -
Just let go the Breath -
And not the pillow at your Cheek
So Slumbereth -*

*Others, Can wrestle -
Yours, is done -
And so of Woe, bleak dreaded - come,
It sets the Fright at liberty -
And Terror's free -
Gay, Ghastly, Holiday!*

Se considerarmos o primeiro e o último versos, depois de passarmos pelos outros, veremos que o poema começa e acaba em indefinição. Não se pode definir o *it* da primeira estrofe, que tanto pode ser uma figura representando a morte, como a própria morte.⁸⁸ A proposição inicial, entretanto, torna irrelevante a exata identidade do agente que alegria e atemoriza ao mesmo tempo; a sua ação passa a ter importância e o comportamento do homem mortal passa a dominar a cena. A ambivalência resultante da associação entre temor e alegria sugerida no início perdura até o fim.

Dickinson parece estar falando da morte ou da imortalidade, entidades interdependentes, mas de modo a enfatizar a atitude do homem mortal diante do fato que o deixa sempre dilacerado entre a fé e a dúvida.

O "momento dominado" é o apogeu da vida, o momento

88. Cameron, p. 99.



em que o ser humano se vê diante da morte; mais do que a natureza de tal momento, entretanto, interessa ao ser humano o seu efeito. A narradora quer olhar, examinar e mostrar a situação aos outros, mas experimenta a mesma irresolução. Este poema trata da tentativa de desvendar a morte, uma tentativa frustrada se se considerar que o conflito entre a fé e a dúvida e a fusão ou confusão do medo com a alegria, mencionados no início, prevalecem no fim. Permanece então o caráter inescrutável da morte, que se mostra impassível diante de qualquer contestação e arredia a qualquer tentativa de domínio ou compreensão.

Dickinson ironiza a linguagem dos reavivamentos espirituais⁸⁹ e, ao tratar das tensões pelas quais o ser humano passa quando enfrenta a morte, estaria questionando a passagem bíblica que desafia a morte: "Onde está, ó morte, o teu aguilhão? Onde está, ó sepultura, a tua vitória?"

A primeira estrofe fala da procura de algo paradoxal, uma procura ao mesmo tempo alegre e assustadora. A segunda diz da preferência que a narradora tem por um "Tormento" certo ao invés de um "Suspense" incerto. Isto, se pudesse observar a ocorrência da morte, que eliminaria a dúvida e o medo oriundos de versões imaginárias da morte.

"A Verdade... Calva e Fria" da terceira estrofe nada mais é do que a própria morte, que afasta toda e qualquer esperança de quem sabe que de nada vale esperar. A certeza dos que sabem confunde-se com a sua incerteza quanto ao destino do ser humano. Os que sabem adotam uma posição estoica diante da morte. Assim como em outros poemas Dickinson

89. Wolff, p. 223.



domina a vida abrindo mão dela, aqui ela domina a morte por reconhecer a impossibilidade de conhecê-la com certeza. Na quarta, a narradora dá instruções sobre a maneira de morrer.

As quatro primeiras estrofes preparam o clímax da quinta, insistindo em algum tipo de visão por meio das formas verbais "olha", "Esquadrinhar", "mostramos" e "Olhar". Mas, para Dickinson, "olhar" não é só a aptidão para ver coisas; mais do que isso, "é a força pela qual os indivíduos impõem ordem na experiência humana",⁹⁰ para terem domínio sobre ela.

Na última estrofe, em aparente triunfo, a narradora dirige-se ao leitor em tom persuasivo, mas com certa dificuldade, pois propõe não a superação, mas a aceitação da dor; esta, entretanto, por já ter sido experimentada, não mais causa medo. Mas, apesar disso, o oxímoro final ("Alegre, Horrível") sugere que a liberdade conquistada não é totalmente alegre, ou ainda, que o preço da liberdade do medo pode ser muito alto para os mortais.

Em J350 Dickinson preocupa-se com o domínio da ironia negativa:

J 350 dc Eles nos deixam com o Infinito.

Mas Ele — não é um homem —

Seus dedos são punhos —

Seus punhos são homens —

E a quem ele sustenta, com seu Braço

Como o Himalaia, ficará —

O Sapato Eterno de Gibraltar

Levemente posto em sua Mão,

Então confia nele, Camarada —

Você por você, e eu, por você e por mim

A Eternidade é ampla,

E bastante rápida, se for verdade.

90. *Ibid.*

91. Taylor, p. 579.

92. England, p. 103.

*They leave us with the Infinite.
But He — is not a man —
His finger are the size of fists —
His fists, the size of men —*

*And whom he foundeth, with his Arm
As Himmaleh, shall stand —
Gibraltar's Everlasting Shoe
Poised lightly on his Hand,*

*So trust him, Comrade —
You for you, and I, for you and me
Eternity is ample,
And quick enough, if true.*

A metáfora central do poema, o tamanho do Infinito,⁹¹ na primeira estrofe se exprime como algo indeterminado; na segunda, se identifica com grandes montanhas e, na última, vem equacionada com a eternidade, descrita como "ampla,/E bastante rápida". Mas Dickinson mostra que nos tornamos ridículos quando tentamos conter o Infinito dentro de nossas previsões e esta idéia é enfatizada na última estrofe pela rejeição de uma rima previsível (*you/true*).⁹²

A partir da negação contida no segundo verso da primeira estrofe, esboça-se uma tentativa de delinear, descrever ou mesmo "delimitar" o Infinito, ou melhor, o seu tamanho. Já que "Ele — não é um homem —", a poetisa passa a mostrar o que Ele poderia ser. A segunda estrofe explora ainda mais a analogia da primeira, pois as montanhas simbolizam o poder e a fidelidade de Deus, o Ser Infinito. A última estrofe explícita, até perto do fim, a confiança ou a fé do crente em Deus. Mas o final é inesperado, pois Dickinson sempre contava com o Inesperado; por isso, sua dúvida persiste até o fim. Daí o "se for verdade" conclusivo e a frustração da expectativa inicial de satisfação.

A ironia está na proposição de que algo só se torna

91. Taylor, p. 579.

92. England, p. 103.



verdade porque o ser humano assim o quer. Este querer, entretanto, pode transformar o possível em real, fazendo disto o alicerce da relação entre Deus e o homem, com o concurso da razão.

Em J497 Dickinson realça as atitudes do crente contestador:

J497 dc Ele experimentou minha fé além do limite -
 Achou-a flexível?
 Sacudiu minha forte confiança -
 Ela então - cedeu?

Arremessou minha crença -
 Mas - espatifou-a - ele?
 Abalada - em suspense -
 Nem um nervo falhou!

Torceu-me - com Angústia -
 Mas nunca duvidei dele -
 Embora por qual pecado
 Nunca tenha dito -

Apunhalou - quando eu buscava
 Seu doce perdão -
 Jesus - é o seu pequeno "João"!
 Você não me - conhece?

He strained my faith -
Did he find it supple?
Shook my strong trust -
Did it then - yield?

Hurled my belief -
But - did he shatter - it?
Racked - with suspense -
Not a nerve failed!

Wrung me - with Anguish -
But I never doubted him -
'Tho' for what wrong
He did never say -

Stabbed - while I sued
His sweet forgiveness -
Jesus - it's your little "John"!
Don't you know - me?

Nas duas primeiras estrofes, os versos ímpares constituem sentenças afirmativas e os pares, com exceção do úl-



timo, que contém uma negativa, são interrogativas; os versos pares opõem-se aos ímpares. A antítese aí corresponde ao teste mal-sucedido a que Jesus submete a *persona*.

As duas outras quadras são um pouco diferentes.

"Torceu-me - com Angústia -", oração afirmativa, se relaciona com a negativa que vem em seguida, para dar a essência do poema na linguagem de um cristão: "Mas nunca duvidei dele -". Embora seja uma declaração de fé, esta se faz à sombra da culpa e do pecado humano, idéias que a narradora parece rejeitar: "Embora por qual pecado / Nunca tenha dito -". A denúncia contida em "Apunhalou -" faz-se acompanhar de um apelo dirigido a Cristo na forma de uma pergunta de aparência humilde, mas um tanto zombeteira, na linguagem de alguém que se coloca em situação de intimidade ou de igualdade com Ele: "Você não me - conhece?"⁹³

Como os leitores de Dickinson podem logo perceber, o *Apocalipse* de São João é, entre os livros bíblicos, o seu favorito, em virtude de sua poeticidade. Assim, quando se identifica com o "pequeno 'João'", Dickinson se apresenta como a poetisa escolhida por Deus para fazer poesia, do mesmo modo que São João foi o escolhido para receber a revelação divina.⁹⁴

Neste poema, portanto, a ironia nasce da justaposição de contrastes.

O J537, concebido no início da fase mais produtiva da vida poética de Dickinson, revela sua coragem e honestidade para viver na dúvida e lutar pela fé.

93. Lindberg - Seyersted, p. 203

94. Mossberg, p. 131.



J537 dc Prove-o agora - Quem quer que duvide
 Pare para prová-lo - agora -
 Depressa - o Escrúpulo! A Morte é escassa
 De Oportunidade -

O Rio alcança os meus pés -
 Apesar disso - Meu Coração está seco -
 Ô Amante - A Vida não pôde convencer -
 Possa a Morte - dar-lhe força -

O Rio alcança o Meu Peito -
 Tranqüilas - ainda - Minhas Mãos acima
 Proclamam com a Força que lhes resta -
 Reconheces o Amor?

O Rio chega à minha Boca -
 Lembra - quando o Mar
 Vasculhado por meus olhos penetrantes - os últimos -
 Eles mesmos foram rápidos - para Ti!

*Me prove it now - Whoever doubt
 Me stop to prove it - now -
 Make haste - the Scruple! Death be scant
 For Opportunity -*

*The River reaches to my feet -
 As yet - My Heart be dry -
 Oh Lover - Life could not convince -
 Might Death - enable Thee -*

*The River reaches to My Breast -
 Still - still - My Hands above
 Proclaim with their remaining Might -
 Dost recognize the Love?*

*The River reaches to my Mouth -
 Remember - when the Sea
 Swept by my searching eyes - the last -
 Themselves were quick - with Thee!*

A própria estrutura do poema demonstra sua dialética da fé,⁹⁵ isto é, a dúvida na fé, desenvolvida por meio de dois motivos ou duas metáforas: o motivo das inversões e o motivo do naufrágio. Chega-se, portanto, ao significado do poema considerando-o como uma metáfora.

A partir da consideração de que a Bíblia é a principal fonte de alusões na poesia de Dickinson, o significado deste poema se esclarece à luz da narrativa contida em

95. Billson, p. 83.



Mateus 14:22-33. Como na experiência de S. Pedro quando andou sobre a água a chamado de Cristo, este "é um poema sobre a fé, que pede prova, começa a duvidar e afunda". E, como acrescenta Billson, "o conflito entre a fé e a dúvida começa e a ironia final deste conflito é que tanto a dúvida como a fé acabam em morte".⁹⁶ Após pedir prova positiva da existência de Deus, a *persona* ironicamente recebe ordem dEle para que dê prova da própria fé.

Lida literalmente, a primeira estrofe é críptica e não passa de um conjunto de versos constituídos de fragmentos: a própria *persona* se exorta para que prove algo e pede a quem duvidar dela que prove com rapidez; a repetição do advérbio "agora" enfatiza a imediatez do modo imperativo. A estrofe termina com a declaração de que a morte tira quase toda a oportunidade.

Na segunda estrofe a *persona* ainda não está completamente mergulhada na dúvida, o rio ainda não a cobriu, sugerindo a possibilidade de fé, mas não nesta vida. Surge então um novo aspecto do conflito espiritual entre fé e dúvida: Dickinson invoca a Cristo como "Amante", mas um amante indiferente, que não convence a amada. O "Amante", humano ou divino, na poesia de Dickinson, está sempre distante, fora de alcance, e se torna causa de sofrimento e desespero. Seu amor por ele torna-se um ato heróico de fé. Esta estrofe termina com uma declaração de dúvida nesta vida e de sua decisão de permanecer na dúvida ao invés de buscar uma fé que a vida não pode dar.

Na terceira estrofe a *persona* afunda-se mais (na dú-

96. *Ibid.*, p. 87.



vida). Como Pedro, que afunda por causa de sua dúvida, a *persona* ironicamente busca a ajuda da pessoa em quem ela não crê. Pedro não teria tentado andar sobre as águas se não tivesse um pouco de fé; assim, Dickinson expressa dúvida a partir de uma afirmação de fé. Com as últimas forças que lhe restam, a naufraga apegase ao amor em que não crê e dúvida da própria descrença, numa atitude ao mesmo tempo de desespero e de esperança. A dúvida torna-se um estímulo intelectual e a fé, uma resposta emocional. As mãos erguidas, como as de Pedro, são para que ela seja vista. Dickinson deixa-se mergulhar na dúvida e dúvida da dúvida. Corajosamente, ela aceita este dilema absurdo. Ironicamente, ela tentou a Deus, como Pedro tentou a Cristo. "O paradoxo da fé exemplificado neste drama bíblico e poético articula uma condição absurda".⁹⁷

A última estrofe dá conta do naufrágio da *persona*, mas quando se pensa que ela está morrendo, ela vê os que a precederam e estão com Deus. O rio é o Rio Jordão, o rio do batismo, e o que pouco antes era um rio, agora é mar, símbolo da eternidade.

Abraão (J1317) foi muito obediente e Tomé (J555) teve a dúvida satisfeita. Dickinson identifica-se com Pedro, cujo exemplo dá esperança ao fraco na fé, pois o apóstolo foi capaz de desconcertantes atos de descrença logo após contundentes declarações de fé. As contradições de Pedro são mais humanas; sua dúvida quando andava sobre as águas, assim como sua negação covarde de Cristo valorizam sua convicção final. A fé assim testada vem a ser superior. E a

97. *Ibid.*, p. 90.



fraqueza humana torna-se uma oportunidade para Deus.

O J976 tem sido considerado fundamental para qualquer discussão da "filosofia" de Dickinson:

J976 OK A Morte é um diálogo travado
Entre o espírito e o pó no chão jacente...
- Dilui-te! diz a morte; e ele, indomado:
- Minha missão, Senhora, é diferente...

Rente ao chão, duvidando, ela vacila;
Mas o espírito vai-se; porém antes,
Larga do ombro, na prova mais flagrante,
O seu manto de argila.

*Death is a Dialogue between
The Spirit and the Dust.
"Dissolve" says Death - The Spirit "Sir
I have another Trust" -*

*Death doubts it - Argues from the Ground -
The Spirit turns away
Just laying off for evidence
An Overcoat of Clay.*

Embora Dickinson não tivesse uma filosofia sistemática, neste poema ela apresenta o âmago de seu pensamento filosófico, dentro do qual a morte surge como "um princípio fundamental do universo".⁹⁸ No afã de definir a morte, a poetisa faz um trocadilho irônico,⁹⁹ isto é, a base (ground=base/fundamento, chão/solo) do argumento é a própria terra, o pó de que o corpo é feito. As metáforas e os contrastes introduzidos no decorrer da narrativa, criando oposições entre o espírito e a matéria e subordinando aquele a esta, dão a ironia do poema.

Outro aspecto irônico tem a ver com o tom do poema que, ao invés de ser filosófico de acordo com o seu tema, é, ao mesmo tempo, lúdico e legal, pois lembra os debates que acontecem num tribunal, sugerindo alguma espécie de jogo. E a linguagem jurídica também é ironizada, quando se descreve

98. Chase, p. 175.

99. Lair, p. 133.



a toga como um "manto de argila", o próprio pô. Se o "Espírito" representa a crença na vida eterna, reforçada pelo esquema métrico, o "Pô" substitui a dura realidade.

O J1551 exemplifica a estratégia do conflito verbal, que Dickinson usava para expressar insatisfação com os caminhos da razão e da fé:

J1551 AOG Os moribundos, outrora,
sabiam para onde iam, -
iam para "a mão direita de Deus".
Essa mão está amputada agora,
e não se encontra Deus.

A abdicação da crença
torna a conduta mesquinha -
vale mais um fogo fátuo
que nenhum meio de iluminação.

*Those - dying then,
Knew where they went -
They went to God's Right Hand -
That Hand is amputated now
And God cannot be found -*

*The abdication of Belief
Makes the Behavior small -
Better an ignis fatuus
Than no illume at all -*

A ironia controla as duas estrofes. Na primeira, é produzida pela metáfora bíblica "a mão direita de Deus amputada", que indica a fé perdida por seus contemporâneos, fato que Dickinson parece lamentar; na segunda, a fé surge como o menor de dois males, mas comparada a um "fogo fátuo", para ironizar-se a fé dos antigos que, com convicção, acreditavam na vida eterna, ainda que isso fosse mero fruto da imaginação. Dickinson ironiza, então, a ineficácia de ambas as posições, embora pareça invejar a simplicidade da fé dos seus antepassados.¹⁰⁰

O conflito ou a tensão entre fé e dúvida é uma cons-

100. Anderson, p. 257.



tante na poesia de Dickinson, que assim refletia a postura de seus contemporâneos, que tinham "esperança sem fé".¹⁰¹ Além de obsessão pessoal, nesse caso, Dickinson manifestava-se como representante de sua época.

A razão sente o absurdo da fé, mas não consegue encontrar alternativa, dadas as limitações humanas. Tal atitude produz uma ironia que intensifica a tensão, pois o descrente reconhece a necessidade da fé.

O J1718, com o qual concluímos este capítulo, mostra que a atitude ambivalente de Dickinson com relação à fé perdurou até o fim:

J1718 dc Afogar-se não merece tanta pena
Quanto o afã de emergir.
Três vezes, diz-se, o afogado
Sobe para ver o azul,
E então mergulha para sempre
Àquela abominável morada,
Onde ele e a esperança se despedem -
Porque foi abraçado por Deus.
O semblante cordial do Criador,
Por mais que agrade aos olhos,
É evitado, temos de admiti-lo,
Como uma adversidade.

*Drowning is not so pitiful
As the attempt to rise.
Three times, 'tis said, a sinking man
Comes up to face the skies,
And then declines forever
To that abhorred abode,
Where hope and he part company -
For he is grasped of God.
The Maker's cordial visage,
However good to see,
Is shunned, we must admit it,
Like an adversity.*

Ao mesmo tempo em que a poetisa parece admitir a inevitabilidade da fé, ela revela incerteza e insegurança quanto ao destino humano após a morte, reconhecendo a dificuldade e a tensão de se achar diante do Criador.

101. Lambert, p. 17.



Os dois primeiros versos já indicam que a situação de incerteza pode ser mais dolorosa do que a própria morte e os seis versos seguintes falam do fim da esperança após um esforço ingente do ser humano no sentido de sobreviver ao naufrágio da fé. O abraço de Deus, de que fala o oitavo verso, ao invés de consolo, traz temor e apreensão, pois o encontro com o Criador, aludido nos quatro últimos versos, é considerado como um acontecimento simultaneamente agradável e terrível.

O mergulho na água metaforiza muito expressivamente a alma que se sente dominada por Deus e absorvida na eternidade. As tentativas de emergir tornam-se fúteis e absurdas. Ao submergir para sempre na morte descrita como "aquela abominável morada", a fim de se encontrar com a imortalidade, definida como "uma adversidade", a alma mergulha na dúvida produzida pelo contraste entre a vida e a morte, a esperança e a incerteza.

3.2.2. A Divindade

A figura de Cristo parece ter exercido um fascínio permanente sobre Dickinson; a figura misteriosa do Mestre, assim como o mistério da encarnação do Filho, despertou nela perplexidade e reverência, como se vê no poema seguinte, que pode ser tomado como típico de sua atitude para com a segunda pessoa da Santíssima Trindade:

J158 dc Morrer! Morrer à noite!
 Ninguém vai trazer a luz
 Para eu ver o caminho
 Para a neve eterna?



E "Jesus"! Aonde foi *Jesus*?
 Disseram que Jesus – sempre vinha –
 Talvez ele não conheça a Casa –
 Por aqui, Jesus! Deixem-no passar!

Alguém corra ao grande Portão
 E veja se a Bonequinha está chegando! Esperem!
 Ouço-lhe os pés na escada!
 A morte não irá ferir – agora a Bonequinha está aqui!

*Dying! Dying in the night!
 Won't somebody bring the light
 So I can see which way to go
 Into the everlasting snow?*

*And "Jesus"! Where is Jesus gone?
 They said that Jesus – always came –
 Perhaps he doesn't know the House –
 This way, Jesus, Let him pass!*

*Somebody run to the great gate
 And see if Dollie's coming! Wait!
 I hear her feet upon the stair!
 Death won't hurt – now Dollie's here!*

Na primeira estrofe Dickinson usa a neve, uma de suas imagens favoritas, para sugerir a morte. Tal imagem pode também ser associada com as vestes brancas dos eleitos de Deus, conforme o relato do livro de *Apocalipse*.¹⁰² Servindo-se, portanto, de uma metáfora um tanto comum, Dickinson trata da experiência da morte numa situação desamparada pela fé, dirigindo-se a alguém na terra.

Na segunda estrofe Dickinson dirige-se primeiro a um destinatário indefinido, que pode estar no céu ou na terra, e a quem pergunta por Jesus. E, em seguida, dirige-se ao próprio Jesus, a quem faz um apelo para que venha, estranhando a sua ausência. Mas, logo a seguir, fala como se Jesus estivesse por perto.¹⁰³ Deste modo, Dickinson ironiza a figura de Cristo, como que duvidando de sua existência ou de sua capacidade para socorrer um ser humano aflito.

Na terceira estrofe, há um novo apelo de Dickinson a

102. Wheatcroft, p. 136

103. Lindberg-Seyersted, p. 47.



um destinatário indefinido, desta vez, algum ente celestial, provavelmente um anjo, a quem pede os cuidados da cunhada Sue, conhecida por *Dollie*.¹⁰⁴ Dickinson quer que esta a acompanhe até o desenlace caso esteja viva e, se já estiver morta, que a espere.

A mistura de vozes, expressa por perguntas, exclamações e imperativos, marcam o poema, causando forte impressão de confusão, principalmente na segunda estrofe, onde o apelo irônico a Cristo surge no meio de outras falas.

Já com relação ao Espírito Santo, Dickinson fez algumas alusões irônicas (J1545) e uma vez ironizou a Trindade como um todo:

J18 dc A Genciana tece suas franjas -
 O tear do Ácer é vermelho -
 Minhas florações que partem
 Evitam ostentação.

Uma doença breve, mas paciente -
 Uma hora para preparar,
 E uma abaixo desta manhã
 É onde os anjos estão -
 Foi uma procissão curta,
 A Triste-Pia estava lá -
 Uma Abelha idosa dirigiu-se a nós -
 E então nos ajoelhamos em oração -
 Acreditávamos que ela queria -
 Pedimos que possamos querer.
 Verão - Irmã - Serafim!
 Deixa-nos ir contigo!

Em nome da Abelha -
 E da Borboleta -
 E da Brisa - Amém!

The Gentian weaves her fringes -
The Maple's loom is red -
My departing blossoms
 Obviate parade.

A brief, but patient illness -
An hour to prepare,
And one below this morning
Is where the angels are -

104. St. Armand, p. 54.



*It was a short procession,
The Bobolink was there –
An aged Bee addressed us –
And then we knelt in prayer –
We trust that she was willing –
We ask that we may be.
Summer – Sister – Seraph!
Let us go with thee!*

*In the name of the Bee –
And of the Butterfly –
And of the Breeze – Amen!*

Dickinson aplica convenções do ritual do leito de morte, para fazer esta "elegia para o verão", lamentando a transitoriedade da beleza nessa estação do ano. O poema pode ser lido como um sermão herói-cômico, proferido em cerimônia fúnebre,¹⁰⁵ para um público constituído por suas criaturas prediletas, entre as quais, a triste-pia, a abelha e a borboleta.

A cerimônia termina com uma bênção panteísta um tanto jocosa, pois a cerimônia cristã foi aí transformada num ritual naturalista. Ao parodiar a cerimônia fúnebre cristã, Dickinson nos dá mais um exemplo do uso que faz da paródia para ironizar a crença ortodoxa.

A imagem da Abelha aponta para a Divindade, passando a ser a primeira pessoa da "Trindade". Sendo um exemplo de organização perfeita e de auto-suficiência, ela ocupa o lugar de Deus na referida bênção. A Borboleta, por sua vez, simboliza a efemeridade da vida e as suas metamorfoses, e sugere a pessoa de Cristo, o Deus que se fez homem e ficou na terra por pouco tempo. E, para representar o Espírito Santo, a poetisa não poderia encontrar uma imagem melhor do que a Brisa, já que o Espírito é sempre associado ao sopro e ao vento. Mas é com relação a Deus, o Pai, que sua ironia ã

105. Ferlazzo, p. 112.



Divindade se manifesta com vigor, como passaremos a discutir.

O J49 tem dividido os críticos no que diz respeito à atitude de Dickinson para com Deus.

J49 MB Duas vezes perdi tudo
 E foi debaixo da terra.
 Duas vezes parei mendiga
 À porta de Deus.

Duas vezes os anjos, descendo dos céus,
 Reembolsaram-me de minhas provisões.
 Ladrão, banqueiro, pai,
 Estou pobre mais uma vez!

*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!*

Segundo alguns, sua atitude é positiva e de submissão a Deus; segundo outros, é de rebeldia e blasfêmia. Entretanto, pode-se admitir que seja de contestação sem chegar à blasfêmia. Dickinson estava acostumada a "brigar" com Deus, de igual para igual, como se Ele fosse um amigo íntimo. Em outras palavras, era genuinamente religiosa, sem ser ortodoxa; sua intimidade com Deus afasta a hipótese de irreverência.

A figura paterna ou divina caracteriza-se por epítetos bíblicos. Nas parábolas Cristo refere-se ao Pai como "ladrão" ou "banqueiro". De qualquer forma, "ladrão" está aí como figura negativa; já "banqueiro" é figura ambígua: negativa, se contaminada por "ladrão" e positiva, se contaminada por "pai". O texto sugere esta última. Como "banqueiro", Deus guarda o tesouro que pode nos dar, mas, como "ladrão", tira-o, nos termos da história de Jô.¹⁰⁶

106. Monteiro (Sept. 1971).



O último verso, auto-irônico, fala da própria carência; concomitantemente ironiza o agente dessa carência, seja ele Deus ou a figura paterna. Como tudo indica ser Deus, a ironia se reforça nos dois versos anteriores, pois insinuam que Deus se compraz na desgraça alheia.

As expressões "debaixo da terra" e "porta de Deus" indicam que as duas primeiras perdas foram ocasionadas pela morte. A terceira perda, que se configura no último verso do poema, já vem sugerida logo no primeiro verso (*as much=tudo*).¹⁰⁷

Os dois primeiros versos da segunda estrofe dizem que, por duas vezes, ela foi compensada pelos anjos, que lhe deram novo objeto de admiração. Mas, no fim, Deus a destitui pela terceira vez.

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. Isto porque sabe combinar o abstrato com o concreto, como se vê no primeiro verso da segunda estrofe: os anjos, entes abstratos, *descem*, forma verbal que dá uma idéia bem concreta.

O que torna este poema instigante são as respostas gradativas à privação que a protagonista experimenta. Tais respostas são feitas de sofrimento, amargura, hesitação e resignação. Como diz Porter, "tal variedade é expressa com eficácia por meio de metáforas do crime e do comércio, cada uma das quais abre caminho para a humildade implícita na invocação paterna".¹⁰⁸ Mas o último verso, além de um pedido de socorro, é um brado de desespero; a atitude ambiva-

107. Alexander, p. 23.

108. Rogers *apud* Duchac, p. 230.



lente do ser humano é reflexo da ambivalência divina.

A maior ironia do poema, entretanto, está em que "o perdedor, a *persona* do poema, contempla sua perda misteriosa à distância. A própria perda está no centro do poema, enquanto o perdedor examina sua relação com ela sob todos os ângulos exceto do ângulo da posse".¹⁰⁹

Em J59 Dickinson reconta a narrativa bíblica, com certa dose de humor, para ironizar a crença tradicional:

J59 dc Pouco a Leste do Jordão,
Registram os Evangelistas,
Um Ginasta e um Anjo
Lutaram longa e violentamente -

Até que a manhã tocou a montanha -
E Jacó, cada vez mais forte,
O Anjo pediu permissão
Para o Desjejum - e voltar -

Assim não, disse o astuto Jacó!
"Não o deixarei ir
A menos que me abençoe" - Estrangeiro!
E este aquieceu -

A luz volteou os velos de prata
As Colinas de "Peniel" além,
E o aturdido Ginasta
Descobriu que havia derrotado a Deus!

*A little East of Jordan,
Evangelists record,
A Gymnast and an Angel
Did wrestle long and hard -*

*Till morning touching mountains -
And Jacob, waxing strong,
The Angel begged permission
To Breakfast - to return -*

*Not so, said cunning Jacob!
"I will not let thee go
Except thou bless me." - Stranger!
The which acceded to -*

*Light swung the silver fleeces
"Peniel" Hills beyond,
And the Bewildered Gymnast
Found he had worsted God!*

109. Rogers *apud* Duchac, p. 230.



O prazer que Dickinson encontra nesse texto bíblico vem do fato de aí encontrar ela um ser humano que tenha "levado a melhor" sobre Deus. Mas o ponto alto da narrativa de Dickinson se encontra na humanização dos dois lutadores, Jacó e o Anjo. Ela se identifica com Jacó, o Ginasta, e vê, na luta dele com o Anjo, um processo de humanização do divino. Sendo a própria Ginasta, Dickinson assume tal postura diante de Higginson ou de qualquer outra força desconhecida.

A conclusão do poema encerra uma ironia, pois embora tivesse "derrotado a Deus!", o patriarca, representado pelo Ginasta, ficou "aturdido" pela experiência inusitada.¹¹⁰

Em J61 a ironia surge do contraste entre a seriedade do tema e o tom jocoso, que quebra a solenidade do motivo religioso:

J61 AOG Papai do céu,
 Olha o Camondongo
 Atormentado pelo Gato!
 Reserva em teu Reino
 Uma morada para o Rato!

Bem instalada, em guarda-louças serâficos,
Para ele ficar mordiscando o dia inteiro,
Enquanto sem nada suspeitar, os Ciclos
Passam, solenes, a girar.

*Papa above!
Regard a Mouse
O'erpowered by the Cat!
Reserve within thy kingdom
A "Mansion" for the Rat!*

*Snug in seraphic Cupboards
To nibble all the day,
While unsuspecting Cycles
Wheel solemnly away!*

Dickinson aproveita-se da oportunidade de comédia, para combinar um assunto sério com um aspecto frívolo, ado-

110. Lair, p. 20.



tando a postura de uma garota ingênua, uma boa "menininha má", que faz uma paródia da oração do "Pai Nosso". Há aí duas alusões bíblicas: no primeiro verso, a expressão "Pai nosso que estás nos céus" é reduzida a "Papai do céu" pela voz da criança; nos dois últimos versos da primeira estrofe, a idéia tradicional de paraíso, implícita em *João 14:2* ("Na casa de meu Pai há muitas moradas..."), é parodiada e ironizada de maneira um tanto grotesca, o que se intensifica na segunda estrofe.

Além de dar uma idéia irônica de Deus, o poema encerra uma auto-ironia; a poetisa se designa por Rato, objeto de domínio, pois quem domina é Deus, a quem chama de Gato: "Fatalismo, dependência e senso de captura parecem estar sutilmente espicaçados pelo tom desafiante e pela postura irônica como uma das mais insignificantes criaturas de Deus, sugerindo... uma provável revolta contra um papel dela esperado".¹¹¹

Ao se designar por Rato, comparando Deus a um Gato que a domina, Dickinson auto-ironiza-se na busca de uma explicação que julga inacessível; ela põe a máscara alegórica de um Rato amedrontado, ameaçado por um Gato perigoso, para descrever o seu estado ou sentimento de humilhação. Assim, na segunda estrofe, ela se aproxima de Deus de maneira um tanto brincalhona: anseia por entrar num guarda-roupa celestial, onde crê encontrar migalhas de queijo para o seu sustento. Sua identificação com o Rato, que reaparece em outros poemas, intensifica a ironia, quando sabemos que o rato, uma criatura desprezível e rejeitada, é associada com o diabo.

111. Mudge, p. 174. Esta autora lembra que o Gato poderia estar aí representando o próprio pai de Dickinson, a quem certa vez ela chamou de "excelente caçador de ratos".



incorpo O tom não chega à irreverência, pois o poema revela o sentimento de intimidade que Dickinson nutria em relação a Deus.¹¹² Por isso, paradoxalmente, podia dizer-se pagã ou sem religião, pois conhecia o sentido profundo da crença em Deus. O seu alvo era antes a visão calvinista de Deus vigente em sua época, mas a ironia central pode estar ligada à idéia da seleção natural, apregoada por Darwin, da qual ela devia ter algum conhecimento.¹¹³

Em J112 Dickinson faz uma combinação curiosa de humor com uma preocupação séria, tratando da busca da felicidade eterna:

J112 dc Onde os sinos não mais assustam a manhã –
 Onde o confronto nunca vem –
 Onde os Cavalheiros muito ágeis
 São forçados a ficar em seus quartos –

 Onde as crianças cansadas dormem plácidas
 Por Séculos de tardes
 Este lugar é a Felicidade – esta cidade é o Céu –
 Por favor, Pai, não demore!

"Oh! se pudéssemos subir aonde Moisés esteve,
 E avistar a Paisagem além"
 Nem os sinos do Pai – nem as Fábricas,
 Poderiam amedrontar-nos mais!

*Where bells no more affright the morn –
 Where scrabble never comes –
 Where very nimble Gentlemen
 Are forced to keep their rooms –*

*Where tired Children placid sleep
 Thro' Centuries of noon
 This place is Bliss – this town is Heaven –
 Please, Pater, pretty soon!*

*"Oh could we climb where Moses stood,
 And view the Landscape o'er"
 Not Father's bells – nor Factories,
 Could scare us any more!*

Neste poema Dickinson parodia mais uma vez um hino de Watts, o que fica explícito na última estrofe, quando ela

112. Johnson, p. 261.

113. Lucas, p. 45.



incorpora dois versos inteiros do poeta religioso, devidamente entre aspas.

"Pater", que aparece no fim da segunda estrofe, contribui para criar uma situação ambígua, pois tanto pode referir-se a Deus como ao pai da poetisa.

A partir da lembrança do seu desejo de dormir até mais tarde, Dickinson insinua a heresia segundo a qual o repouso do túmulo seria melhor do que a ida ao paraíso.¹¹⁴

Deus se apresenta aí em oposição à figura paterna. A figura do pai como amedrontador persiste até o momento em que o céu (descrito como um lugar onde não há nada, onde não há sinos sequer) deixa de existir e só se sustenta enquanto há carência, como sofrimento ou opressão.

Em J141 a preocupação de Deus com o ser humano, expressa no "Sermão da Montanha", é contestada:

J141 dc Alguns, muito frágeis para os ventos do inverno
A sensata sepultura encerra –
Ternamente protegendo-os da geada
Antes que os pés fiquem frios.

Nunca os tesouros em seu ninho
A cautelosa sepultura expõe,
Construindo onde o estudante não ousa olhar,
Nem o esportista tem coragem.

Esta cobertura abriga todas as crianças
De tenra idade, e muitas vezes frias,
Pardais, despercebidos pelo Pai –
Cordeiros para quem o tempo não tinha um rebanho.

*Some, too fragile for winter winds
The thoughtful grave encloses –
Tenderly tucking them in from frost
Before their feet are cold.*

*Never the treasures in her nest
The cautious grave exposes,
Building where schoolboy dare not look,
And sportsman is not bold.*

114. Porter, p. 60.



*This covert have all the children
Early aged, and often cold,
Sparrows, unnoticed by the Father —
Lambs for whom time had not a fold.*

O Deus aí apresentado é um ser indiferente à morte de criaturas humanas, a ponto de ser superado por uma sepultura que, nas três estrofes, vem qualificada por predicação impertinente: ela é "sensata" (primeira estrofe), "cautelosa" (segunda estrofe) e acolhedora (terceira estrofe); ela "encerra" os "muito frágeis" para enfrentar as intempéries, "nunca... expõe", isto é, guarda "os tesouros" que lhe são confiados e "abriga todas as crianças" abandonadas.

A palavra "coberta" (*covert*) no primeiro verso da terceira estrofe, aí empregada no sentido jurídico de proteção, sugere que esta é negada pelo Juiz aos frágeis seres humanos (crianças), ou pelo Pai (Deus) aos filhos.

O penúltimo verso do poema constitui nítida inversão da proposta bíblica contida em *Mateus* 10:29-31 e *Lucas* 12:6-7, destinada a ironizar a figura do Pai. "Pardais, despercebidos pelo Pai —" alude aos referidos textos bíblicos; por serem redundantes, citamos apenas o último: "Não se vendem cinco passarinhos por dois ceitis? E nenhum deles está esquecido diante de Deus... Não temais pois; mais valeis vós do que muitos passarinhos".

A valorização da sepultura em detrimento da concepção do Deus pessoal, que se preocupa com os seres humanos, redunda em nada, pois, na realidade, a sepultura nada tem a oferecer e as qualidades a ela atribuídas nada significam. Quando desamparado por Deus, ao ser humano só resta a con-



templação do absurdo.

Em J217 Dickinson dirige a Deus uma prece de súplica com humildade, timidez e azedume ao mesmo tempo:

J217 DC Salvador. Não tenho mais ninguém a quem contar -
 E então importuno a *ti*.
 Sou aquele que tanto te esqueceu -
 Lembras-te de mim?
 Nem, por mim mesmo, cheguei tão longe -
 Pois era pequena a carga -
 Eu te trouxe o Imperial Coração
 Que eu não tinha força para sustentar -
 O Coração eu carreguei no meu próprio -
 Até que o meu também ficou muito pesado -
 Ainda - o mais estranho - *mais pesado* porque se foi -
 Seria ele grande demais para *você*?

*Savior. I've no one else to tell -
 And so I trouble thee.
 I am the one forgot thee so -
 Dost thou remember me?
 Nor, for myself, I came so far -
 That were the little load -
 I brought thee the imperial Heart
 I had not strength to hold -
 The Heart I carried in my own -
 Till mine too heavy grew -
 Yet - strangest - heavier since it went -
 Is it too large for you?*

Muitas vezes, a exemplo de Sócrates, Dickinson coloca-se na posição de incrédula, para zombar dos "sábios" que se julgam donos da verdade. É o que, de certo modo, ocorre neste poema. Seu ar ingênuo deixa transparecer sua atitude ambígua e irônica com relação a Deus e a si mesma. As palavras que ela mesma grifou indicam a sua dúvida quanto ao poder de Deus, que ela havia esquecido ou que a esquecera. O último verso, contendo uma pergunta que surpreende o leitor por sua índole contestatória, enfatiza tal atitude, que fica ainda mais clara com a ênfase colocada na última palavra do poema.

As três expressões que Dickinson usa com relação a

si mesma ("eu mesma", "o pequeno fardo", "o Coração imperial") são contrastantes e ambíguas e dão idéia dos seus sentimentos de pequenez e grandeza como ser humano. Mas, por um distanciamento irônico, refere-se ao "Coração imperial" como se não fora o dela.

A imagem de Deus que Dickinson dá em J231 relaciona-se com uma das formas de visão ingênua: a do mundo infantil.

J231 OK

Aos anjos operosos,
O recreio das tardes Deus consente...
Um deles conheci:
Os demais esqueci
Por ele, unicamente...

Ei-los que acorrem com solicitude
Se Deus os chama à hora do sol-pôr...
Que saudade do meu! Tristes bolas-de-gude,
Depois que se brincou de Imperador...

*God permits industrious Angels -
Afternoons - to play -
I met one - forgot my Schoolmates -
All - for Him - straightway -*

*God calls home - the Angels - promptly -
At the Setting Sun -
I missed mine - how dreary - Marbles -
After playing Crown!*

Ele é apresentado pela *persona*, um pequeno escolar, como um Deus que dá e depois tira. Fazendo gracejo, o menino como que repreende a Deus. As críticas da poetisa são feitas por via indireta: quem repreende é um menino, não ela. A imagem de Deus que fica no fim do poema é a de um jogador despótico, cujas "vítimas", anjos e homens, são como "bolas-de-gude" em suas mãos. O poema fecha-se, portanto, com uma metáfora irônica.

Os críticos que analisaram o J293 chamam a atenção para a "divisão natural" que existe no meio do poema, entre



a terceira e a quarta estrofes:

J293 dc Estive a ponto de ouvir o nome dele -
 Sem - Tremendo ganho -
 Aquela sensação de Parada - em minha Alma -
 E Trovão - no Quarto -

Estive a ponto de atravessar
 Aquela Ângulo no chão,
 Onde ele tanto se virou, e eu virei - como -
 E todo o nosso Tendão se quebrou -

Estive a ponto de agitar a Caixa -
 Em que suas cartas iam aumentando
 Sem aquele forçar, em minha respiração -
 Como Grampos - penetrantes -

Podia vagamente recordar uma Graça -
 Penso, chamam-na "Deus" -
 Conhecido por amenizar o Extremo -
 Quando a Fôrmula, falhasse -

E por moldar minhas Mãos -
 Em forma de súplica,
 Embora ignorante de uma palavra
 Que aquela Ordenação - expressa -

Meu Negócio, com a Nuvem,
 Se algum Poder existe nela,
 Não conduz ao Desespero -
 Ele se importa, de um modo mais remoto,
 Com um caso tão pequeno
 Como a Miséria -
 Ela mesma, muito vasta, para interromper - mais -

*I got so I could take his name -
 Without - Tremendous gain -
 That Stop-sensation - on my Soul -
 And Thunder - in the Room -*

*I got so I could walk across
 That Angle in the floor,
 Where he turned so, and I turned - how -
 And all our Sinew tore -*

*I got so I could stir the Box -
 In which his letters grew
 Without that forcing, in my breath -
 As Staples - driven through -*

*Could dimly recollect a Grace -
 I think, they call it "God" -
 Renowned to ease Extremity -
 When Formula, had failed -*



*And shape my Hands -
 Petition's way,
 Tho' ignorant of a word
 That Ordination - utters -*

*My Business, with the Cloud,
 If any Power behind it, be,
 Not subject to Despair -
 It care, in some remoter way,
 For so minute affair
 As Misery -
 Itself, too vast, for interrupting - more -*

As três últimas estrofes contrapõem-se às três primeiras, revelando a situação do espírito, cuja fé não basta para obter a ajuda de Deus.¹¹⁵ Tal contraste levou Blackmur¹¹⁶ a afirmar que o poema constituíam exemplo de confusão técnica e moral ou uma notável variedade de inconsistência. Para ele, as três primeiras estrofes estão no nível da melhor poesia de Dickinson, ao passo que as duas seguintes são inferiores tanto no que diz respeito à sensibilidade como no que tange à linguagem, e a última nem chega a ser estrofe, pois não passa de uma desarticulação desesperada. Em outras palavras, as três primeiras indicariam o que o poema poderia ter sido.

Porter,¹¹⁷ por outro lado, considera o poema como sendo de consumado valor artístico, embora seja da primeira fase de Dickinson. Quando chega na quarta estrofe, a *persona* já passou pelo sofrimento do amor perdido e busca socorro numa prece; o sofrimento da alma é descrito com imagens de dor física. Entretanto, a narradora parece não crer na eficácia da prece, por achar que a Divindade não sabe o que seja o desespero, uma fraqueza genuinamente humana.

As três primeiras estrofes evocam as lembranças do amante que se foi, tocando em seu nome e recordando suas an-

115. Lair, p. 54 .

116. In Blake and Wells, p.221-3.

117. P. 173.



danças e suas cartas; a dor da perda ainda é recente. A experiência da narradora é feita de dor, renúncia e tensão.

A expressão "Cheguei ao ponto de" com que as três primeiras estrofes se iniciam sugere que a narradora aceita a perda por que passou com relutância. E as três estrofes se desenvolvem em função de alguns verbos muito significativos. Na primeira, o verbo "tomar/ouvir" (dependendo da versão que se considere) alude ao primeiro mandamento ("Não tomarás o nome do Senhor teu Deus em vão"), sugerindo a sacralidade do nome do ser amado. Na segunda, o verbo é "virar/girar", como que prenunciando a mudança de rumo do poema depois da primeira parte. Na terceira, o verbo "agitar" representa um esforço de volta a um passado feliz, mas extinto, e sugere uma luta desesperada no sentido de recuperar a presença física do ser amado. A "sensação de Parada", o "Tendão" que se quebrou e as folhas grampeadas simbolizam uma vida encerrada para sempre. As três estrofes se interligam pela expressão da angústia dos amantes em termos de sofrimento físico: "Aquele sensação de Parada -", "E todo o nosso Tendão se quebrou -" e "Como Grampos - penetrantes-".

Na passagem da primeira para a segunda parte ocorre mudança do tempo verbal, provando que Dickinson propôs duas narrativas diferentes, que não conseguiu combinar.¹¹⁸ A partir da quarta estrofe ela tenta colocar o caso particular de sua perda dentro de um contexto um tanto impessoal.¹¹⁹

A segunda parte trata da alternativa religiosa para a alma em sofrimento e conclui com uma afirmação da indiferença de Deus, apresentado como um Ser muito distante e de-

118. Cameron, p. 59.

119. Pollak, p. 179.



sinteressado do destino humano.

Este poema descreve o sofrimento intenso causado pela separação do ser humano de Deus ou de outro ser humano; tanto a falta do amor humano como a do amor divino trazem angústia à alma que, aqui, luta na busca do conforto espiritual que as religiões convencionais não podem dar.

A indiferença de Deus equivale à rejeição. A "Nuvem" do primeiro verso da última estrofe constitui uma ironia à impotência de Deus e os últimos versos podem estar ironizando a idéia emersoniana segundo a qual a dor e a miséria não passariam de aparências.¹²⁰ E, como observou Porter, Dickinson "foi capaz de manter o desenvolvimento da ironia com eficácia através da atitude vigorosamente secular da narradora e através das manipulações significativas das correspondências sonoras".¹²¹

Em J357 Dickinson aborda um conceito teológico profundo, servindo-se de uma alegoria aparentemente ingênua:

J357 dc Deus é um Amante distante – majestoso –
Corteja, quando Se apresenta – por Seu Filho –
Na verdade, um Namoro Vicário –
O de "Miles" e "Priscilla" era assim –

Mas, a menos que a Alma – como a bela "Priscilla"
Escolha o Enviado – e rejeite o Noivo –
Afirma, com malícia hiperbólica –
"Miles", e "John Alden" eram Sinônimos –

*God is a distant – stately Lover –
Wooes, as He states us – by His Son –
Verily, a Vicarious Courtship –
"Miles", and "Priscilla", were such an One –*

*But, lest the Soul – like fair "Priscilla"
Choose the Envoy – and spurn the Groom –
Vouches, with hyperbolic archness –
"Miles", and "John Alden" were Synonym –*

120. Todd *apud* Duchac, p. 197.

121. P. 175.



A alusão a Miles e Priscilla remete-nos ao consagra-
do poema narrativo de Longfellow, "The Courtship of Miles
Standish", cujo tema central foi inspirado no folclore da
Nova Inglaterra.

Miles Standish, capitão da colônia de Plymouth, ten-
tou conquistar a jovem Priscilla servindo-se da mediação de
seu amigo John Alden, mais habilidoso do que ele. Apesar
de também apaixonado pela jovem, Alden lealmente deu o reca-
do de Miles a Priscilla. Esta fez-lhe então a clássica per-
gunta: Por que você não fala em seu próprio nome? Miles fi-
cou furioso com o fracasso de Alden e partiu para uma campa-
nha sem se despedir do amigo. Na ausência do capitão, Alden
e Priscilla passam a se encontrar amiúde e, quando ficam sa-
bendo da morte de Miles, decidem se casar. Tal notícia, en-
tretanto, era falsa e Miles regressa em tempo de assistir ao
casamento, pede desculpas por ter se zangado, e os três se
tornam grandes amigos.

Segundo Lucas,¹²² Dickinson estaria querendo demons-
trar o absurdo da Unidade de Deus e Cristo, comparando-a com
o namoro de Miles e Priscilla, segundo sua versão igualmente
absurda. Diante de um problema que apresenta tamanha difi-
culdade à razão humana, Dickinson recorre ao humor para deba-
tê-lo na busca de solução.

O brilho aí produzido pela falta de convencionalidade
parece relegar a segundo plano o significado religioso mais
profundo. Assim é que a palavra *vicário*, do vocabulário teo-
lógico, é uma tentativa de dar um cunho "erudito" ao poema,
tentativa que parece frustrar-se com o efeito produzido pela

122. P. 46.



analogia. E a expressão "malícia hiperbólica", ao mesmo tempo em que obscurece o sentido, mantém a contradição jocosa dentro do poema.¹²³

Inspirando-se em citadíssimo versículo bíblico (João 3:16), Dickinson equaciona o amor divino com o relacionamento sexual, isto é, o amor divino é colocado em dimensão humana.

Taylor observa que "os poemas de definição de Dickinson são frequentemente enigmas solucionados e, como tais, distinguem-se dos enigmas não solucionados que caracterizam a ironia 'socrática'".¹²⁴ A primeira estrofe apresenta o enigma que a segunda resolve.

Dickinson parece estar perguntando: por que distinguir Deus de Cristo, se os dois são um? Quanto mais rebuscada a relação que Dickinson usa para definir, mais persistente ela se torna na tentativa de explorar o absurdo.

Em J376 Dickinson mais uma vez dramatiza a concepção de um Deus distante e desinteressado:

J376 AOG É claro que pedi.
 E Deus, Ele ligou?
 Como se passarinho,
 No ar, batesse o pé
 E gritasse "Me dá!"
 Minha razão, e Vida,
 Não os teria sem Ti -
 Mais caridade seria
 Deixar-me em tumba de Átomo -
 Alegre e nada, feliz e tórpida -
 Que esta vívida Miséria.

*Of Course - I prayed -
 And did God Care?
 He cared as much as on the Air
 A Bird - had stamped her foot -
 And cried "Give Me" -
 My Reason - Life -
 I had not had - but for Yourself -*

123. Lair, p. 73.

124. P. 578.



*'Twere better Charity
To leave me in the Atom's Tomb -
Merry, and Nought, and gay, and numb -
Than this smart Misery.*

Os cinco primeiros versos fazem crítica à falsa visão da religião, insistindo em que Deus não liga para pedido de favor. O primeiro verso, "É claro que pedi." atesta que a narradora recorreu à oração como primeiro recurso para a solução do seu problema. Somente após ter o silêncio por resposta é que ela põe em dúvida o interesse divino. O segundo verso somado ao primeiro constitui uma réplica da posição do patriarca Jó do Velho Testamento (*Jó 30:20* - Clamo a ti, mas tu não me respondes; estou em pé, mas para mim não atentas. / *Jó 31:35* - Ah quem me dera um que me ouvisse. Eis que o meu intento é que o Todo-poderoso me responda...). Os três versos seguintes contêm uma alusão jocosa a um versículo do "Sermão da Montanha" (*Mateus 6:26* - Olhai para as aves do céu, que nem semeiam, nem segam, nem ajuntam em celeiros; e vosso Pai celestial as alimenta. Não tendes vós muito mais valor do que elas?). Depois de voltar-se para Deus, a ironia volta-se para a pessoa humana. A petulância do passarinho simboliza o desejo do ser humano de ver satisfeitos os seus caprichos mesquinhos.

Depois do quinto verso não há ironia; a narradora entra então no terreno da metafísica, fazendo reflexão sobre a natureza contingente da existência. Há, entretanto, uma ironia que emana do contraste entre as duas partes do poema, pois Dickinson justapõe uma visão cômica do relacionamento entre Deus e o homem (um passarinho ridículo) a uma visão trágica



ca da vida. Há um precipício insondável separando a "vívica Miséria" humana da imensidão divina. A imagem do passarinho ridículo batendo os pés no ar e fazendo exigências inúteis é absurda e estabelece um contraste irônico com a situação grave da narradora, que põe em jogo a validade da própria vida.¹²⁵ (Jô 9:21-22 - Ainda que perfeito, não estimo a minha alma; desprezo a minha vida. A coisa é esta; por isso eu digo que ele consome ao reto e ao ímpio.) Dickinson segue os passos de Jô para questionar a indiferença divina, pondo em dúvida o amor de Deus (criou para destruir) e insinuando que as orações dos seres humanos recebem a mesma atenção que Ele dá às preces dos passarinhos.

Em J615 Deus, o céu e a imortalidade permanecem inescrutáveis:

J615 LGR Nossa jornada avançara:
 Nossos pés já quase tocavam
 A estranha encruzilhada aberta
 Na estrada do Ser.

Por outros chamada de eternidade.
 Um tremor repentino agitou nossos passos,
 Nossos pés relutantes marchavam.
 .Diante de nós se erguiam cidades.

Mas entre elas e nós a floresta dos mortos jazia.
 E detrás estava bloqueada a passagem
 A bandeira branca da Eternidade diante
 E Deus em cada portal.

Our journey had advanced -
Our feet were almost come
To that odd Fork in Being's Road -
Eternity - by Term -

Our pace took sudden awe -
Our feet - reluctant - led -
Before - were Cities - but Between -
The Forest of the Dead -

Retreat - was out of Hope -
Behind - a Sealed Route -

125. Teichert, p. 22.

127. Wheatcroft and Duchac, p. 267.



*Eternity's White Flag - Before -
And God - at every Gate -*

"A Viagem" descreve o momento da morte ao fim de uma longa jornada, a morte relutando ao se aproximar "daquela estranha encruzilhada na estrada do ser", mas extasiada com a visão de Deus em todos os portões. Partindo da descrição de uma viagem terrena, deparamo-nos de repente com imagens místicas da eternidade. Temerosa, de início, a alma aterro-riza-se com "a floresta dos mortos" logo adiante. Mas impossibilitada de recuar, a alma enfrenta a realidade com estoicismo, para ter apenas a visão de Deus em todos os portões.

Este poema, geralmente interpretado como manifestação positiva da religiosidade de Dickinson encerra uma grande ironia, se considerarmos que, apesar de colocado em todos os portões, o que sugere a onipresença de Deus, Ele é aí apresentado como um Ser distante e impessoal.¹²⁶

Tem-se a impressão de que Deus é um impedor, um guarda que não facilita a entrada para o céu; acaba sendo uma imagem que rebaixa, pois transforma Deus em mediador, e não em objeto final.

Em J1270, por meio de uma metonímia, segundo a qual Deus é chamado de "Céu", Dickinson ironiza a figura do Criador servindo-se, primeiro, da linguagem médica e, depois, da linguagem econômica e jurídica.¹²⁷

J1270 JS É o Céu um Esculápio?
Dizem que sabe curar -
Mas Póstumas Medicinas
Não adiantam -
É o Céu um Financeiro?
Falam do que nós devemos -
Mas para negócios desses
Não sou Parte.

126. Chase, p. 166.

127. Wheatcroft *apud* Duchac, p. 287.



*Is Heaven a Physician?
 They say that He can heal -
 But Medicine Posthumous
 Is unavailable -
 Is Heaven an Exchequer?
 They speak of what we owe -
 But that negotiation
 I'm not a Party to -*

Já na primeira estrofe, Dickinson faz "um protesto declarado contra a recusa de Deus em revelar o seu propósito abertamente"¹²⁸ e, de certo modo, investe contra sua formação puritana. O remédio que o médico receita depois de consumado o mal de nada vale, diz ela, pois não consegue curar.

Na segunda estrofe, o "Céu" é comparado a um Ministério da Fazenda, ou então, Deus é comparado a um Tesoureiro, para com o qual o ser humano se acha em débito. Dickinson, entretanto, respondendo com típica ironia, afirma que não participa de tal negociação.

Neste poema, em que a poetisa inverte o senso comum, Deus é visto como um mercador, que se compraz em promessas e sacrifícios.

O J1021 também apresenta uma visão negativa da figura divina:

J1021 VNP Para longe do amor o Pai celestial
 Conduz o Filho eleito,
 Mais amiúde através de um matagal
 Que de uma pradaria.

Mais amiúde pela garra de um dragão
 Do que por mão amiga
 Guia o seu predestinado Filho
 Para o país nativo.

*Far from Love the Heavenly Father
 Leads the Chosen Child,
 Oftener through Realm of Briar
 Than the Meadow mild.*

128. Ford *apud ibid.*



*Oftener by the Claw of Dragon
Than the Hand of Friend
Guides the Little One predestined
To the Native Land.*

Deus, ironizado como "Pai celestial" através de imagens de oposição, como "matagal"/"pradaria", "garra de um dragão"/"mão amiga", permanece no fim como um condutor maligno.

Cada grupo de dois versos do poema, a partir do primeiro, apresenta um paradoxo, o que leva o dístico final, de teor aparentemente positivo, a assumir um sentido negativo, que sacramenta a ironia do poema; aí as palavras passam a significar o oposto. Assim, o vocábulo "predestinado", aplicado ao "Filho", tem sentido negativo. Por isso, o dístico final contaminado pelos paradoxos precedentes, torna-se também paradoxal. Por meio de tais paradoxos, Dickinson "expressa amargo ressentimento contra um Deus em cujo nome crianças são condenadas".¹²⁹

Em J1334 Dickinson mais uma vez põe em dúvida a benevolência de Deus:

J1334 dc Como é macia esta prisão,
 Como são suaves estas tristes grades
 Não um dēspota, mas sim o Rei das Plumas
 Foi quem inventou este repouso!

Do Destino, se isto for Tudo,
Ele não tem Domínio adicional
Um Esconderijo é apenas um Parente
O Cárcere – O Lar.

*How soft this Prison is
How sweet these sullen bars
No Despot but the King of Down
Invented this repose*

*Of Fate if this is All
Has he no added Realm*

129. McCarthy, p. 30.



*A Dungeon but a Kinsman is
Incarceration - Home.*

O poema, todo irônico, contém, logo no início, uma inversão: a morte, ao invés de ser apresentada como uma democrata, é descrita como um déspota benevolente. Num mundo criado por um Deus benévolo, a morte assim concebida fica um tanto deslocada.

Outra ambivalência ocorre com relação ao lar, comparado a um cárcere. Mas ambos os lugares, o lar e o cárcere, apontam para a natureza paradoxal da sepultura, um espaço circunscrito que aprisiona e acolhe ao mesmo tempo. O último verso, corroborando tal paradoxo, constitui uma conclusão lacônica e pesada feita principalmente de duas palavras de origens diferentes, uma latina e uma saxônica.¹³⁰

É bem possível que Dickinson tenha se inspirado, para escrever este poema, numa descrição de caixão de defunto publicada em seu tempo, que descrevia um determinado esquife de então como algo muito "confortável", a ponto de tranquilizar os familiares do morto quanto à sua "morada" final.¹³¹

Em J1461 Dickinson parodia outra vez a oração do "Pai Nosso":

J1461 JS "Pai Celeste" a Ti levade
A suprema iniquidade;
Tua Mão cândida a faz
Em contrabando fugaz -
Por melhor que confiemos
No respeito - "pó seremos" -
Pedir desculpa se há-de
Por Tua Duplicidade.

*"Heavenly Father" - take to thee
The supreme iniquity
Fashioned by thy candid Hand
In a moment contraband -
Though to trust us - seem to us*

130. Lindberg-Seyersted, p.101. 131. St.Armand, p. 68.



*More respectful – "We are Dust" –
We apologize to thee
For thine own Duplicity –*

Neste caso, Dickinson, mordaz, ao mesmo tempo satiriza a Divindade e critica a concepção puritana da insignificância do ser humano. Mais uma vez ela revela a ousadia com que travava diálogo com os cristãos ortodoxos.

Por significar o contrário do que parece dizer, o poema torna-se uma verdadeira antiprece.¹³² As expressões "Pai Celeste" e "pô seremos", por estarem entre travessões, estão aludindo ao louvor das preces tradicionais. Mas as aspas servem para negar a bondade inerente à figura de Deus e, no segundo caso, para expressar a revolta do homem por causa de sua condição de mortal.

A ironia central do poema é criada pela subversão do louvor por meio das acusações a Deus contidas nos termos "iniquidade", "contrabando" e "Duplicidade".¹³³ E note-se que tais imputações foram dirigidas ao "Tu" que está sendo "louvado". O dístico final resume, portanto, toda a ironia deste poema construído na forma de um "salmo de louvor". A suplicante pede perdão a Deus pelo erro que Ele cometeu e não por suas deficiências como ser humano carente e imperfeito. Em outras palavras, nesta "súplica" Deus é acusado de permitir a existência do pecado e a queda do homem.¹³⁴ Dickinson insiste mais uma vez na pergunta: "Por que Deus criou o homem, se era para destruí-lo?"

132. Gelpi, p. 44.

133. Chase, p. 178.

134. Taylor, p. 574.

3.2.3. Julgamento e Salvação

As idéias do juízo final, da salvação da alma ou do estado de graça, contidas no Credo, objeto das preocupações poéticas de Dickinson, foram ironizadas na forma em que muitas vezes eram aceitas em sua comunidade.

O J201 desenvolve uma metáfora de inspiração emersoniana, que o filósofo usou num ensaio sobre o "Destino", também num contexto religioso:¹³⁵

J201 IRF Em um mastarêu dois banhistas
 Lutaram até o sol raiar.
 Um retornou sorrindo à terra.
 O outro, oh Deus, onde o encontrar?

Barcos errantes passam. Um rosto
 Vêem aflorando na amplidão;
 E olhos agônicos ainda súplices,
 Mãos implorando salvação.

*Two swimmers wrestled on the spar -
 Until the morning sun -
 When One - turned smiling to the land -
 Oh God! the Other One!*

*The stray ships - passing -
 Spied a face -
 Upon the waters borne -
 With eyes in death - still begging raised -
 And hands - beseeching - thrown!*

A metáfora básica dramatiza a ânsia de salvação de todo ser humano: o mar, com sua carga simbólica, os dois naufragos sós, as embarcações de socorro que já se foram, longarina restante para se agarrarem, o sucesso de apenas um, apesar de ambos terem se esforçado.

Os dois naufragos podem tanto representar duas pessoas diferentes, assim como dois aspectos de um "eu" dividido, em luta pela sobrevivência.¹³⁶ Seja como for, revelam a ambivalência de Dickinson diante do problema da salvação.

135. Watters, pp. 127-28.

136. Ward, p. 47; Cody, p. 283.



A luta constante entre a vida e a morte é expressa pelo equilíbrio entre as imagens de ambas: um dos náufragos volta sorrindo à praia, enquanto o outro flutua nas águas do mar de olhos postos na morte, mas o sorriso do sobrevivente se desvanece diante dos olhos suplicantes do morto.¹³⁷ O tom de angústia e temor permanece até o fim, pois não há sensação de alívio; fica só a agonia da morte e uma sensação de desespero.

Dickinson identifica e contrasta sua luta pela salvação, ou pelo reconhecimento como poeta, com a de Jacó e o anjo, que dramatizou em outro poema. A luta ocorreu na mesma hora, isto é, à noite, mas o lugar é outro. A disputa de Jacó com o anjo deu-se no deserto, ao passo que a luta dos dois náufragos aconteceu no mar. Jacó acaba por subjugar o anjo, mas aqui o atleta vencido amanhece morto; é como se o anjo fosse o vencedor ou tivesse sido salvo.¹³⁸ O verbo "lutar" (*wrestle*) coloca o poema nesse contexto, o da luta com Deus, com o dilema da fé ou pela salvação.

Dickinson ironiza aí a idéia da certeza da salvação, muito discutida e defendida em seu meio. Estaria comparando a sua situação de insegurança e medo da perdição com a de alguma amiga que escolhera a "segurança" da salvação, para mostrar a impotência de ambas, como se fossem dois náufragos, pois o que se salva, embora sentindo-se responsável pela sorte do outro, nada pode fazer para ajudá-lo. Ou estaria dramatizando o seu conflito interior, entre o estado de dúvida e o desejo de segurança. Pode tratar-se também da luta de todos e não só dela, da descrição de um conflito

137. Porter, p. 47; Kher, p. 196. 138. Soule, pp. 54-55.



intenso, de natureza incerta e catártica.

Assim, Em J234 não são propriamente as palavras de Cristo que Dickinson ironiza, mas sim a aplicação que delas faziam alguns pregadores ou algumas igrejas, cujas concepções de sucesso e fracasso apoiavam-se nos valores econômicos da época.

J234 dc Você está certo - "o caminho é estreito" -
 E "difícil o Portão" -
 E "poucos haverã" - Corretos de novo -
 Que "entram - ali" -

É Custoso - Assim são as *púrpuras*!
 É apenas o preço da *Respiração* -
 Com apenas o "Desconto" da *Cova* -
 Designado pelos *Corretores* - "Morte"!

E depois disso - há o Céu -
 Do Homem Bom - "Dividendo" -
 E os Homens Maus - "vão para a Cadeia" -
 Suponho -

You're right - "the way is narrow" -
And "difficult the Gate" -
And "few there be" - *Correct again* -
That "enter in - thereat" -

'Tis *Costly* - *So are purples*!
 'Tis *just the price of Breath* -
 With but the "*Discount*" of the *Grave* -
 Termed by the *Brokers* - "Death"!

And after that - there's Heaven -
The Good Man's - "*Dividend*" -
And Bad Men - "*go to Jail*" -
I guess -

Os padrões materialistas da sociedade controlavam não só os homens de negócios, mas também alguns líderes religiosos, que se tornavam verdadeiros "corretores" da salvação, pois os seus valores eram os do mundo dos negócios.¹³⁹

Dickinson critica, portanto, a interpretação econômica da salvação por meio de uma ironia redutora, servindo-se de palavras típicas do vocabulário financeiro: "custoso"

139. Mericeth, pp. 447-48.

141. England, pp. 104-105.

142. Lindberg-Seyersted, pp. 78-79.



(caro), "preço", "Desconto", "Corretores" e "Dividendo". Assim, o homem "bom" seria o capaz de pagar para entrar no céu; o "mau", incapaz de pagar, iria para o inferno. Ironia final: com a morte, todos podemos pagar o preço do céu.

Trata-se de um poema inspirado em Browning, o que se nota pelo tom de conversação, pelo movimento trunçado, pela mudança repentina, que leva a *persona* das Escrituras ao mercado de ações, num desenvolvimento dramático que vai da certeza à dúvida.¹⁴⁰

Este poema, que relaciona as possibilidades para o destino da alma, ao mesmo tempo parodia o hino e o sermão,¹⁴¹ ironizando os pregadores do século passado que gostavam de expressar idéias metafísicas com linguagem monetária. Torna-se, portanto, uma crítica da mentalidade de perdas e ganhos então predominante nos meios financeiros e religiosos. As aspas e os grifos como que zombam da pequena compreensão que os contemporâneos de Dickinson tinham da dificuldade e da estreiteza do "caminho". São tantas as dificuldades da vida humana que, na última estrofe, Dickinson questiona as categorias teológicas de "bom" e "mau" sugeridas pela igreja. A linguagem econômica acaba servindo para ironizar a concepção do céu como recompensa para os merecedores.

A terminologia comercial acrescenta um tom irônico às suposições levantadas pela poetisa por meio do contraste entre as conotações triviais da linguagem metafórica, enfatizada pelas aspas, e pela seriedade do assunto, o destino do homem após a morte.¹⁴² O repúdio à religião de estilo comercial está claramente expresso nos três últimos versos

140. Sewall, p. 716.

141. England, pp. 104-105.

142. Lindberg-Seyersted, pp. 78-79.



da segunda estrofe, impregnados de linguagem comercial, quando a morte é definida com ironia e irreverência. O final "Suponho" tem sabor de ironia.

O J306 também trata da salvação da alma:

J306 VNP Da alma os instantes superiores
Ocorrem sô para ela.
Quando um amigo e a ocasião da terra
Se retiraram infinitamente,

Ou então ela própria ascendeu
A uma altura por demais remota
Para um mais baixo reconhecimento
Do que o do seu onipotente,

Essa mortal abolição
É rara – mas tão bela
Quanto a aparição – sujeita
A um ar de autocracia.

A revelação da eternidade
Aos favoritos – poucos –
Da colossal substância
Da imortalidade.

*The Soul's Superior instants
Occur to Her – alone –
When friend – and Earth's occasion
Have infinite withdrawn –*

*Or She – Herself – ascended
To too remote a Height
For lower Recognition
Than Her Omnipotent –*

*This Mortal Abolition
Is seldom – but as fair
As Apparition – subject
To Autocratic Air –*

*Eternity's disclosure
To favorites – a few –
Of the Colossal substance
Of Immortality*

Sem aludir a Deus, Dickinson faz uma afirmação fria de auto-suficiência,¹⁴³ pois fala de momentos em que a alma solitária experimenta um êxtase equivalente à salvação ou a um estado de graça. Mas tal momento de esplendor não basta,

143. Mudge, p. 156.

145. Lair, p. 57



pois o misticismo pode ser um sentimento passageiro de plenitude.¹⁴⁴ A "colossal substância da imortalidade", que só o espírito pode compreender, não passa de uma aparição.¹⁴⁵

A primeira ironia dirige-se à doutrina da universalidade da revelação. As epifanias ou os momentos de revelação só ocorrem nas horas de privações radicais. Esta idéia está resumida na metonímia do primeiro verso da terceira estrofe: "Essa mortal abolição". Está expandida nas duas primeiras estrofes e parte da terceira. Os instrumentos dessa ironia são as imagens baseadas em contrastes: inferior/superior, ascendente/descendente, aparição/segreto.

O J476 é um exemplo dos poemas em que Dickinson distorce o *Novo Testamento*:

J476 dc Eu só queria ter modestas necessidades –
 Tais como Satisfação – e Céu –
 Dentro de minha renda – elas poderiam mentir
 E a Vida e eu – ficarmos quites –

 Mas como a última – incluía ambos –
 Bastaria minha Prece
 Mas apenas para Um – estipular –
 E a Graça concederia o Par –

 E então – desta maneira – eu orei –
 Grande Espírito – Dá-me
 Um Céu não tão grande como o Teu,
 Mas o bastante – para mim –

 Um Sorriso banhou a face de Jeová –
 O Querubim – retirou-se –
 Santos Sérios saíram furtivamente para me ver –
 E mostraram as covinhas do rosto – também –

 Deixei o Lugar, com todas as minhas forças –
 Joguei fora minha Prece –
 As Eras Silenciosas apanharam-na –
 E o Julgamento – piscou – também –
 Que alguém tão honesto – exista –
 Toma o Conto por verdade –
 Que "O que quer que pedirdes –
 Ser-Vos-á dado" –

144. Weisbuch, p. 126.

145. Lair, p. 57



Mas eu, tendo ficado mais astuta - esquadrinho os Céus
 Com Ar desconfiado -
 Como as Crianças - enganadas uma vez
 Concluem que - todos são - Malandros -

*I meant to have but modest needs -
 Such as Content - and Heaven -
 Within my income - these could lie
 And Life and I - keep even -*

*But since the last - included both -
 It would suffice my Prayer
 But just for One - to stipulate -
 And Grace would grant the Pair -*

*And so - upon this wise - I prayed -
 Great Spirit - Give to me
 A Heaven not so large as Yours,
 But large enough - for me -*

*A Smile suffused Jehovah's face -
 The Cherubim - withdrew -
 Grave **Saints** stole out to look at me -
 And showed their dimples - too -*

*I left the Place, with all my might -
 I threw my Prayer away -
 The Quiet Ages picked it up -
 And Judgment - twinkled - too -
 That one so honest - be extant -
 It take the Tale for true -
 That "Whatsoever Ye shall ask -
 Itself be given You" -*

*But I, grown shrewder - scan the Skies
 With a suspicious Air -
 As Children - swindled for the first
 All Swindlers - be - infer -*

Trata-se de uma sátira da oração, que não poupa sequer a protagonista, pois zomba da idéia de que Deus responde nossas súplicas, contestando assim o texto do Evangelho (Mateus 7:7-8: "Pedi, e dar-se-vos-á; buscai, e encontrareis; batei, e abrir-se-vos-á. Porque, aquele que pede, recebe; e, o que busca, encontra; e, ao que bate, se abre".) Mas, apesar disso, a *persona* não chega a ser irreverente; está sendo apenas jocosa.¹⁴⁶

146. Todd *apud* Duchac, p. 225.



Os dois versos iniciais já constituem uma litote (*understatement*), pois as "modestas necessidades" são praticamente tudo, ou seja, "Satisfação — e Céu —". O mesmo recurso se repete na terceira estrofe, quando a suplicante pede "Um Céu não tão grande... Mas o bastante — para mim —"; há aí uma redução do infinito para o finito. A quarta estrofe assume francamente um caráter brincalhão. Na quinta, o contraste entre a grandeza divina e a pequenez humana é dado por expressões correspondentes e desproporcionais: "Joguei fora minha Prece — / As Eras Silenciosas apanharam-na — / E o Julgamento — piscou...", como se a prece não tivesse repercussão nenhuma. E o argumento direto da estrofe final transforma a ironia em sátira.

A idéia de julgamento como uma diversão transcendental transmite um certo horror:

J524 dc Os Mortos — para o Julgamento —
Uma Tarde Imensa —
Grandes Nuvens — como Guias — inclinando-se —
A Criação — observando —

A Carne — Rendida — Anulada —
Os Incorpóreos — começou —
Dois Mundos — como Platêias — dispersos —
E deixam a Alma — em paz —

Departed — to the Judgment —
A Mighty Afternoon —
Great Clouds — like Ushers — leaning —
Creation — looking on —

The Flesh — Surrendered — Cancelled —
The Bodiless — begun —
Two Worlds — like Audiences — disperse —
And leave the Soul — alone —

Logo depois do primeiro verso, os sinais de vitalidade e sociabilidade desaparecem, sendo substituídos por metáforas e abstrações. Dickinson contempla um pôr-de-sol que

147. Wolff, p. 329.

148. St. Armand, p. 236. Dickinson pode ter criado a metáfora do poema a partir da contemplação de um quadro, com uma paisagem constituída de certa atmosfera e suas nuvens.

revela a morte de algo sagrado e inexprimível. É como se o ser humano, finda sua vida na terra, entrasse num estado de isolamento estático por determinação do Deus oculto, que, com o seu silêncio, coloca tudo no exílio.

Ao invocar "Guias" e "Platêias", o poema apresenta a imagem de Deus como Mestre de Cerimônias.¹⁴⁷ O ritual zomba de qualquer idéia plausível de diversão. Os mortos do início sugerem que a ação se passa depois de encerrada a vida, ainda que implique na presença dos participantes do velório ao redor da cova.

O poema termina sem qualquer prova de salvação que, como tudo aí, fica impalpável. O julgamento, que implica na presença de um réu, de um juiz e de um público, não ocorreu, em que pese o aviso do primeiro verso. Se o julgamento, cujo desfecho poderia ensejar a salvação, não pôde ser realizado, a protagonista também não pôde chegar ao seu destino.

A ironia está em que, se o julgamento, que seria uma ação visível, não pôde se concretizar, a salvação distancia-se ainda mais do plano da realidade ou da possibilidade.¹⁴⁸

Em J571 a imaginação da poetisa é aguçada pela sensação de reverência. Tal reverência, entretanto, ao tempo em que proporciona uma sensação de beleza, traz sofrimento.

J571 VNP Deve ser uma dor —
 Ou então uma perda —
 Inclinar o olhar
 Para o lado da beleza.

 Mas — uma vez desviado —
 O olhar sente uma alegria
 Tão difícil de explicar
 Como uma estalactite.

147. Wolff, p. 329.

148. St. Armand, p. 226. Dickinson pode ter criado a metáfora do poema a partir da contemplação de um quadro, com uma paisagem constituída de certa atmosfera e sua nuvens.



Uma ventura comum
Teria sido mais fácil.
O preço é
O mesmo que o da graça.

Nosso Senhor não achou
Extravagância
O que pagou na cruz.

*Must be a Woe -
A loss or so -
To bend the eye
Best Beauty's way -*

*But - once aslant
It notes Delight
As difficult
As Stalactite*

*A Common Bliss
Were had for less -
The price - is
Even as the Grace -*

*Our lord - thought no
Extravagance
To pay - a Cross -*

A partir do penúltimo verso da terceira estrofe explicita-se uma ironização indireta à concepção religiosa da graça. Embora trate do tema da "compensação", este poema lembra mais o pregador puritano Jonathan Edwards do que o filósofo Emerson.¹⁴⁹

Dickinson considera a beleza no sentido mais profundo, racional e espiritual: "a experiência do belo é uma qualidade moral que se conquista através do sofrimento redentor".¹⁵⁰ Neste contexto, o poema compara-se ao "Morri pela Beleza" (J449), analisado no capítulo 4. Ela se refere, em última análise, à capacidade redentora do belo, que é uma experiência intelectual só percebida pelos que vêem nele a imagem de Deus.

O J620 fala de um julgamento que poderia ensejar a

149. Gelpi, p. 108.

150. Johnson, p. 154.



salvação:

J620 dc Não faz diferença fora de casa -
As Estações - ajustam-se - do mesmo modo -
As Manhãs enfloram-se em Tardes -
E cortam suas Canas de Chama -

Flores selvagens - ardem nos Bosques -
Os Riachos batem com força - o Dia todo -
Nenhum pássaro Negro diminui o seu Banjo -
Para o Calvário que passa -

Auto da Fé - e Julgamento -
Não são nada para a Abelha -
A Separação de Sua Rosa -
Para Ela - resume-se em Miséria -

*It makes no difference abroad -
The Seasons - fit - the same -
The Mornings blossom into Noons -
And split their Pods of Flame -*

*Wild flowers - kindle in the Woods -
The Brooks slam - all the Day -
No Black bird bates his Banjo -
For passing Calvary -*

*Auto da Fe - and Judgment -
Are nothing to the Bee -
His separation from His Rose -
To Him - sums Misery -*

As duas primeiras estrofes descrevem o curso natural dos elementos da Natureza. A primeira fala da sucessão prevista dos dias e das estações do ano e a segunda, das flores nativas, dos riachos e dos pássaros. Os dois últimos versos da primeira associam-se ao primeiro da segunda para sustentar a imagem do fogo, que representa a vida: a "chama" do meio-dia é a mesma que faz "arder" as flores. A presença da vida na Natureza é também marcada pelo marulhar contínuo dos riachos e pelo canto ininterrupto do pássaro. E o último verso da segunda associa-se à última estrofe, para dar a idéia central do poema: o julgamento pouco significa para a abelha. (ser humano), que sofre com a separação da rosa



(amor). O "Calvário", alusão ao sofrimento de Cristo, sugere alguma forma de sofrimento, separação, perda ou morte, objeto da última estrofe. Do ponto de vista da narradora, o "Calvário" pode estar indicando uma frustração amorosa; daí ela se dar por perdida.

A chave da interpretação do poema está contida na última estrofe, que acena com a possibilidade de um julgamento e, por conseguinte, de salvação ou perdição. O contraste entre os dois primeiros versos e os dois últimos aponta para o conflito entre a teoria da igreja ortodoxa e a experiência imediata.¹⁵¹

"Auto-da-Fé" é uma expressão ambígua. Ao pé da letra, significa isso mesmo, um ato de fé. Mas, no contexto da Inquisição Espanhola, era o ritual de inquisição, a que eram submetidos os "hereges" que geralmente acabavam na fogueira. A crucificação de Cristo também foi um auto-da-fé, pois Ele foi condenado como pregador herege. Dickinson parece estar dizendo aí que, enquanto a Natureza está cumprindo o seu ciclo normal ao seu redor, fatos inusitados ocorrem ao longe. De certo modo, isto explica porque "a abelha não compreende a rosa que ela ataca, pois a doçura mais verdadeira da rosa fica além da rosa, em sua relação com todo o ser..."¹⁵² Em outras palavras, ela só seria toda da abelha, se fosse possuída espiritualmente.

O J829, poema típico da fase simbolista de Dickinson, sugere também o tema da salvação:

J829 dc Faça ampla esta Cama —
 Faça esta Cama com Temor —

151. Alexander, p. 55.

152. Wilbur in Sewall ed., p. 133.

Espere nela até que o Julgamento venha
Excelente e Justo.

Seja reto o seu Colchão -
E redondo o travesseiro -
Que nenhum ruído amarelo da Aurora
Interrompa tal Terreno -

*Ample make this Bed -
Make this Bed with Awe -
In it wait till Judgment break
Excellent and Fair.*

*Be its Mattress straight -
Be its Pillow round -
Let no Sunrise' yellow noise
Interrupt this Ground -*

Numa carta, Dickinson referiu-se a este poema, dando-lhe o título de "Enterro Campestre", insinuando que a fé ortodoxa sobrevive na zona rural.

Com reverência, a poetisa arruma a cama, ou a sepultura, suficientemente ampla para conter o corpo até que ele ressuscite no Dia do Juízo. "Ampla", a primeira palavra do poema, já estabelece uma ironia, pois cama aí simboliza túmulo, um espaço muito limitado, justamente igual para todos, onde o corpo fica imune ao calor e ao ruído externos. O ar solene é dado pelas pausas que retardam o ritmo.

Em cada uma das estrofes há um contraste estabelecido entre os dois primeiros versos e os dois últimos, ou seja, os primeiros referem-se à cama de dormir e os últimos, ao leito da morte. Dickinson ameniza o aspecto fúnebre da morte, valendo-se do sentimentalismo religioso e de recursos semelhantes ao do embelezamento de cemitérios.¹⁵³

Quando Dickinson emprega a palavra "Temor" (*Awe*) a um mortal comum, dá-se um processo de humanização no poema, pois geralmente usamos tal vocábulo para expressar nosso sen-

156. Apocalipse 2:10. Capps, p. 57.

153. St. Armand, p. 68.



timento de temor e reverência diante de Deus. Daí poder-se admitir que "Ampla" pode estar também se referindo a uma qualidade da mente, que seria ampla ou aberta, a ponto de reconhecer o valor do mais insignificante dos seres humanos.¹⁵⁴

Em J1357 Dickinson ataca o conceito simplista de salvação, que muitos de seus conterrâneos estariam defendendo:

J1357 VNP "Fiel até o fim" – emenda
Da cláusula celeste,
Constância com um proviso*
Que a constância abomina,

"As coroas da vida" são prêmios servis
Para o coração sublime,
Para a dádiva votado, apenas,
Sem emolumento.

*"Faithful to the end" Amended
From the Heavenly Clause –
Constancy with a Proviso
Constancy abhors –*

*"Crowns of Life" are servile Prizes
To the stately Heart,
Given for the Giving, solely,
No Emolument.*

Mesmo aceitando a interpretação de Johnson,¹⁵⁵ segundo a qual o tema e a "fraseologia legal" deste poema associam-no ao sentimento que Dickinson nutria pelo pai, ela está aí ironizando pelo menos a interpretação ou compreensão popular (e simplista) da famosa passagem bíblica: "Sê fiel até à morte, e dar-te-ei a coroa da vida".¹⁵⁶

A verdadeira fidelidade, segundo Dickinson, não espera recompensa, não é para ser cultivada em troca de "coroas da vida". Em outras palavras, Deus não é um mercador, que paga ou dá algo em troca de alguma coisa.

154. Wolff, p. 498.

155. P. 43.

156. *Apocalipse* 2:10. Capps, p. 57.

* A palavra *Proviso* do inglês, que a tradutora manteve em português, deveria ser traduzida por *Condição*.



Para concluir esta parte, citaremos o J1671, que fala da salvação como uma possibilidade após um julgamento em que a morte atua como juiz imparcial:

J1671 dc É mais justo o julgamento
Quando o Julgado,
Sua ação posta de lado,
De toda aura despojado
Mantém a sinceridade.

Então, num póstumo Sol,
A Honra é o tom mais forte –
Nenhuma cor fugirá
Ao escrutínio da morte.

*Judgment is justest
When the Judged,
His action laid away,
Divested is of every Disk
But his sincerity.*

*Honor is then the safest hue
In a posthumous Sun –
Not any color will endure
That scrutiny can burn.*

3.2.4. Ressurreição e Vida Eterna

A ressurreição e a vida eterna, os dois últimos artigos do Credo, também foram alvos da ironia de Dickinson, que deles se ocupou inúmeras vezes. Serão abordados, a seguir, alguns poemas que tratam deste tema, explorando os conceitos de eternidade, imortalidade, paraíso, céu e inferno.

O J76 é uma das muitas tentativas de definição feitas por Dickinson:

J76 AOG Exultação há de ser a partida
De uma alma campesina ao mar –
Além do casario, além da costa,
Na eternidade mergulhar!

Criado entre montanhas, como nós –
Já entende o navegante, agora,



A divina embriaguez dessa lãgua
Primeira mar afora?

*Exultation is the going
Of an inland soul to sea,
Past the houses - past the headlands -
Into deep Eternity -*

*Bred as we, among the mountains,
Can the sailor understand
The divine intoxication
Of the first league out from land?*

Para definir, ao invés de apresentar uma definição de dicionário, Dickinson dramatiza uma situação; ela, que passou a vida toda longe do mar, usa a imagem da jornada marítima para descrever o prazer implícito numa exultação.

Dickinson tentou produzir um efeito hiperbólico com o uso das palavras *alma*, *eternidade* e *divina*, que nos levam a uma exultação de caráter espiritual. O mar passa então a representar a fuga do mundano e do limitado. Há aí uma combinação do gosto de definir abstrações com a tendência de alegorizar. O mar pode também ser entendido como a própria vida ou como a passagem entre a vida e a morte, a terra e o céu.

O conceito de eternidade pode ser comparado com o de imortalidade, anteriormente expresso por ela. Neste caso, a eternidade não seria a vida depois da morte, o que sugeriria a idéia tradicional de paraíso, mas sim, "a totalidade da vida contida no grande mistério do mundo interior".

Uma ironia muito distante aparece na segunda estrofe, em relação ao marujo como representante de quem tem a rotina da experiência; Dickinson contrasta aí os seus sentimentos de deslumbramento, ao primeiro contato com o mar, com os do marujo já acostumado a ele, para esboçar uma rea-

157. Walsbuch, p. 67.

ção de surpresa diante da eternidade.

Em J215 "as vítimas da ironia de Dickinson existem fora do poema",¹⁵⁷ estariam na sua comunidade.

J215 dc O que é - "Paraíso"?
 Quem mora lá?
 São eles "Fazendeiros"?
 Eles "cultivam"?
 Eles sabem que isto é "Amherst" -
 E que eu - estou chegando - também?

 Eles usam "sapatos novos" - no "Éden"?
 É sempre agradável - lá? [dosos -
 Eles não vão nos repreender - quando estivermos sa-
 Ou dizer a Deus - quão mal-humorados nós estamos?

Você tem certeza de que há uma tal pessoa
 Como "um Pai" - no Céu?
 Então se eu me perder - lá - sempre -
 Ou fizer o que a Enfermeira chama "morrer" -
 Eu não pisarei sobre o "Jaspe" - descalça -
 As pessoas redimidas não rirão de mim -
 Talvez - o "Éden" não seja tão solitário
 Como a Nova Inglaterra costumava ser!

*What is - "Paradise" -
 Who live there -
 Are they "Farmers" -
 Do they "hoe" -
 Do they know that this is "Amherst" -
 And that I - am coming - too -*

*Do they wear "new shoes" - in "Eden" -
 Is it always pleasant - there -
 Won't they scold us - when we're homesick -
 Or tell God - how cross we are -*

*You are sure there's such a person
 As "a Father" - in the sky -
 So if I get lost - there - ever -
 Or do what the Nurse calls "die" -
 I shan't walk the "Jasper" - barefoot -
 Ransomed folks - won't laugh at me -
 Maybe - "Eden" a'n't so lonesome
 As New England used to be!*

Amherst é comparada com o paraíso para ter apenas ressaltada a sua carência, mas a ironia se dá em dupla direção: de um lado, a pequena sociedade em que a poetisa vive não é céu; de outro, por ser relacionado a esse "lugar infeliz", o céu

157. Weisbuch, p. 67.



é marcado negativamente com as características da cidade, um lugar em que predominam a apreensão e a ansiedade, a insegurança e a incerteza, como indicam as expressões entre aspas, além de outras como "É sempre agradável - lá?", "Eles não vão nos repreender...", "Então se eu me perder - lá...".

A poetisa duvida, portanto, do caráter paradisíaco do céu bíblico e de Amherst com igual intensidade. A série de perguntas que ocupa mais da metade do poema, isto é, os doze primeiros versos, profana e banaliza o celeste, pois lança muitas dúvidas quanto aos elementos divinos por meio das aspas e das expressões negativas. Em meio às conjecturas sobre o paraíso, descrito com palavras do *Apocalipse*, surge a pergunta sobre a existência de Deus, feita pela narradora, na voz de uma criança.

Se Amherst é vista como espécie de paraíso, Dickinson coloca-se fora dele, pois não compartilha a crença e os valores de seus conterrâneos.¹⁵⁸ Mas, ironicamente, ela projeta a solidão que deveria sentir na Nova Inglaterra, a região em que mora e isto ela faz, buscando um efeito humorístico no penúltimo verso por meio do emprego de uma forma dialetal vulgar (*a'n't*).¹⁵⁹

Em J239 Dickinson é atraída pela ~~in~~atingibilidade do céu:

J239 dc "Céu" - é o que não posso alcançar!
 A Maçã na Árvore -
 Por desamparada - fica dependurada -
 Isso - é "Céu" - para Mim!

A Cor, na Nuvem de Cruzeiro -
 A Terra proibida -
 Atrás da Colina - a Casa atrás -
 Ali - se encontra - o Paraíso!

158. St. Armand, p. 130.

159. Lindberg-Seyersted, p. 216.



Suas Tardes - púrpuras e enfadonhas -
 A crêdula - recatada -
 Enamorada - do Feiticeiro
 Que nos rejeitou - Ontem!

*"Heaven" - is what I cannot reach!
 The Apple on the Tree -
 Provided it do hopeless - hang -
 That - "Heaven" is - to Me!*

*The Color, on the Cruising Cloud -
 The interdicted Land -
 Behind the Hill - the House behind -
 There - Paradise - is found!*

*Her teasing Purples - Afternoons -
 The credulous - decoy -
 Enamored - of the Conjuror -
 That spurned us - Yesterday!*

"O que não posso alcançar" são várias coisas: a maçã, a casa afastada, o pôr-do-sol, além do "Céu", que é relativizado pelas aspas, pois, apesar de inatingível em sua essência, está sempre presente como idéia ou desejo. Este poema é um exemplo de que, em toda sua poesia, Dickinson mantém um debate consigo mesma sobre a necessidade de rejeitar o possível para buscar o inatingível.¹⁶⁰

A narradora, como um dialético ferido, coloca-se numa posição intermediária entre o sábio impessoal e o sofredor envolvido na situação. Ela é um dos "crêdulos", que participam do exercício metafísico proposto no poema: "O emprego de rimas aproximadas... não só vitaliza a regularidade da forma do metro comum, mas também cria uma correlação auditiva com a declaração do poema sobre o abismo que separa o homem de seu objetivo visionário".¹⁶¹ O argumento principal do poema é que a natureza representa o ideal sempre longe do alcance da *persona*.

O "Céu", visto primeiro como limite externo da natu-

160. Pollak, p. 126.

161. Porter, p. 117.

reza, é personificado como uma amante tímida e atraente ao mesmo tempo. Para os seus admiradores obcecados, o mundo real representa sempre um amor trágico. O poema lembra-nos também da promessa de tardes púrpuras no céu e do Deus que de lá nos expulsou. Por todo o poema o "Céu" recebe marcas negativas; até as tardes púrpuras são "enfadonhas".

Dickinson aceita a impossibilidade da realização, mas tenta descrever a experiência da busca. A ironia se completa na terceira estrofe, que sugere uma busca sem fim, como a de Sísifo, terminando sempre em frustração.

A ave e a alma humana constituem uma metáfora, que é a base figurativa de J346:

J346 VNP Não provável – a mais leve oportunidade.
Um sorriso por demais escasso, uma palavra a mais,
E longe do Céu como o restante –
A alma tão perto do paraíso.

E se a ave de terra distante –
Seduzida por doces, igual que os mortais –
O segredo da sua asa esquecesse
E morresse – a um instante do galho.
Ô pés tateantes –
Ô rainha fantasma!

*Not probable – The barest Chance –
A smile too few – a word too much
And far from Heaven as the Rest –
The Soul so close on Paradise –*

*What if the Bird from journey far –
Confused by Sweets – as Mortals – are –
Forget the secret of His wing
And perish – but a Bough between –
Oh, Groping feet –
Oh Phantom Queen!*

Dickinson desenvolve a idéia de que até mesmo as pessoas bem-intencionadas podem privar-se da salvação, se o coração falhar ou for desorientado, já que o reino dos céus está dentro de nós.¹⁶²

162. Johnson, p. 272.



Já na primeira estrofe a ironia vai surgindo em expressões isoladas, marcando sempre o carente ou o excessivo, isto é, o menos e o mais, sugerindo um desequilíbrio, como nas duas partes do segundo verso: "Um sorriso por demais escasso" e "uma palavra a mais". E os dois últimos versos dessa estrofe lembram a ave que morre na praia.

O poema inteiro ironiza a alma humana que se afasta da busca da eternidade, representada pela "rainha fantasma", que traz à lembrança a metáfora do casamento no *Cântico dos Cânticos*, numa linguagem muito clara para os puritanos da época.

O J413 caracteriza-se por um humor sério, pois a voz é a de uma criança que medita sobre a concepção tradicional do céu:

J413 dc Nunca me senti em Casa - na Terra -
 E nos Magníficos Céus
 Não me sentirei em Casa - eu sei -
 Não gosto do Paraíso -

Porque é domingo - o tempo todo -
 E o intervalo - nunca chega -
 E o Éden será tão solitário como em
 Luminosas Tardes de quarta-feira -

Se Deus fosse fazer uma visita -
 Ou tirar uma Soneca -
 De modo a não nos ver - mas dizem
 Que Ele próprio - é um Telescópio

Perene que nos vê -
 Eu mesma fugiria correndo
 Dele - e do Espírito Santo - e de Todos -
 Mas há o "Dia do Juízo".

*I never felt at Home - Below -
 And in the Handsome Skies
 I shall not feel at Home - I know -
 I don't like Paradise -*

*Because it's Sunday - all the time -
 And Recess - never comes -*

*And Eden'll be so lonesome
Bright Wednesday Afternoons -*

*If God could make a visit -
Or ever took a Nap -
So not to see us - but they say
Himself - a Telescope*

*Perennial behold us -
Myself would run away
From Him - and Holy Ghost - and All -
But there's the "Judgment Day"!*

A criança fala consigo mesma, tentando antecipar suas reações diante do céu e demonstrando que o sobrenatural a atemoriza.

Embora possa ser visto como um sacrilégio agressivo, o poema mantém-se arredio a qualquer julgamento moral; jocoso no seu desenvolvimento, acaba sério.

A atitude ambivalente da poetisa revela-se na criança que pensa em se entregar a Deus, e como que foge dEle. Deus é tido simultaneamente como censor e protetor. Sentindo-se oprimida pela vigilância divina na terra, a criança teme pela continuidade disso no céu, cuja concepção tradicional não a satisfaz.

Na primeira estrofe há paralelismo semântico do primeiro verso com os dois seguintes; a poetisa nivela "Terra" com "Céus". Ainda na primeira, há uma asseveração negativa, incisiva e inesperada: "Não gosto do Paraíso - ". Na segunda, continua o nivelamento: o celeste e o terrestre são nivelados através de atribuições do sentimento da monotonia e da solidão, marcando ainda mais o mundo divino com expressões de negatividade. Na terceira estrofe, o nivelamento atinge a figura de Deus, comparado com qualquer compadre; algumas qualidades bem prosaicas de uma pessoa comum são contrastadas

com outra típica da onisciência divina, o ver tudo. Os dois versos intermediários da última estrofe exprimem o desejo da rejeição de toda corte celeste, anjo, Espírito Santo, Pai, culminando com o último verso, talvez a razão de todas essas coisas negativas.

A ironia principal do poema está em que Dickinson usa o metro comum dos hinos religiosos para contradizer a idéia de céu que eles muitas vezes sugeriam,¹⁶³ ou melhor, servindo-se do mesmo esquema métrico dos hinos sacros, ela contesta a mensagem por eles transmitidas.

Considerado por muitos como um de seus melhores poemas de amor, o J640 fala de uma experiência amorosa unilateral, que acaba em frustração:

J640 dc Não posso viver com Você -
 Seria Vida -
 E a Vida está lá -
 Atrás da Prateleira

Que o Sacristão guarda à Chave -
 Arrumando
 Nossa Vida - Sua Porcelana -
 Como uma Chícara -

Descartada pela Dona-de-casa -
 Antiquada - ou Quebrada -
 Uma nova de Sevres agrada -
 As Velhas se quebram -

Não poderia morrer - com Você -
 Pois Um deve esperar
 Para fechar o Olhar do Outro -
 Você - não poderia -

E eu - Poderia ficar por perto
 E vê-Lo - gelar -
 Sem o meu Direito à Geada -
 O privilégio da Morte?

Nem poderia eu ressuscitar - com Você -
 Porque Sua Face
 Mostraria a de Jesus -
 Aquela Nova Graça

163. Lair, p. 87.



Brilha com clareza - e estranha
Em meu Olho nostálgico -
A menos que Você mais que Ele
Brilhasse mais próximo -

Eles nos julgariam - Como -
Pois Você - serviu o Céu - Você sabe,
Ou tentou -
Eu não pude -

Porque Você saturou a Vista -
E eu não tinha mais Olhos
Para uma sôrdida excelência
Como o Paraíso

E se Você estivesse perdido, eu estaria -
Embora Meu Nome
Soasse mais alto
Na fama Celestial -

E se Você estivesse - salvo -
E eu - condenada a estar
Onde Você não estivesse -
Só isso - seria Inferno para Mim -

Então Nós precisamos nos encontrar separados -
Você lá - eu - aqui -
Com apenas a Porta entreaberta
Que são Oceanos - e Prece -
E aquela Substância Branca -
O Desespero -

*I cannot live with You -
It would be Life -
And Life is over there -
Behind the Shelf*

*The Sexton keeps the Key to -
Putting up
Our Life - His Porcelain -
Like a Cup -*

*Discarded of the Housewife -
Quaint - or Broke -
A newer Sevres. pleases -
Old Ones crack -*

*I could not die - with You -
For One must wait
To shut the Other's Gaze down -
You - could not -*

*And I - Could I stand by
And see You - freeze -*

*Without my Right of Frost -
Death's privilege?*

*Nor could I rise - with You -
Because Your Face
Would put out Jesus' -
That New Grace*

*Glow plain - and foreign
On my homesick Eye -
Except that You than He
Shone closer by -*

*They'd judge Us - How -
For You - served Heaven - You know,
Or sought to -
I could not -*

*Because You saturated Sight -
And I had no more Eyes
For sordid excellence
As Paradise*

*And were You lost, I would be -
Though My Name
Rang loudest
On the Heavenly fame -*

*And were You - saved -
And I - condemned to be
Where You were not -
That self - were Hell to Me -*

*So We must meet apart -
You there - I - here -
With just the Door ajar
That Ocean are - and Prayer -
And that White Sustenance -
Despair -*

No contexto da exaltação do amor, a ironia de Dickinson atinge a ressurreição, cujo significado é minimizado. Trata-se de uma "notável peça de dialética"¹⁶⁴ na linha dos poetas metafísicos, que exploravam a disparidade entre matéria e forma.

A construção do poema baseia-se em paradoxos, constituindo-se de três partes:¹⁶⁵ a vida com o amado (três primeiras estrofes), a morte com ele (quarta e quinta) e a

164. Duncan *apud* Duchac, p. 176. 165. Alexander, p. 25.

ressurreição com ele (sexta e sétima); da oitava à décima primeira, a poetisa considera a possibilidade de julgamento e, na última, conclui com mais um paradoxo, que dá o tom a todo o poema. Dickinson, na verdade, discute a impossibilidade dos três estados (vida, morte, ressurreição) com o amado.

Na primeira parte, a amante afirma que a vida com o amado está fora do alcance; só seria possível em outra existência. Na segunda parte, a morte conjunta também é tida como impossível, pois um dos dois teria de partir antes e a separação desagradaria a ambos; nenhum dos dois suportaria ver o sofrimento do outro sem dele participar. A ressurreição, cogitada na terceira parte, também é vista como impossível para ambos ao mesmo tempo: o rosto do amado iria eclipsar o do Senhor, tirando a graça da glória celeste. Verifica-se aí como que um endeusamento do amado, que poderia ofuscar a figura de Cristo e comprometer, por sua ausência, a própria excelência do paraíso. A maior ironia está nessa colocação do amado, um ser terreno, acima de Deus, de Cristo e da felicidade celestial. A terceira parte desdobra-se em outras duas considerações nas últimas estrofes: o tipo de julgamento que teriam de enfrentar (oitava à décima-primeira), cujo resultado seria amargo no caso de qualquer espécie de separação determinada; a companhia em qualquer caso, ainda que na perdição, seria o mais desejável. E, por fim, a separação, "você lá, eu aqui", é o único desfecho possível nas atuais circunstâncias.¹⁶⁶

A vida, para a amante, não é "o cálice que transborda", mas sim uma chícara quebrada e, portanto, inútil.

A "porta entreaberta" funciona como imagem central do

166. Whicher, p. 277.

poema, definindo o continente que os separa; ela representa também os dilemas emocionais e filosóficos de Dickinson, pois é a "porta" que lhe permite estar fora ou dentro de certas situações.

O J712 ("A Carruagem"), considerado um dos melhores poemas da língua inglesa, é um dos muitos de Dickinson que exigem do leitor o que Coleridge chamou de "suspensão voluntária da descrença":

J712 PV Não podendo esperar pelo morrer,*
De me esperar teve a bondade:
Levava a carruagem a nós dois,
E mais a imortalidade.

Viajamos devagar, não tinha pressa;
E acabei pondo de lado
O meu labor, e o meu lazer também,
Por sua civilidade.

Nós passamos a escola com crianças
No recreio combatendo;
Passamos campos de cereais a olhar-nos;**
Passamos o sol poente...

Ou melhor, passou-nos ele.
Trêmulo e frio o orvalho se tornou;
Pois era apenas gaze a minha saia,
E tule, o meu cachecol.

Chegamos a uma casa, parecendo
Intumescência no chão;
O telhado mal era perceptível,
Com a cornija no chão.

Desde então, muito séculos; mas sinto
Que são mais breves que o dia
Em que vi que as cabeças dos cavalos
Para o eterno se volviam.

*Because I could not stop for Death -
He kindly stopped for me -*

* "... Em inglês, a 'morte', ao ser personificada, adquire o gênero masculino; por isso, tive que substituí-la pela expressão 'o morrer'. Esta solução obviamente não é muito satisfatória, mas, pelo menos, conserva a idéia básica da Morte como um cavalheiro que vem cortejar a dama e depois casar-se com ela...". (N. do T.)

** Um campo de cereais a olhar-nos (no original: "gazing grain"): provavelmente porque os grãos maduros dos cereais se assemelham vagamente a olhos abertos". (N. do T.)

*The Carriage held but just Ourselves –
And Immortality,*

*We slowly drove – He knew no haste
And I had put away
My labor and my leisure too,
For His Civility –*

*We passed the School, where Children strove
At Recess – in the Ring –
We passed the fields of Gazing Grain –
We passed the Setting Sun –*

*Or rather – He passed Us –
The Dews drew quivering and chill –
For only Gossamer, my Gown –
My Tippet – only Tulle –*

*We paused before a House that seemed
A Swelling of the Ground –
The Roof was scarcely visible –
The Cornice – in the Ground –*

*Since then – 'tis Centuries – and yet
Feels shorter than the Day
I first surmised the Horses' Heads
Were toward Eternity –*

A primeira estrofe recria a imagem tradicional da morte que chega sem aviso. Nos dois primeiros versos já existe uma situação irônica em relação às imagens tradicionais da morte; e os dois últimos também são irônicos porque fazem da imortalidade tanto o passageiro como o destino da morte ou da viagem. Também há uma diminuição do valor atribuído à imortalidade, porque esta é relativizada, isto é, passa a ser passageira como a morte e a pessoa que sofre. Esta indefinição implícita aliada à relativização produz ambigüidade. Trata-se de um momento crucial do poema, pois apresenta um paradoxo irreconciliável: em lugar de depoimento sobre a vida e a morte, teremos não mais que uma representação.¹⁶⁷ Na segunda estrofe há outra vez uma amabilidade irônica com relação ao que é normal por parte do sujeito. O medo do relacionamento entre o

167. Rudnik, p. 106.

169. Sanders, p. 345.

"eu" e a morte ironicamente coloca a imortalidade de lado, e a viagem continua como se os passageiros tivessem o tempo que quisessem ao seu dispor. Mas, apesar de tudo, as duas primeiras estrofes criam a expectativa lógica de que a viagem terá um destino sobrenatural.

A terceira estrofe, constituída de ambigüidades e contrastes, entra em antítese com as estrofes anteriores; a expectativa é frustrada porque os pontos de referência são aspectos da vida terrena: criança na escola, alimento no campo e o sol. Embora a viagem tenha um caráter sobrenatural, ela pode muito bem ter sido sugerida pela jornada rotineira de uma carruagem fúnebre, dirigida por um agente funerário ("He"), do local do velório ao cemitério, ou pela experiência do ser humano que, em vida, reflete sobre os estágios que atravessa até chegar à morte: a juventude ("crianças...combatendo"), a maturidade ("campos de cereais") e a velhice ("sol poente").¹⁶⁸ Em tal reflexão a vida se compara ainda ao ciclo do dia, da manhã ao anoitecer. A ironia se manifesta também por meio de elementos sonoros resultantes da combinação de *s* com *r*; há um abrandamento gradativo a partir de uma expressão áspera e ambígua ("strove") passando por outra ambígua, mas menos áspera ("recess"), para chegar na mais branda de todas ("Gazing Grain").¹⁶⁹ A ambigüidade semântica, portanto, acentua-se com a sonora. A quarta estrofe começa corrigindo o último verso da estrofe anterior e retorna ao ponto de partida; as imagens são de diafaneidade e sugerem a morte. Signos sugestivos da morte, como "gaze" e "tule", cruzam-se para qualificar a vestimenta do "eu", mas as sugestões aí são múltiplas. Os te-

168. Anderson, p. 243.

169. Sanders, p. 345.

cidos mencionados associam-se com a mortalha que cobre o corpo (da morta), acentuando o aspecto sobrenatural do poema, com o vestido de noiva, que vem reforçar o conceito de casamento celestial, também sugerido por mais duas expressões ("gown" e "tippet"), e com as convicções tênues com relação à eternidade.¹⁷⁰ O noivo seria a personificação da morte.

Na quinta estrofe, "casa" é uma imagem irônica ou satírica. Trata-se de uma estruturação semântica irônica porque aproxima por degradação, degrada a "casa". Se "casa" simboliza um lugar transcendente (céu, paraíso, felicidade após a morte), a ironia fica muito mais forte. O "telhado" e o "beiral" ("cornija") também são símbolos degradantes, pois o "telhado" é reduzido ao chão e a "cornija" fica na terra. Se "casa" for só casa, as imagens já são de degradação. Estando "casa", como símbolo, em lugar de algo transcendente, a redução ou degradação, ou ironia degradante, fica mais intensa. E, o que é mais, "casa" pode equivaler ao túmulo. Observe-se que, no final desta estrofe, o cavalheiro já desapareceu sem dar explicações.

Na sexta estrofe há uma notação sobre a insignificância da vida e do tempo histórico ou existencial; há ignorância do sujeito em relação a um fato essencial da existência, o encontro com a morte, um dado relativo ao tempo real. Há, pois, uma atitude irônica ou de suspeição do personagem em três direções: (1) em direção ao tempo histórico, cuja insignificância é ressaltada, (2) em direção ao próprio saber do sujeito e (3) em direção à própria eternidade, o que coloca a terceira estrofe sob ironia.

170. Wheatcroft, p. 145.

172. Periazzo, p. 57.

A menção dos cavalos representa um retorno estrutural à carruagem do início, avançando para a eternidade. Esta pode ser agradável por ser "curta". A expressão "first surmised" cria uma surpresa irônica, pois até então a passageira não percebera aonde o cavalheiro a levava; ela foi, assim, enganada, seduzida e abandonada.¹⁷¹

Como se vê, Dickinson foi irônica o tempo todo.¹⁷² E de vários modos. Tudo que diz de bom, diz em retrospecto e com muito ressentimento. A atmosfera de intimidade durante a viagem vai se carregando de ironia e o poema vai sendo marcado por ironias dramáticas sutis, já que o próprio leitor não fica ciente do seu alcance. E o tom irônico é mais uma vez enfatizado pelo metro comum dos hinos religiosos que predomina no poema. Além disso, com exceção da primeira estrofe, todas as rimas são imperfeitas, como que para destacar a contradição entre o que está sendo dito e o que estamos pensando.

O J1100 ironiza o sistema de crenças, com seus rituais e gestos relativos à morte, atingindo as concepções de ressurreição e vida eterna:

J1100 VNP A última noite que ela viveu
 Foi uma noite comum
 Exceto na morte – isso para nós
 Tornou a natureza diferente.

Reparamos nas coisas mais pequenas –
 Coisas anteriormente desprezadas
 Por esta grande luz, na nossa mente
 Como se houvessem sido sublinhadas.

Enquanto íamos e vínhamos
 Entre o seu quarto derradeiro
 E outros nos quais os que viveriam
 Amanhã estavam, uma pena

De que outros existir pudessem
 Enquanto ela de acabar tivesse,

171. Griffith, p. 130.

172. Ferlazzo, p. 57.



Um ciúme dela foi crescendo
Quase tão infinito.

Esperamos que ela se finasse -
Foi uma espera estreita -
As nossas almas demasiado acabrunhadas para falar,
Até que o sinal veio.

Ela mencionou, e logo esqueceu,
E depois, leve como vime
Inclinada para a água, lutou escassamente,
Consentiu, e morreu.

E nós - nós lhe penteamos o cabelo,
E a cabeça lhe erguemos,
E depois nos dedicamos - terrível diversão -
A ordenar as nossas crenças.

*The last Night that She lived
It was a Common Night
Except the Dying - this to Us
Made Nature different*

*We noticed smallest things -
Things overlooked before
By this great light upon our Minds
Italicized - as 'twere.*

*As We went out and in
Between Her final Room
And Rooms where Those to be alive
Tomorrow were, a Blame*

*That Others Could exist
While She must finish quite
A Jealousy for Her arose
So nearly infinite -*

*We waited while She passed -
It was a narrow time -
Too jostled were Our Souls to speak
At length the notice came.*

*She mentioned, and forgot -
Then lightly as a Reed
Bent to the Water, struggled scarce -
Consented, and was dead -*

*And We - We placed the Hair -
And drew the Head erect -
And then an awful leisure was
Belief to regulate -*

173. Pickard, p. 106.

174. Conoghme, pp. 35-36.

175. Campbell in Walcott & Whitesell, p. 70.

176. Ford opud Durban, p. 458.

As duas primeiras estrofes contrastam o movimento dos observadores com a presença tranqüila da morte, cuja luz penetrante ilumina coisas importantes, além de apontar para a salvação. A terceira e quarta estrofes apresentam as reações conflitantes dos amigos da morta, que estão, ao mesmo tempo, tristes, porque ela se vai e eles ficarão, e invejosos, porque ela partirá para o infinito e eles terão de continuar suportando o sofrimento desta vida. As duas estrofes seguintes descrevem a morte, culminando com a bonita imagem da vara que se curva para acompanhar a morte. A última estrofe fala da depressão que vem após a morte, quando os vivos se ocupam dos funerais e se preparam para enfrentar o sofrimento proveniente da separação.¹⁷³

Este é um dos muitos poemas de Dickinson que, embora tratem da morte, acabam sendo sobre a vida. A linguagem do corpo aplica-se à alma e a do tempo, à eternidade, pois não há outra possível.¹⁷⁴

Na primeira parte do poema há uma referência irônica à luz metafórica que fez com que os tristes observadores, diante da morta, notassem "as menores coisas". A grande ironia aí está na sorte da morta em comparação com os que continuam vivos.¹⁷⁵ Ela desvendará o segredo que Deus não revela aos mortais. Inverte-se o papel habitual dos vivos e dos mortos, pois os vivos esperam imóveis. Assim, o poema trata dos efeitos da morte sobre os vivos antes, durante e depois dela.¹⁷⁶

Os versos finais "propõem que a fé é uma delicada 'aquisição' que capacita o homem a suportar as loucas incerte-

173. Pickard, p. 106.

174. Donoghue, pp. 35-36.

175. Campbell in Walcutt & Whitesell, p. 70.

176. Ford apud Duchac, p. 458.

zas de seu destino, impondo o que *pode* ser uma certeza artificial".¹⁷⁷ Até a esperança de que o sofrimento será atenuado pela fé religiosa é tingido de ironia, pois as emoções não podem ser finalmente ordenadas; o caráter definitivo da morte abala a fé. As emoções estão comprimidas entre os dentes cerrados. A estrutura rígida dos versos, carregados de litotes (*understatements*), expressam a angústia dos observadores, realçada pela falta de musicalidade somada à deselegância das palavras.¹⁷⁸ A rima do poema também se relaciona com o seu conteúdo, pois fica em desordenada sintonia com a fé do homem.¹⁷⁹

Dickinson mostra como a morte de um ente querido pode afetar suas relações com o mundo. Nas seis primeiras estrofes a narradora se vê inteiramente envolvida com a ocorrência da morte, que a coloca em intensa atividade física, mental e emocional.¹⁸⁰ Embora insinuada no fim da terceira e na quarta, a ironia central só se manifesta na última estrofe, encerrando o poema com uma avaliação irônica: a "terrível diversão" representa uma atividade relativa à morte.

O J1365 é um epigrama que ataca e tolera a morte ao mesmo tempo:

J1365 RE Tirem tudo;
A única coisa digna de roubo
Permanece — a imortalidade.

*Take all away —
The only thing worth larceny
Is left — the Immortality —*

O primeiro verso, quando subentende um vocativo, pode estar se referindo tanto à morte como a Deus, pois são as duas forças capazes de tirar ou levar a vida.

177. Moldenhauer, p. 42.

178. Griffith, p. 118.

179. Carpenter *apud* Duchac, p. 457. Taylor, p. 590.

180. Alexander, p. 72.

O segundo verso diz que roubar tudo equivaleria a roubar a própria vida e seria, por isso, um crime dos mais graves, pois a vítima seria despojada de "tudo".

O terceiro verso, entretanto, diz que "tudo" não é tudo, pois, após o roubo, ainda resta "tudo" que, desta vez, equivale à imortalidade, a vida pura, que não pode ser roubada. Aliás, em termos bíblicos, o céu é também um lugar "onde os ladrões não roubam".

Impossibilitada de conceber a vida eterna dentro de suas limitações humanas, Dickinson vê na eternidade uma analogia para sua experiência mental, isto é, a eternidade seria, para ela, o mais perfeito estado de consciência, um estado mental puro em contraste com a vida, que seria a reificação da consciência.¹⁸¹ Pode-se inferir daí que Dickinson desejava uma vida mental articulada pela poesia, capaz de perpetuar-se.

Dickinson tinha fascínio e obsessão pela morte, mas não a amava. Seus ataques ao sistema de crenças, como mostra este poema, eram resultantes do seu apego à vida, mais do que de sua obsessão com a idéia da morte.

O J1499 fala do medo e do desespero que o ser humano sente diante da eternidade ao sair em busca da própria identidade.¹⁸²

J1499 dc Quão firme a Eternidade deve parecer
A homens que desmoronam como eu
A única Propriedade Adamantina
Em toda Identidade -

Quão poderosa ao inseguro
Tua Fisionomia
Com quem nenhum Rosto se harmoniza -
A menos que oculto em ti

181. Juhasz, pp. 167-68.

182. Taylor, p. 580.

*How firm Eternity must look
To crumbling men like me
The only Adamant Estate
In all Identity —*

*How mighty to the insecure
Thy Physiognomy
To whom not any Face cohere —
Unless concealed in thee*

Por meio de uma voz que parece manter um debate interior, Dickinson levanta a questão da ironia negativa e da afirmativa; aquela acaba por deixar insolúveis os problemas que apresenta, enquanto esta, que o ironista mantém sob controle, pode levar à aceitação de uma fé absurda, mas escolhida com liberdade. Tal aceitação, por exemplo, permite a Dickinson conceber a imortalidade como algo semelhante aos momentos agradáveis vividos junto aos amigos e familiares, pois, para ela, a possibilidade religiosa era tão legítima quanto a imaginativa. E, para se tomar uma possibilidade como verdadeira, torna-se necessária uma antítese; neste caso, Dickinson experimenta o desespero, que aponta para uma possível alegria.

Se compararmos este poema com o J413, analisado pouco antes, veremos que ao contrário do que ocorre neste, naquele prevalece a ironia negativa, pois ali Deus está humanizado demais.

Há em J1544 uma ironia ao conceito tradicional de céu, como um lugar muito superior à terra que conhecemos.

J1544 JS Quem não achou o Céu — aqui em baixo —
Lã em cima não o há-de encontrar —
Que os Anjos sempre alugam casa ao lado
Da que formos habitar.

*Who has not found the Heaven — below —
Will fail of it above —
For Angels rent the House next ours,
Wherever we remove —*

183. Letters II, p. 329. 184. Carbon, p. 35.

185. Johnson, p. 246.



Dickinson mais uma vez expressa a crença de que quem não for capaz de encontrar um lugar como o céu na terra não o encontrará no céu, pois Deus ornamenta nossa residência terrena com o seu amor e nos dá anjos por vizinhos. Quem não for capaz de perceber isso na terra, jamais achará o céu. Ou ainda, de nada valeria às pessoas incapazes de encontrar o céu na terra a proximidade com os anjos, pois não foram capazes de perceber o amor de Deus na terra. Vem a propósito uma afirmação que Dickinson fez numa de suas cartas: "O único céu que consigo vislumbrar é um amplo céu azul, mais amplo do que o maior que já vi em junho – e ali estão os meus amigos – todos eles – cada um deles".¹⁸³

O J1594, um poema circunstancial, escrito a propósito da morte prematura de um sobrinho de Dickinson, acabou por se transformar num "epigrama metafísico":¹⁸⁴

J1594 VNP Emparedado no Céu!
 Que calabouço!
 Que todos os cativos sejam,
 Ó tu mais doce do universo,
 Como esse que te violentou!

*Immured in Heaven!
 What a Cell!
 Let every Bondage be,
 Thou sweetest of the Universe,
 Like that which ravished thee!*

O poema ilustra a concepção de Dickinson sobre a morte e a eternidade.¹⁸⁵ Ela vê negativamente o que é tido por positivo, para depois fazer uma reversão do negativo para o positivo. E "tal reversão do negativo para o positivo constitui o paradoxo da poesia, a afirmação mais elevada do espírito...". Assim, o céu, mesmo comparado a uma cela de prisão, é desejável, pois o sobrinho morto lá está e as coisas ali aprisiona-

183. Letters II, p. 329. 184. Cambon, p. 35.

185. Johnson, p. 246.

das são positivas. 3. Ironização da Natureza

Pela atitude irônica que a leva a ver o céu como uma prisão, Dickinson liberta-se da idéia da morte como privação absoluta; da clausura de um caixão, cujo espaço fica inevitavelmente restrito, o "eu" se liberta para viver na amplitude de um céu interior, sem limites.

A pergunta contida nos dois versos seguintes, um provável fragmento de poema, que compõem o J1728, torna-se muito pertinente quando se discute a concepção dickinsoniana de vida eterna:

J1728 JS Ser imortal é exílio
Pois tanto oprime os homens?

*Is Immortality a bane
That men are so oppressed?*

Tal pergunta, toda pessoa se faz: se a vida eterna é tão boa, por que nós, seres humanos, encaramos a imortalidade como um exílio, ou, pelo menos, como algo a ser adiado?

Neste caso também Dickinson não daria uma resposta pronta ou fácil. Ela tão somente deixa que a pergunta paire por sobre a obra poética inacabada que nos legou.

Papo-vão, Ninho das Lulas, Donna-de-cabelo!
Quem pode ser superado?

Os Vizinhos ainda não suspeitam!
Os Deuses trocam um sorriso!
Pomar, o Notão-da-oura, e Pastorinho -
Em tão pouco tempo!

E, apesar disso, quão tranqüila está a Paisagem!
Quão indiferente a Rebel!
Como se a "Resurreição"
Não fosse nem um pouco estranha!

A Lady red - amid the Hill
Her annual secret keeps!
A Lady white, within the Field
In placid life sleeps!

3.3. Ironização da Natureza

Dickinson costuma em sua poesia frustrar certas expectativas cultivadas pelo Romantismo, o que ocorre, por exemplo, quando ela trata de aspectos da realidade tidos por insignificantes, feios ou grotescos. Pode-se dizer, entretanto, que a ironia de Dickinson manifesta-se mais no método que emprega ou na abordagem que faz em muitos poemas, como nos que serão analisados adiante. Nesses casos, à primeira vista, ela chama atenção para aspectos positivos que caracterizam a Natureza como benévola e aprazível, para, aos poucos, envolver o leitor na atmosfera de horror e medo que aquela, pelo seu mistério e pela sua magnitude, pode proporcionar.

A primavera, estação predileta de Dickinson, com suas associações, destaca-se em J74:

J74 dc Uma Dama vermelha – no meio da Colina
 Guarda seu segredo anual!
 Uma Dama branca, dentro do Campo
 Em plácido Lírio dorme!

As asseadas Brisas, com suas Vassouras
Varrem o vale – e a colina – e a árvore!
Peço-vos, Minhas belas Donas-de-casa!
Quem pode ser esperado?

Os Vizinhos ainda não suspeitam!
Os Bosques trocam um sorriso!
Pomar, e Botão-de-ouro, e Passarinho –
Em tão pouco tempo!

E, apesar disso, quão tranqüila está a Paisagem!
Quão indiferente a Sebe!
Como se a "Ressurreição"
Não fosse nem um pouco estranha!

*A Lady red – amid the Hill
Her annual secret keeps!
A Lady white, within the Field
In placid Lily sleeps!*

*The tidy Breezes, with their Brooms –
Sweep vale – and hill – and tree!
Prithee, My pretty Housewives!
Who may expected be?*

*The Neighbors do not yet suspect!
The Woods exchange a smile!
Orchard and Buttercup, and Bird –
In such a little while!*

*And yet, how still the Landscape stands!
How nonchalant the Hedge!
As if the "Resurrection"
Were nothing very strange!*

As três primeiras estrofes descrevem a aproximação da primavera e a última, de acordo com a estratégia característica de Dickinson, segundo a qual o poema muda de rumo abruptamente, enfatiza o aspecto simbólico da primavera, ou seja, a ressurreição.¹⁸⁶ A irregularidade rímica desta estrofe como que reflete a mudança de argumento.

A ressurreição anual da Natureza, como fenômeno de indescritível beleza, comparece nas três primeiras estrofes por meio das imagens do jardim, das coisas e dos afazeres da casa. As personificações contidas na primeira estrofe já apontam para as flores que dormem no outono, aguardando a mudança cíclica e sugerindo a promessa de ressurreição oculta em todas as coisas.

Apesar do belo espetáculo aí exposto, a beleza da Natureza não é percebida pelos outros, que não sabem ver, se não pelo poeta que denuncia essa cegueira.

Em J137 a flor sugere tanto a promessa de ressurreição como a transitoriedade da vida:

J137 dc Flores – Bem – se alguém
Pode o êxtase definir –
Meio transporte – meio problema –
Com que as flores tornam os homens humildes.

186. Porter, p. 95.

Qualquer um encontra a fonte
 Onde fluem as correntes tão contrárias -
 Dar-lhe-ei todas as Margaridas
 Que florescem na encosta da colina.

Muita emoção em suas faces
 Para um peito simples como o meu -
 Borboletas de São Domingos
 Voando ao redor da linha púrpura -
 Têm um sistema de estética -
 Muito superior ao meu.

*Flowers - Well - if anybody
 Can the ecstasy define -
 Half a transport - half a trouble -
 With which flowers humble men:
 Anybody find the fountain
 From which floods so contra flow -
 I will give him all the Daisies
 Which upon the hillside blow.*

*Too much pathos in their faces
 For a simple breast like mine -
 Butterflies from St. Domingo
 Cruising round the purple line -
 Have a system of aesthetics -
 Far superior to mine.*

Na tentativa de definir o significado da flor, Dickinson exalta a Natureza numa de suas formas mais comuns e humildes, porém bela e muito superior ao "eu", que fica aí ironizado. À flor, basta-lhe a mera descrição e nada mais, pois é bela por natureza e dispensa qualquer interpretação.

Por torná-la como sinal de um fato espiritual ou como um ser enigmático, a poetisa revela incerteza quanto ao sentido da flor, que tanto pode produzir êxtases como indicar preságios.

Como faz em seus melhores poemas sobre a Natureza, em J328 Dickinson contrasta o mundo do homem com o da Natureza. Tomado ao pé da letra, é a descrição perfeita dos movimentos rápidos de um passarinho arisco, que corre, saltita pelo jardim e voa para longe. Mas, como se verá, o poema merece uma

leitura mais profunda:

J328 DC Vinha um pássaro pelo Caminho -
Sem saber que eu o via -
Partiu em dois pedaços uma Minhoca
E devorou a bichinha, crua.

Sorveu uma gota de Orvalho
De um Copo caído
E saltitou de lado junto ao Muro
Para dar passagem a um Escaravelho -

Lançou rápidos olhares ao redor -
Seus olhos parecem Botões assustados, pensei -
Agitou a Cabeça de Veludo
Cauteloso, como sentindo o perigo.
Ofertei-lhe uma Migalha
E ele desenrolou as penas
E foi remando, mais tranqüilo, para casa -

Mais que Remos dividem o Oceano,
Acetinado demais para se costurar -
Ou Borboletas, que das Margens do Meio-Dia
Saltam, sem borrifar enquanto nadam.

*A Bird came down the Walk -
He did not know I saw -
He bit an Angleworm in halves
And ate the fellow, raw.*

*And then he drank a Dew
From a convenient Grass -
And then hopped sidewise to the Wall
To let a Beetle pass -*

*He glanced with rapid eyes
That hurried all around -
They looked like frightened Beads, I thought -
He stirred his Velvet Head*

*Like one in danger, Cautious,
I offered him a Crumb
And he unrolled his feathers
And rowed him softer home -*

*Than Oars divide the Ocean,
Too silver for a seam -
Or Butterflies, off Banks of Noon
Leap, plashless as they swim.*

O observador descreve a partir de uma visão antropomórfica dos animais e do seu comportamento, um passarinho que corta uma minhoca em dois pedaços, para comê-la, o que torna o

187. Anderson, p. 119.



poema um tanto cômico e irônico. Na primeira estrofe, tudo se passa sem que o observador seja visto; o pássaro age então sem cautelas e sem receios.

Ainda sem ser visto, na segunda estrofe, bebe uma gota de orvalho contida numa folha de relva e dá passagem a um escarvalho, disfarçando a luta pela sobrevivência entre os seres da Natureza. Vários recursos estilísticos dão força e beleza a esta estrofe: "orvalho" e "grama", que pressupõem o sentido de plural, recebem o tratamento do singular; e a palavra "grama" do original, pela rima e pelo sentido, evoca a palavra "copo" (*grass / glass*). A particularização de "orvalho" e "grama" contribui para a miniaturização do jardim, isto é, do mundo reduzido do passarinho.¹⁸⁷ O observador, porém, por força do seu tamanho, fica fora desse mundo.

Na terceira estrofe, se exprime a resistência da Natureza ao ser humano ou vice-versa. Dickinson emprega aí outro recurso estilístico de grande efeito para criar uma ambigüidade: "cauteloso" pode tanto referir-se ao passarinho como ao observador, num exemplo da típica economia de palavras que ela cultivava. As asas são comparadas aos remos de um barco; o adjetivo "mais tranquilo" (*softer*) funciona como advérbio de remar e, como adjetivo, qualifica o passarinho. Se considerarmos a este como um símbolo da Natureza, a tentativa do observador de se aproximar dela fracassa; foi justamente uma atitude amistosa do observador que frustrou a possibilidade de uma relação de amizade.

Juntando-se aos dois últimos versos da anterior, a última estrofe dramatiza a separação existente entre o homem e a

187. Anderson, p. 119.

188. Pickard, p. 62.

189. *op. cit.* p. 3.

Natureza,¹⁸⁸ descrevendo a fuga tranqüila e serena do pássaro. Este conjunto de versos estabelece também um contraste com a parte anterior do poema; se esta miniaturizava a Natureza, o final amplia a cena e aponta para o infinito. Isto se faz por meio de duas imagens felizes: as asas são como remos e as borboletas saltam "das margens do Meio-Dia". Aqui tudo se torna grandioso e rápido; o passarinho e as borboletas ganham proporções cósmicas para o observador. Ao mesmo tempo, a perfeição estética aí atingida contém uma certa fragilidade sugerida pelas borboletas. Os remos cortam as águas e as borboletas nadam pelo ar. As assonâncias em *o* e *a*, a combinação de *p* e *l* e as comparações do céu com o mar e do pássaro com o barco unem-se para dar a impressão de serenidade eterna.

Somando-se todos os detalhes apontados, verifica-se que Dickinson soube ir além da mera descrição física. O poema trata principalmente da ambivalência da Natureza que é, ao mesmo tempo, bela e destrutiva;¹⁸⁹ sua superfície tranqüila cobre sempre um mundo de guerra e de medo. O passarinho que prosaicamente devora uma minhoca é o mesmo que, belo, altivo e sereno, voa para a eternidade.

Funcionando como uma metáfora polivalente, o poema comporta várias interpretações e Wilner¹⁹⁰ aponta pelo menos quatro, aqui corroboradas; ele poderia ser, então, um poema (a) sobre Deus e o Seu relacionamento com o ser humano, (b) a alma e sua relação com o corpo, (c) o relacionamento entre as criaturas e (d) o poeta e sua matéria.

O tópicos da exaltação da Natureza, aqui se representa pela geada cruel:

188. Ferlazzo, p. 104.

189. Pickard, p. 62.

190. *Apud* Duchac, p. 3.

J391 VNP Um visitante de cal -
 Que influencia as flores
 Até ficarem ordenadas como bustos,
 E elegantes como cristal,
 Que visita de noite
 E pouco antes do sol
 Conclui a sua brilhante entrevista -
 Acaricia e vai.

Mas quem os seus dedos tocaram,
 E onde os seus pés correram,
 E a quem a boca ele beijou
 Fica como nunca mais.

*A Visitor in Marl -
 Who influences Flowers -
 Till they are orderly as Busts -
 And Elegant - as Glass -*

*Who visits in the Night -
 And just before the Sun -
 Concludes his glistening interview -
 Caresses - and is gone -*

*But whom his fingers touched -
 And where his feet have run -
 And whatsoever Mouth he kissed -
 Is as it had not been -*

Em todo o poema, e em imagens particulares, há uma depreciação da Natureza (terceiro e quarto versos da primeira e da segunda estrofes; quatro versos da terceira).

Como a palavra *cal* sugere terra, barro ou argila, o visitante passa a significar o cadáver, o pó, o fim do homem;¹⁹¹ e, pela cor, associa-se à geada, descrita (mas não nomeada) como instrumento cruel de morte. O "visitante de cal" é, então, a própria morte, a neve branca que "influencia" as flores.

A geada segue o curso da Natureza de maneira ordenada e elegante, mas esta aparência contrasta com a realidade, que é a destruição total, promovida pela Natureza cruel.¹⁹²

Dickinson dá aí sua visão dupla da Natureza, servindo-se de uma ambigüidade deliberada, pois primeiro identifica a

191. Warren, p. 81. 192. Ford *apud* Duchac, p. 37.

Natureza como um amante humano, para depois, por meio da "brilhante entrevista" da geada, acabar com as ilusões da menina, que fica entre o brilho passageiro e a realidade que destrói.

Dickinson serve-se da Natureza em sua poesia também para testar suas idéias sobre a morte:

J417 JS É morto - Busca-o -
 Fora do som - e da vista -
 "Feliz"? Quem é mais sábio -
 Tu, ou o Vento?
 "Conscio"? Por que não perguntas
 Isso - ao Chão?

"Saudoso"? Muitos sentiram -
 E mesmo por eles -
 Não há testemunho -
 Mas estavam - mudos.

*It is dead - Find it -
 Out of sound - Out of sight -
 "Happy"? Which is wiser -
 You, or the Wind?
 "Conscious"? Won't you ask that -
 Of the low Ground?*

*"Homesick"? Many met it -
 Even through them - This
 Cannot testify -
 Themselves - as dumb -*

A depreciação de elementos da Natureza se dá pela negação colocada em "Vento" e "Chão". As sentenças curtas e elípticas indicam que a narradora está impaciente com a perspectiva fatal da morte,¹⁹³ pois o amigo que se foi não pode dizer se o lugar onde está é bom e ela nada pode saber por intermédio dos que estão no chão, pois estão mudos.

O poema todo é feito de ironias, que se aplicam a quase todas as qualidades consideradas positivas na natureza humana, como o saber, a consciência e o sentimento.

O J520, na superfície uma narrativa infantil, encerra duras acusações contra a Natureza:

193. Lindberg-Seyersted, p. 223.

J520 AOG Acordei cedo, levei meu cão
 Para visitar o mar.
 As nereidas lá do porão
 Vieram todas me olhar.

As fragatas, no andar de cima,
 Estenderam mãos de corda,
 Presumindo-me camondongo
 Encalhado ali na borda.

Mas homem algum me arredou,
 Até que o mar me atingiu -
 Sapatos - o avental - o cinto -
 Corpete acima subiu

Como se fosse me engolir -
 Tal ã gota de rocio
 Na manga do dente-de-leão -
 Então me afastei dali.

Ele, perto, seguindo - seu
 Calcanhar de prata contra
 Meu tornozelo - meus sapatos
 Já transbordando pérolas -

Eis que alcançamos terra firme -
 Onde amigo não encontrou.
 E com mesura, e altivo olhar
 P'ra mim - o mar - recuou.

*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 Hempen 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 -*

194. Ferrine & Walcott & Whitesell, p. 69.

195. Pickard, p. 83.

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

A exemplo dos outros poemas de Dickinson narrados pela voz de uma criança, "À Beira-Mar" inicia-se num tom encantador, de repente, volta-se para a malícia e para a zombaria irônica. A poetisa retoma aí um de seus enredos básicos: uma garota inexperienced, mas cheia de confiança, aventura-se no mundo, para descobrir que ele é um homem. Os fatos da narrativa resumem-se na ida da menina ao mar; ali ela molha os sapatos e, sentindo frio e medo, volta correndo para casa.

Quanto à estrutura narrativa, o poema é constituído de três partes ou conjuntos: (a) as duas primeiras estrofes, (b) da terceira à quinta e (c) a sexta.

A primeira parte dá ao poema a atmosfera de um conto de fada e faz uma exaltação romântica da participação bucólica. O encontro da menina com a Natureza se dá de acordo com as expectativas. De início não há sinais de horror, pois o tom e as imagens são jocosos à maneira típica de Dickinson:¹⁹⁴ o mar divide-se em porão e andar superior, as sereias espiam curiosas e as fragatas estendem a corda para o rato subir. A cortesia do mar, constituída de tais elementos, e a presença do cão levam a protagonista a superar a timidez e ir adiante. Para fazer o passeio, a garota deixa a cidade logo "cedo", hora do dia que sugere a precaução da protagonista, assim como a sua personalidade imatura que, provada pela experiência, vai amadurecendo até o fim do poema.¹⁹⁵ Alguns aspectos devem ser ressaltados nesta parte, que já começa personificando o mar

194. Perrine in Walcutt & Whitesell, p. 69.

195. Pickard, p. 83.

com alguns de seus elementos: "visita o mar" pode significar a busca do conhecimento dos processos psíquicos profundos; "As nereidas... Vieram... me olhar" representa a fantasia e as curiosidades psíquicas; sendo metade mulher e metade peixe, trazem em si qualidades da terra e do mar, lembrando as meninas aventureiras da transformação a que se sujeitam quando se aproxima muito do mar; "As fragatas... Estenderam mãos" indicam as defesas do ego abalado pelos contatos com o inconsciente.¹⁹⁶ "meu cão", companheiro leal e fiel da protagonista, simboliza a própria identidade da menina, o "eu" que o mar ameaça.¹⁹⁷

O primeiro verso da segunda parte, o nono do poema, explica a motivação do passeio. A partir deste ponto, a narrativa toma um rumo diferente, que persiste até o fim, pois as expectativas criadas na primeira parte vão sendo todas contrariadas.¹⁹⁸ Após a acolhida cordial no início, numa atmosfera descontraída, o Mar passa a hostilizar a menina. Servindo-se da máscara, Dickinson ataca a Natureza como inimiga. Assim, a euforia da primeira parte transforma-se em inquietação e medo. Tornam-se fortes as conotações sexuais. A água cobre os sapatos da garota e, metaforicamente, sobe mais para cobrir também o avental e o corpete. Sua fascinação pelos avanços do mar manifesta-se na atmosfera de sonho que envolve a aventura e nas imagens sexuais atenuadas. A repetição de "He - He" na quinta estrofe enfatiza o trauma da menina, bem como o seu choque ao reconhecer o seu desejo. Desprovido agora da cordialidade inicial, o Mar ignora os receios da garota e repete o ataque. A surpresa transforma-se em terror para a menina, mas

196. Cody, p. 306. 197. Weisbuch, p. 54. 198. Griffith, p. 20.

ela continua a sentir atração pelo "Calcanhar de prata" e pelas "pérolas". Neste ponto ela percebe que pode estar mergulhando no inconsciente.

Na última parte (última estrofe), fugindo de medo, ela chega de volta à cidade que deixara pela manhã, confiante e esperançosa. Por algum tempo ela estará segura contra novas investidas, mas a idéia da morte, que o Mar representa, por certo voltará; o seu recuo, que ela acaba lamentando, é apenas temporário. Depois de sucumbir aos caprichos naturais, o seu controle e a sua sensatez prevalecem; assim ela consegue voltar à "terra firme" (Solid Town), isto é, à realidade. Além de ser uma volta à vida normal, a volta à "terra firme" significa uma volta à sociedade convencional e ao "bom-senso".¹⁹⁹ A "terra firme" opõe-se ao mundo amorfo da Natureza, que o Mar simboliza, pois a cidade dá segurança e o mar, instabilidade.

O Mar, como símbolo múltiplo, detém a chave da interpretação do poema. Entre outras forças poderosas, o Mar representa o amor e a morte. No Romantismo, ele era feminino, mas aqui é masculino; é o homem que ataca a donzela, cuja atitude para com ele é ambivalente. Ele representa, ainda, os mistérios, o desconhecido, o inconsciente e os impulsos irracionais reprimidos.

Há indicações de que Dickinson valeu-se de um exemplo citado num manual de Retórica, que descrevia o mar como fonte de temor e reverência, como algo grandioso e assustador ao mesmo tempo, para fazer este poema.²⁰⁰ Isto pode reforçar a idéia de que o Mar simboliza também o medo do amor; o poema seria, então, um estudo do medo (do amor e da morte), em que

199. Weisbuch, p. 55.

200. Capps, p. 106.

o Mar é ressaltado como agente de aniquilamento, englobando "o conceito de poder destruidor, físico e psicológico, natural e talvez sobrenatural".²⁰¹

Se considerarmos as associações com o Mar (elemento masculino) e com a Terra (elemento feminino) ensejadas pelo poema, veremos que este trata dos efeitos físicos e emocionais causados pelas investidas do amante. O Mar é belo, livre, ativo e viril; a terra, representada pela garota da cidade, caracteriza-se por qualidades como o medo, a timidez e a repressão. Ao tratar o Mar como símbolo da morte, Dickinson evita o lugar-comum, cercando-o de imagens sexuais.

O Mar de Dickinson assemelha-se à Baleia de Melville; a exemplo desta, o Mar representa, ao mesmo tempo, o fantasma que se procura e o aniquilamento que se teme; atraente e destruidor ao mesmo tempo, determina a tensão do poema.

A força deste poema reside no fato de que ele sustenta várias interpretações aparentemente contraditórias;²⁰² além disso, sua ação narrativa é dramatizada por uma estrutura simbólica deliberadamente ambígua, como se fora um sonho. Assim, fica sujeito aos métodos de interpretação deste.

O medo dos aspectos perigosos da Natureza, esboçado em J328, intensifica-se neste. Tais perigos, entretanto, a protagonista enfrentou com cautela e não com ousadia. Quando tinha dezenove anos, Dickinson escrevera a uma amiga: "A praia é mais segura... mas gosto de esbofetear o mar...". Mas quando escreveu este poema, bem mais tarde, ela já conhecia o valor da prudência.²⁰³

Com sutileza Dickinson acusa a Natureza, aqui represen-

201. Winters *apud* Duchac, p. 247.

202. Lensing.

203. Pollak, pp. 117-18.



tada pela personificação do Mar, de tentar obliterar a identidade e a segurança do ser humano. Até mesmo num contato casual com a Natureza, como neste caso, o ser humano corre riscos de aniquilamento ou agressão. Dickinson ironiza a Natureza quando a narradora troca o Mar pela cidade, isto é, quando considera o mundo dos homens superior ao mundo natural.

Todas as estrofes estão calcadas no metro comum, havendo significativa quebra de padrão nos versos nove e dezessete. No início as rimas são perfeitas, acompanhando a calma da manhã em que a menina caminha pela praia; as duas últimas são imperfeitas, compartilhando a instabilidade da jovem.²⁰⁴

Em J824 Dickinson usa a forma da fábula para tratar de um assunto sério, lançando mão da hipérbole e da personificação, a fim de criar um quadro surrealista, que apresenta uma atmosfera de pesadelo, criada pela justaposição de elementos domésticos e catastróficos.²⁰⁵

J824 VNP O vento começou a amassar a grama
 Como as mulheres fazem com o pão,
 Lançou uma mancheia para a planície,
 Uma mancheia para o céu.
 As folhas soltaram-se das árvores
 E largaram por aí.
 A poeira arrebanhou-se como se mãos tivesse,
 E atirou a estrada fora.
 As carroças apressaram-se na rua,
 Os trovões bisbilhotaram em voz baixa,
 O relâmpago mostrou uma cabeça amarela,
 E depois um lívido dedão.
 As aves puseram trancas nos seus ninhos,
 O gado arremessou-se para os celeiros.
 Então, caiu uma gota de chuva gigante.
 E depois, como se as mãos
 Que seguravam os diques se houvessem espalmado,
 As águas puseram a pique o céu,
 Mas pouparam a casa de meu pai,
 Esquartejando apenas uma árvore.

*The Wind begun to knead the Grass –
 As Women do a Dough –*

204. Lair, p. 101.

205. Anderson, p. 139.

He flung a Hand full at the Plain -
 A Hand full at the Sky -
 The Leaves unhooked themselves from Trees -
 And started all abroad -
 The Dust did scoop itself like Hands -
 And throw away the Road -
 The Wagons quickened on the Street -
 The Thunders gossiped low -
 The Lightning showed a Yellow Head -
 And then a livid Toe -
 The Birds put up the Bars to Nests -
 The Cattle flung to Barns -
 Then came one drop of Giant Rain -
 And then, as if the Hands
 That held the Dams - had parted hold -
 The Waters Wrecked the Sky -
 But overlooked my Father's House -
 Just Quartering a Tree -

O primeiro verso leva o leitor a esperar por um poema romântico sobre a Natureza. Mas logo em seguida ocorre uma virada irônica com a imagem do vento, comparado às mulheres fazendo pão na cozinha, agindo com violência e sem medo.

As quatro primeiras quadras dão descrições de uma Natureza hostil e ameaçadora; na última, chega-se a um clímax um tanto ambíguo e irônico, pois aí a poetisa se vê participante num mundo do qual, até então, havia sido mera espectadora.²⁰⁶ Na primeira quadra, o próprio cosmos é objeto da ameaça da Natureza que, na terceira, passa a visar ao ser humano.

Imagens domésticas reaparecem na última quadra para, a exemplo do que aconteceu na primeira, provocar uma mudança irônica na atitude da poetisa, enfatizando a intenção sinistra da Natureza em suas atividades destrutivas. O último verso, que encerra uma litote (*understatement*), uma atenuação enganadora, sendo ambíguo, dá a ironia total do poema: "... apenas ..." chama nossa atenção para algo que não é pouco, mas sim

206. Farrag, p. 65.



muito importante. Por serem anticlimáticos, os dois últimos versos também produzem um efeito irônico, pois dão a entender que, apesar de toda fúria, a tempestade é difusa e erra muitos de seus alvos.

Por ser a Natureza uma entidade misteriosa para ela, já que não pode penetrá-la, Dickinson, a exemplo do que faz com a figura de Deus, personifica-a. E, como parte do processo de personificação, a poetisa atribui-lhe atividades manuais, o que faz das mãos uma imagem central no poema. Em treze dos vinte versos há sempre alguma expressão relacionada com as mãos. Quando não se trata de alguma palavra que imediatamente nos leva a pensar nas mãos (mancheia, espalmado, mãos), temos, por exemplo, alguns verbos indicadores de alguma ação manual (amasar, fazer, soltar, arrebanhar, atirar, trancar, arremessar, segurar, pôr, esquartejar). A imagem da mão aparece na primeira quadra (amassar, mancheia) e perdura até o fim. Na segunda quadra, essa imagem serve para dar ironia ao pô ("A poeira arrebanhou-se como se mãos tivesse") e, na última, participa do clímax, realçando o alcance da destruição.

A última quadra, apresentando uma situação de consolo aparente, é, na verdade, muito ambígua. As represas, destinadas a moderar ou controlar as forças da Natureza, tanto podem ser construções humanas como divinas e sua destruição denota fragilidade.²⁰⁷

Diante das tempestades da vida, o cristão buscaria guarida na fé numa Providência atenta e interessada, como o menino que buscou proteção na casa do Pai. Aqui, entretanto, há ironia, pois, por trás do agradecimento há receio; desta vez a

207. *Ibid.*, p. 67.

tempestade poupou a casa do Pai, mas isto poderá não se repetir.

Em J1298, ao explorar aspectos grotescos da Natureza, Dickinson antecipa a atitude dos poetas modernos que mesclam o belo com o feio:

J1298 de O Cogumelo é o Elfo das Plantas -
 À Noitinha, não é -
 De Manhã, numa Cabana Trufada
 Pára num Lugar

Como se demorasse sempre
 Mas apesar disso toda a sua Carreira
 É mais breve que a Demora de uma Cobra
 E mais fugaz que o Joio -

É o Saltimbanco da Vegetação -
 É o Germe do Alibi -
 Como a Bolha cresce
 E como a Bolha, vai depressa -

Sinto como se a grama estivesse satisfeita
 De tê-lo interrompido -
 Este rebento sub-reptício
 Circunspecto do Verão.

Tivesse a Natureza um Rosto dócil
 Ou pudesse ela condenar alguém -
 Tivesse a Natureza um Apóstata -
 O Cogumelo - é Ele!

*The Mushroom is the Elf of Plants -
 At Evening, it is not -
 At Morning, in a Truffled Hut
 It stop upon a Spot*

*As if it tarried always
 And yet its whole Career
 Is shorter than a Snake's Delay
 And fleeter than a Tare -*

*'Tis Vegetation's Juggler -
 The Germ of Alibi -
 Doth like a Bubble antedate
 And like a Bubble, hie -*

*I feel as if the Grass was pleased
 To have it intermit -
 This surreptitious scion
 Of Summer's circumspect.*

*Ead Nature any supple Face
 Or could she one condemn
 Ead Nature an Apostate -
 That Mushroom - it is Him!*

208. Anderson, p. 124.

209. Porter 1981, p. 34.

210. Anderson, p. 125

211. Pickard, p. 62.

A figura do Cogumelo é dada por meio de uma teia de comparações fantásticas, que caracterizam sua excentricidade, assim como o seu caráter fugaz.²⁰⁸ Ele é "o Elfo das Plantas", "o Saltibanco da Vegetação", "o Germe do Álibi", um "rebento sub-reptício", "Circunspecto do Verão" e "um Apóstata"; "sua Carreira / É mais breve que a Demora de uma Cobra / E mais fugaz que o Joio", "Como a Bolha cresce / E... vai depressa".

A expressão "Cabana Trufada" da primeira estrofe constitui a única frase pictórica do poema. O "Joio" mencionado na segunda, uma alusão bíblica, serve para degradar ainda mais o Cogumelo. A frase "o Germe do Álibi" da terceira sugere "a surpresa sem precedente de uma invasão minúscula vinda de outro lugar".²⁰⁹ Na quarta, consolida-se o processo da personificação do Cogumelo. Ao ser chamado de "Apóstata" da Natureza na última estrofe, as invectivas contra o Cogumelo chegam ao auge. Por causa da excentricidade do homem, equiparada à sua, ele recebe também uma acusação religiosa. Mas poderíamos perguntar: "Por que xingar tanto o Cogumelo?" Dickinson poderia estar, ao mesmo tempo, pensando na espécie venenosa e fazendo um antropomorfismo. "Como objeto do mundo natural, o cogumelo é um exemplo marcante de evanescência; como símbolo do homem, uma ilustração igualmente marcante de sua transitoriedade e de sua alienação da natureza".²¹⁰

Do ponto de vista do evolucionismo ateu, o homem vale tanto quanto o cogumelo e, sendo o homem uma das espécies mais recentes e efêmeras, torna-se um rejeitado no mundo verde. Por outro lado, a associação do Cogumelo com o Elfo enfatiza o caráter transitório da própria Natureza,²¹¹ aí ironizada pelo "eu".

208. Anderson, p. 124.

209. Porter 1981, p. 34.

210. Anderson, p. 125

211. Pickard, p. 62.

Em J1624 Dickinson trata a indiferença da Natureza com muita ironia:²¹²

J1624 de Parece que sem surpresa
Para uma Flor feliz
Decepa-a a Geada, ao brincar -
Com poder accidental -
Prossegue o louro Assassino -
Impassível o Sol vai
Para medir mais um Dia
A um complacente Criador.

*Apparently with no surprise
To any happy Flower
The Frost beheads it at its play -
In accidental power -
The blonde Assassin passes on -
The Sun proceeds unmoved
To measure off another Day
For an Approving God.*

Duas palavras chave²¹³ controlam a ironia do poema: "Parece" (*Apparently*), o vocábulo inicial, e "Impassível" (*unmoved*) do sexto verso. A primeira diz que os fatos não se dão exatamente de acordo com a descrição, mas assim os seres humanos os vêem. E a segunda separa o homem de Deus e da Natureza, sugerindo uma indiferença de ordem cósmica; as três entidades tornam-se três personagens de um mesmo sonho (ou pesadelo). As flores felizes não se surpreendem quando a geada, com poder accidental, as decepa; o sol prossegue impassível em seu curso natural e Deus como que aprova tudo. Fica no fim a pergunta de Jô, que Dickinson sempre se fez: "Por que o inocente sofre?" A flor indefesa aceita o golpe cruel com resignação; o sol, que poderia derreter a geada antes que essa praticasse a violência, nada faz; Deus, o Senhor do céu e da terra, deixa prevalecer o caráter mecanicista da Natureza; somente o homem, que tudo observa, parece protestar. O homem, como um ser moral, reage contra a amoralidade da Natureza, enquanto Deus

212. Ferlazzo, p. 102

213. Anderson, p. 158.

fica acima de tudo; Ele só é. A indiferença de Deus torna-se o elemento mais perturbador de todo o poema. Já a indiferença da Natureza para com todas as criaturas, inclusive o homem, era uma das certezas de Dickinson.

A ironia do poema torna-se inconfundível, quando analisamos as litotes (*understatement*) nele empregadas:²¹⁴ a flor recebe o golpe "parece que sem surpresa", a geada decapita a flor "com poder accidental", isto é, sem a intenção de matar, e o sol, que não interrompe o seu movimento, fica "impassível". A ironia intensifica-se então nos três últimos versos. Entretanto, não deixa de haver aí uma atitude irracional do observador, quando pretende contestar a amoralidade da Natureza, que não tem preocupação moral. Tal atitude, porém, justifica-se à luz do conceito de ironia romântica. Neste caso, "identificando-se com o Eu absoluto,... o poeta... é levado a considerar toda realidade mais constante como uma sombra ou um jogo do Eu; isto é, é levado a subestimar a importância da realidade, a não tomá-la a sério".²¹⁵

A Beleza de que Dickinson fala em J1654 é mais uma personificação da Natureza:

J1654 VNP O belo há de possuir-me até a minha morte.
 Beleza, tem piedade de mim,
 Mas, se eu morrer hoje mesmo
 Que seja olhando para ti.

*Beauty crowds me till I die
 Beauty mercy have on me
 But if I expire today
 Let it be in sight of thee -*

Ao contrário de alguns poetas românticos e em virtude de sua percepção antitética da vida, Dickinson declara-se inconformada diante da perspectiva de vir a perder a capacidade

214. Porter 1981, p. 16.

215. Abbagnano, p. 555.

de ser porta-voz da Natureza.²¹⁶

A poetisa sente que a Natureza está nos matando e, por isso, será um instrumento de nossa redenção. Como tudo a que o ser humano aspira, "a experiência da beleza é ganha por meio de angústia e luta que só acaba na morte".²¹⁷

A tensão irônica do poema é produzida, portanto, pelo contraste entre a finitude e a transcendência da Beleza, entre o aspecto destrutivo e o redentor da Natureza.

Num de seus primeiros poemas, o J54, Dickinson se apresenta como uma voz discordante, que, com ironia e azedume, ataca o capitalismo manifesto na sociedade de consumo em que vivia. Segundo Barrenson, este poema "diz mais sobre a sociedade do que qualquer outra coisa que ela escreveu".²¹⁸

J54 de Se eu morresse,
E você vivesse -
E o tempo continuasse a borbolar -
E a manhã irradiasse -
E a tarde ardasse -
Como tem acontecido -
Se os Passarinhos construíssem tão cedo
E as Abelhas fossem mais alvoroçadas -
Poder-se-ia partir de preferência
De uma empresa terrena!
É doce saber que os troncos ficarão de pé
Quando nós com as Margaridas deitarmos -
Que o Comércio continuará -
E os Negócios também voarão bruscos -
Torna a partida tranqüila
E deixa a alma serena -
Pois que os cavalheiros tão animadamente
Conduzem a cena agradável!

216. Dichl, p. 120. p. 267.

217. Chase, p. 196.

3.4. Ironização da Sociedade

Em sua "carta" ao mundo, Dickinson incluiu "trechos" sobre a sociedade de seu tempo. Em muitos poemas teceu críticas às instituições modernas que valorizavam demais o aspecto econômico da vida, que não respeitavam a solidão do indivíduo, que desdenhavam o inconformismo dos artistas e de quaisquer outras pessoas que resistiam às suas normas; criticou ainda a sociedade que, enquanto igreja institucionalizada, agia como máquina e se distanciava do coração humano. Tais poemas deixam claro que Dickinson, apesar de reclusa, não era indiferente aos fatos sociais, que muitas vezes comentou com humor, ironia e até sarcasmo.

Num de seus primeiros poemas, o J54, Dickinson se apresenta como uma voz discordante, que, com ironia e azedume, ataca o capitalismo manifesto na sociedade de consumo em que vivia. Segundo Berenson, este poema "diz mais sobre a sociedade do que qualquer outra coisa que ela escreveu":²¹⁸

J54 dc Se eu morresse,
 E você vivesse -
 E o tempo continuasse a borbotar -
 E a manhã irradiasse -
 E a tarde ardesse -
 Como tem acontecido -
 Se os Passarinhos construíssem tão cedo
 E as Abelhas fossem assim alvoroçadas -
 Poder-se-ia partir de preferência
 De uma empresa terrena!
 É doce saber que os troncos ficarão de pé
 Quando nós com as Margaridas deitarmos -
 Que o Comércio continuará -
 E os Negócios também voarão bruscamente -
 Torna a partida tranqüila
 E deixa a alma serena -
 Pois que os cavalheiros tão animadamente
 Conduzem a cena agradável!

218. *Apud* Duchac, p. 267.

*If I should die,
 And you should live -
 And time should gurgle on -
 And morn should beam -
 And noon should burn -
 As it has usual done -
 If Birds should build as early
 And Bees as bustling go -
 One might depart at option
 From enterprise below!
 'Tis sweet to know that stocks will stand
 When we with Daisies lie -
 That Commerce will continue -
 And Trades as briskly fly -
 It makes the parting tranquil
 And keeps the soul serene -
 That gentlemen so sprightly
 Conduct the pleasing scene!*

Em primeiro lugar, o poema caricatura as figuras do corretor e do banqueiro, cuja empresa terrena torna-se trivial ao ser comparada com "o negócio soberano da alma".²¹⁹ Além disso, faz uma inversão: a poetisa nega o ponto de vista pessoal, para em seguida superestimar o subjetivismo.

A ironia principal, entretanto, está em que, a partir da sugestão de uma "cena agradável", Dickinson aborda a questão da morte. A "cena agradável" fica na superfície, quando os negócios correm bem, a partida é tranqüila, a alma está serena e os cavalheiros estão animados. Tudo isso faz parte de um conhecimento "doce". O "partir... de uma empresa terrena" para o deitar "com as Margaridas" indica a trajetória humana da vida para a morte. Dickinson trata então do comércio do seu tempo da perspectiva de quem contempla a morte e "a perspectiva e a ironia sugerem a futilidade, a falta de sentido da 'cena'".²²⁰

O J67, em que Dickinson contesta a idéia popular de sucesso defendida em sua sociedade, ilustra muito bem o fato

219. Anderson, *apud ibid.*

220. Merideth, p. 443.

de que a ironia pode ser, ao mesmo tempo, uma atitude espiritual e um meio de expressão.

J67 PV Julga ao sucesso mais doce
Quem não atinge o que quer.
O entendimento de um néctar
Privação dura requer.

Ninguém das hostes purpúreas
Que o lâbaro arrebataram
Pode dar definição,
Tão precisa, de vitória,

Como o vencido, a morrer,
Em cujo ouvido vedado
O distante hino triunfal
Irrompe claro e agoniado!

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

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

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

Sendo um dos poucos poemas de Dickinson publicados em vida, quando de sua primeira publicação, levou muitos leitores a atribuírem a sua autoria a Emerson, isto porque aí está também dramatizada a idéia emersoniana da compensação.²²¹

Richard Wilbur concorda com os críticos que aí encontram a idéia da compensação, mas ressalva que Dickinson vai além, pois "ela defende a superioridade da derrota sobre a vitória, da frustração sobre a satisfação e da compreensão angustiante sobre a mera posse". E acrescenta que "os vitoriosos" ficam só com "uma vitória que não podem saborear completamente nem definir com clareza". Deste modo, "pagaram o triun-

221. Sherwood, p. 61.

223. Merideth, p. 447.

224. P. 66.

fo com o sacrifício da consciência; um ganho material custou-lhes uma perda espiritual". Mas a situação se inverte no caso do soldado agonizante, pois, para ele, "a derrota e a morte se fazem acompanhar por um aumento da consciência, e a perda material levou-o a obter um ganho espiritual".²²²

Como hábil ironista, Dickinson era capaz de detectar as disparidades e as contradições na experiência humana. E neste poema ela procura demonstrar que qualquer coisa, seja um alimento ou uma vitória, pode ser melhor compreendida ou apreciada quando vista do ângulo da privação. Por isso, o que ela considerava como sucesso verdadeiro, os seus conterrâneos veriam como fracasso. O paradoxo segundo o qual ganhar é perder é freqüente em sua poesia e pode ter a sua origem na pergunta cristã: "De que vale ao homem ganhar o mundo inteiro e perder a alma?" Daí a sua preferência pela "perda". Ela tenta então definir "vitória" e "sucesso" em termos de contraste com o pensamento de sua sociedade, pois o sucesso não se conta como se conta dinheiro.²²³

O que a poetisa afirma neste poema é que ninguém pode compreender bem o doce sabor da vitória, se não tiver experimentado o gosto amargo de uma derrota. Como diz Griffith, Dickinson está aí afirmando que "a idéia do sucesso é muito mais real para os que foram privados de sua realidade. É uma verdade sombria, complicada e paradoxal, que ninguém, a não ser a inteligência irônica poderia de algum modo ter formulado".²²⁴

O intelecto e a imaginação são levados pelo desejo ao "entendimento de um néctar" e não a beber ou provar a bebida dos deuses. Mas, para se apreciar até mesmo uma bebida tão

222. In Sewall ed., pp. 131-32. 223. Merideth, p. 447.

224. P. 66.

rara e preciosa, é preciso que se tenha muita sede. Em outras palavras, a compreensão é mais importante do que a recompensa e, para compreender, o exemplo negativo é mais eficaz para a inteligência superior que vê, numa vida de renúncia, e não na participação de um triunfo público, a possibilidade de uma definição autêntica e verdadeira de sucesso ou vitória.

Trata-se de uma dramatização da derrota. Os soldados vitoriosos não compreendem a extensão e a maravilha do triunfo tão bem quanto o soldado derrotado que vê a morte de perto no campo de batalha, para o qual os sons longínquos da vitória são mais reais.

O poema se classifica, portanto, entre os poemas de definição, o que vem indicado logo no verso inicial pelo substantivo "Sucesso", seguido da forma verbal "é". Assim, de início já fica claro que Dickinson irá apresentar uma definição poética de sucesso, "uma definição paradoxal de vitória".²²⁵

Como Dickinson sempre lançava mão de paradoxos para expressar as contradições fundamentais da vida, ela define o sucesso fazendo afirmações antitéticas, de acordo com a sua atitude irônica característica. Duas visões extremas são justapostas para criar tensão, sem qualquer tendência mórbida.

Dickinson expressa sua perspectiva irônica por meio do paradoxo inicial, que se estende por todo o poema. Este começa com o paradoxo segundo o qual os frustrados é que melhor compreendem o valor da realização e acaba com o paradoxo dado pela metáfora final do "ouvido vedado" que melhor ouve a música triunfal.²²⁶

Dickinson capta a sociedade a partir de uma ironia de

225. Cambon 1963, p. 36.

226. Porter, p. 170.

situação que se realiza com base em três contrastes estabelecidos por três imagens já nos dois primeiros versos, onde já se cria o conflito entre desejo e privação.

Assim, o poema, formado por um conjunto de três paradoxos, tem a estrutura determinada por um paralelismo. A primeira estrofe contém duas afirmações concisas, que são imagística e simbolicamente elaboradas nas outras duas: a idéia expressa nos dois primeiros versos repete-se primeiro nos dois versos seguintes e depois, na segunda e terceira estrofes.

Ao mesmo tempo, na medida em que progride, o poema se intensifica e se eleva da expressão física ou corporal à espiritualidade: nosso conhecimento do sucesso aumenta com a consciência de que ele é uma experiência de sofrimento. Relacionando o sofrimento com a vitória, Dickinson faz o primeiro elevar-se da humilhação à dignidade, de modo que as duas experiências, uma negativa e a outra positiva, ao invés de se destruírem mutuamente, combinam-se para encontrar a superação numa nova forma de se ^{conceber} ~~conceber~~ o sucesso.

O J105 trata do indivíduo socializado:

J105 dc Dependurar nossa cabeça - ostensivamente -
E em seguida, descobrir
Que tal não era a postura
De nossa mente imortal -

Permite a presunção dissimulada
Que em tão densa penugem -
Você - também - tome atitudes de Teia de aranha
Sobre um plano de Névoa!

*To hang our head - ostensibly -
And subsequent, to find
That such was not the posture
Of our immortal mind -*

*Affords the sly presumption
That in so dense a fuzz -
You - too - take Cobweb attitudes
Upon a plane of Gauze!*

227. Ward, p. 43.

228. Cody, p. 363.

Quando Dickinson escreveu este poema, o seu estado de espírito era de rebeldia. Talvez por isso, ela aí "ridiculiza o comportamento induzido pelas exigências da sociedade, que força o indivíduo a assumir uma máscara".²²⁷ Embora pudesse ter a sua sociedade em mente, a experiência que registra neste poema, a exemplo do que ocorre em muitos outros, tem aplicação universal, pois era grande a sua capacidade de fazer generalizações.

Tomar "atitudes de Teia de aranha" equivale a ser humilhado, pois então o ser humano participa do mundo corrompido, cujas ações se passam "Sobre um plano de Névoa!"

Em J118, um epigrama ensejado pela descoberta de uma fúria infantil recalcada,²²⁸ Dickinson faz ironia à própria sátira:

J118 do Meu amigo ataca meu amigo!
 Oh! Batalha pitoresca!
 Então me torno Soldado também,
 E ele se torna Satirista!
 Quão marcial é este lugar!
 Tivesse eu uma arma poderosa
 Acho que atiraria na raça humana
 E depois correria para a glória!

*My friend attacks my friend!
 Oh Battle picturesque!
 Then I turn Soldier too,
 And he turns Satirist!
 How martial is this place!
 Had I a mighty gun
 I think I'd shoot the human race
 And then to glory run!*

Os dois últimos versos, principalmente, demonstram sua agressividade diante dos conflitos sociais, que a levam a condenar a raça humana. E o último verso torna-se mais irônico ainda, quando se pensa na idéia absurda que encerra, pois de que valeria então a glória?

227. Ward, p. 43.

228. Cody, p. 363.

229. P. 121.



Em J153 há uma dupla ironização, isto é, uma ironia direta à visão religiosa da morte, ao mesmo tempo em que, no poema todo, verificamos uma ironia indireta ao provincianismo, expressa pelos ataques à cidade natal.

J153 VNP O pó é o único segredo –
A morte, o único rapaz
De quem não se pode saber tudo
Na sua cidade natal.

Ninguém conhece o seu pai,
Ele nunca foi criança,
Nunca teve companheiros
Nem "antecedentes".

Trabalhador, lacônico,
Pontual, pacato,
Mais audaz que um arruaceiro,
Mais ligeiro que uma frota,

Constrói como um passarinho.
Cristo rouba o ninho.
Pintarroxo depois de pintarroxo
Contrabandeia para o seu patrão.

*Dust is the only Secret –
Death, the only One
You cannot find out all about
In his "native town."*

*Nobody knew "his Father" –
Never was a Boy –
Hadn't any playmates,
Or "Early history" –*

*Industrious! Laconic!
Punctual! Sedate!
Bold as a Brigand!
Stillier than a Fleet!*

*Builds, like a Bird, too!
Christ robs the Nest –
Robin after Robin
Smuggled to Rest!*

Referindo-se a este poema, Lucas diz: "É uma voz que logo descobriu que a ironia, a incongruência, o distanciamento e a via indireta – os instrumentos do cômico universal – eram o meio de dominar o tema da Morte, que tão frequentemente escapava à compreensão em níveis mais profundos".²²⁹

230. Pickard, p. 102.

231. Lair, p. 30.

229. P. 121.

A voz é a de um repórter que se esforça por descobrir a identidade da morte;²³⁰ em outras palavras, a "personalidade" da morte torna-se o objeto da investigação da poetisa.

A pessoa de Cristo é aparentemente ironizada, se considerarmos que Ele é apresentado como alguém que "rouba". Mas a concepção de Cristo é positiva; Ele é o único que sabe enfrentar e vencer a morte.

A ironia evidencia-se mais nas duas estrofes centrais.

O poema trata do mistério da morte, descrita como um rapaz desconhecido em sua cidade natal, através de uma biografia esboçada de maneira sarcástica. A poetisa assume o papel de um detetive que investiga sobre a personalidade da morte; tenta detectar fatos que a caracterizam: seu passado é desconhecido, de seus pais nada se sabe e consta que não teve colegas na infância. O detetive vê-se frustrado, pois toda tentativa de penetrar no mistério da morte redundava em fracasso.

A morte, assim apresentada como um pretendente, cuja identidade, além de desconhecida, fica envolta em mistério, move-se como um rapaz insinuante em qualquer roda, ativo e discreto ao mesmo tempo. Só Cristo é capaz de superá-lo.

Os adjetivos atribuídos à morte na terceira estrofe só servem para acentuar sua natureza inescrutável e inatingível. E a própria métrica do poema parece acompanhar o itinerário "incerto" da morte e da ressurreição.²³¹

Em J199, a partir de uma imagem bíblica muito lembrada em seu tempo, a de "esposa de Cristo", Dickinson ironiza a instituição do casamento enquanto preocupação social:

230. Pickard, p. 102.

231. Lair, p. 30.



J199 VNP Sou "esposa". Acabei
 . Aquele outro estado –
 Sou "czar". Agora sou "mulher" –
 É mais seguro assim.

Quão estranha parece a vida da mulher
 Por trás deste suave eclipse.
 Acho que a Terra aparece assim
 Aos que no Céu estão agora.

Isto sendo consolo, então
 Aquela outra coisa era dor.
 Mas para que comparar?
 Sou "esposa"! Isso basta!

*I'm "wife" – I've finished that –
 That other state –
 I'm Czar – I'm "Woman" now –
 It's safer so –*

*How odd the Girl's life looks
 Behind this soft Eclipse –
 I think that Earth feels so
 To folks in Heaven – now –*

*This being comfort – then
 That other kind – was pain –
 But why compare?
 I'm "Wife"! Stop there!*

Embora o tom do poema possa não ser irônico, a ironia manifesta-se de várias maneiras. Na primeira estrofe, as aspas em "esposa" e "mulher", por exemplo, indicam que ela pode imaginar-se nessas funções sociais que, na realidade, são alheias à sua experiência.²³² As aspas sugerem ainda uma transição mais profunda, além da passagem da juventude à vida adulta. "Esposa", "Czar" e "mulher" dão idéia da situação privilegiada da mulher, além do seu papel social.²³³ A frase "É mais seguro assim" sugere a hesitação da mulher segura que atinge a maturidade, desdenhando a adolescência que ficou para trás. A segunda estrofe dá conta da profundidade da mudança, que vai do simplesmente estranho ao apocalíptico; lá do "céu" a *persona* vê com alívio o que deixou para trás. A terceira

232. Pollak, p. 173.

233. Ferlazzo, p. 74.

mostra que a natureza da mudança permanece misteriosa ou indefinida, mas aí cessa a comparação entre a adolescência e o casamento; basta-lhe a afirmação de que é "esposa".

Dickinson ironiza o casamento, quando o compara ao céu, pois a mulher casada, como todo ser humano, só chega ao céu (casamento) após a morte. Trata-se, portanto, de uma ambigüidade humorística. Não estaria ela sugerindo que ser esposa de Cristo também equivaleria à morte?

A idéia do "Apocalipse" caracteriza-se por simulação e exagero para expressar dois anseios da *persona*: ter o amor de um marido e ter a certeza da salvação. Vê-se então como noiva de um amante mortal, assim como de Cristo. O "casamento" é uma consolação e um ponto de contraste: o passado era de dor e "estranho" e o presente, de consolo e alegria.²³⁴

Dickinson não ironiza o casamento como tal, mas sim o conformismo ou a acomodação em que ele coloca certas mulheres. É irônico também o fato de que a mulher do poema chega à situação de esposa sem ter lutado para isso; tal *status* lhe foi simplesmente atribuído.

O "vendedor de sorrisos" implícito logo no primeiro verso de J223 seria algum editor em potencial, aí representando uma sociedade incapaz de compreender o valor do artista e da poesia.

J223 dc Eu vim para comprar um sorriso - hoje -
 Mas apenas um único sorriso -
 O menor de todos em seu rosto
 Me servirá muito bem -
 O de que nenhum outro sentirá falta
 Brilhou tão pequenino -
 Estou implorando no "balcão" - senhor -
 O senhor poderia vender -
 Tenho *Diamantes* - nos dedos -

234. Lair, p. 35.

O senhor sabe o que são *Diamantes*?
 Tenho Rubis — como o Sangue do Anoitecer —
 E Topázio — como a estrela!
 Seria "uma Pechincha" para um Judeu!
 Diga — posso tê-lo — Senhor?

*I Came to buy a smile — today —
 But just a single smile —
 The smallest one upon your face
 Will suit me just as well —
 The one that no one else would miss
 It shone so very small —
 I'm pleading at the "counter" — sir —
 Could you afford to sell —
 I've Diamonds — on my fingers —
 You know what Diamonds are?
 I've Rubies — like the Evening Blood —
 And Topaz — like the star!
 'Twould be "a Bargain" for a Jew!
 Say — may I have it — Sir?*

A poesia vale tanto quanto pedras preciosas (diamantes, rubis, topázio), mas mesmo assim a poetisa implora para trocá-las por um sorriso apenas, que seria a simples publicação de algum poema, o que viria a ser um sinal de aprovação social ou de reconhecimento de sua arte. Ao que parece, entretanto, nem isso a suplicante conseguiu, pois a "Pechincha" não foi aceita. As aspas e os grifos indicam, ao mesmo tempo, a consciência que Dickinson tinha do valor de sua poesia e a resistência ou incompreensão da parte dos que poderiam publicá-la.

O J303, que recebeu o título de "Exclusão", é sempre lembrado quando se fala na reclusão voluntária de Dickinson:

J303 PV A alma escolhe sua própria sociedade,
 E fecha a porta;
 Depois, com a divina maioria
 Não mais se importa.

Imóvel, nota as bigas se detendo
 Ao portão baixo;
 Imóvel, vê monarca de joelhos
 Em seu capacho.

Elege apenas um de ampla nação:
Aquele medra;
E fecha as válvulas de sua atenção
Igual à pedra.

*The Soul selects her own Society -
Then - shuts the Door -
To her divine Majority -
Present no more -*

*Unmoved - she notes the Chariots - pausing -
At her low Gate -
Unmoved - an Emperor be kneeling
Upon her Mat -*

*I've known her - from an ample nation -
Choose One -
Then - close the Valves of her attention -
Like Stone -*

A poetisa expressa aí sua determinação de não alterar o seu modo de pensar e de viver de acordo com as próprias convicções; o poema tem a ver, portanto, com as questões do livre arbítrio e da salvação.

Um dos capítulos da *Imitação de Cristo* mais marcados por Dickinson foi o "Do Amor da Solidão e do Silêncio", onde Thomas à Kempis escreveu: "Os maiores Santos evitavam a sociedade dos homens quando julgavam conveniente; e preferiam antes viver para Deus em segredo".²³⁵ Thomas Browne, outro de seus autores prediletos, em um de seus escritos, afirmou: "As Cabeças Não-Pensantes, que não aprenderam a ficar sós, estão numa Prisão.... Seja capaz de ficar só. Não perca a vantagem da Solidão e a sociedade de si mesmo... mas deleite-se em ficar só e único com a Onipresença".²³⁶ Este poema é uma prova eloquente de que tais palavras encontraram em Dickinson a devida acolhida.

A primeira estrofe sugere que uma alma ou uma pessoa pode escolher a sociedade com que deseja relacionar-se, colo-

235. *Apud* Capps, p. 61.

236. *Ibid.*, p. 68.

cando tal escolha acima de qualquer objeção, pois é "divina maioria" (expressão irônica). A alma se apresenta como uma princesa, pois escolhe a própria sociedade, com as prerrogativas de membro de uma casa real, investida da autoridade proveniente da "maioridade divina" dos monarcas, que a "recebiam" de Deus, e que por isso julgavam-se absolutos, imunes a quaisquer pressões.²³⁷

A segunda estrofe discrimina os tipos de pressão a que a alma é submetida ("as bigas se detendo", "o imperador se ajoelhando"), mas a alma mantém-se segura e impassível. A ironia surge quando o imperador, ao se ajoelhar, abdica da postura imperial. Esta estrofe contrasta a segurança interior com as tentativas de imperadores que querem ganhar-lhe a afeição.

A terceira estrofe reitera o pensamento da primeira, pois volta a falar da escolha da princesa. "Válvulas" tem recebido várias interpretações, mas tudo indica que seriam as partes de uma porta, de acordo com o dicionário de Dickinson.

A sociedade seleta da primeira estrofe reduz-se ao "Um" (com inicial maiúscula) da terceira. A companhia escolhida pode ser Deus ou a musa.²³⁸ Para os demais ela se fecha como pedra. As válvulas, lâminas de uma porta, associam-se com as válvulas do coração. Há nesta estrofe uma combinação de três figuras poéticas: hipérbole, metáfora e símile. O exagero da "ampla nação" de cortejadores contrasta com o "Um" que ela escolheu. O poema termina com ênfase na resistência pétrea da alma, cujas portas se fecham como as válvulas congeladas do coração. A imagem da porta com as lâminas que se fecham, isto é, da atenção que se fecha como pedra, insensível, reflete a

237. Alexander, p. 29.

238. Anderson, p. 171.

atitude refratária, de impenetrabilidade, diante de outros candidatos ao seu afeto.²³⁹

Escrito quando Dickinson já pressentia que sua obra não seria publicada em seu tempo, este poema revela a sua intenção de não fazer concessões ao gosto medíocre da época. A exemplo do que ocorreu com outros poemas do mesmo período, este também reflete três acontecimentos cruciais de sua vida, ocorridos quase simultaneamente, a saber, a reclusão voluntária, dedicação à poesia e devoção à imagem do amado.

A concepção da Alma como princesa fundamenta o drama todo.²⁴⁰ Suas qualidades reais são atestadas por expressões que indicam auto-suficiência ("seleciona", "Imóvel", "escolhe", "Maioria divina"), representantes do mundo exterior se apresentam para suplicar o seu favor como que perante um tribunal, a carruagem com que chegam é majestosa, eles vêm de uma ampla nação, a firmeza com que fecha a porta quando decide cerrar as válvulas da atenção.

Pode-se ver aí uma combinação irônica de contos folclóricos como "A Princesa Queixosa" e "O Rei e a Jovem Mendiga". Mas, considerando que Dickinson admirava as mulheres fortes, como George Sand, George Eliot, as Brönte e E. B. Browning, que ela chamava de rainhas, ela pode estar aí se identificando com a Cleópatra de Shakespeare, que não se submeteu à vontade de César, que queria exibí-la no seu desfile triunfal.

O tema, uma determinada autocracia da alma humana, que seleciona ou rejeita quem quer, pode ser de inspiração calvinista, mas a nota dominante é o caráter exclusivo da amizade,

239. Pickard, p. 82.

240. Griffith, p. 211.



a qualidade altamente seletiva da afeição. As imagens criadas por associações religiosas e reais enfatizam a individualidade da alma. Se interpretarmos o poema como uma amostra de resistência à aceitação da crença tradicional, a ironia acentua-se ainda mais, pois tal idéia aí se expressa por meio do metro comum dos hinos religiosos.

Ao se tornar uma reclusa, Dickinson fechou-se para o mundo vulgar, para viver de maneira mais significativa, isto é, de um modo que a sociedade de uma cidadezinha como Amherst não poderia proporcionar; ela queria um modo de vida que lhe permitisse representar o seu drama interior de renúncia. Como diz Allen Tate,²⁴¹ ela conseguiu dominar a vida quando a rejeitou e, do mesmo modo, passou a ter o amor e o amado a partir do momento em que renunciou a eles.

O "Um" da última estrofe tem sido objeto de múltiplas interpretações. Pode ser uma pessoa, uma personificação, ou ambas. Pode ainda ser tomado como a dedicação à vida interior ou como sua segunda consciência, escolhida para sua única companheira. Outra possibilidade é que o "Um" nada mais é que a arte poética, que lhe permite contemplar ou refletir sobre o sentido da vida. Para Weisbuch,²⁴² entretanto, o "Um" escolhido é um "que" e não um "quem". A ausência do nome significa que se trata de algo misterioso. Tudo, porém, leva à afirmação da soberania da alma humana, sobre a qual nenhum amante, nenhum amigo e nenhuma ambição mundana merecem prevalecer.

A concentração de idéias, típica dos metafísicos, que se verifica neste poema, e o tom decisivo, de auto-afirmação, exprimem-se pela forma concisa, especialmente na segunda es-

241. In Sewall ed.

242. Pp. 170-71.

trofe. Por baixo do aparente sentimentalismo está a tensão romântica entre a fascinação da morte e o seu caráter de rigidez.

A nota final da ironia vem na indefinição, pois fica difícil determinar se a atitude de Dickinson para com o comportamento descrito indica aprovação, desaprovação ou neutralidade.

O J324 pode ser tomado como uma ironia à igreja enquanto organização social:

J324 dc Alguns guardam o Sábado indo à Igreja -
 Eu o guardo em Casa -
 Com uma Triste-Pia por Corista -
 E um Pomar, por Abóbada -

Alguns guardam o Sábado de Sobrepeliz -
 Eu visto apenas minhas Asas -
 E ao invés de tocar o Sino, chamando para a Igreja,
 Nosso pequeno Sacristão - canta.

Deus, um renomado clérigo, prega -
 E o sermão nunca é longo,
 Então em vez de chegar ao Céu, por fim -
 Eu vou indo, sem parar.

*Some keep the Sabbath going to Church -
 I keep it, staying at Home -
 With a Bobolink for a Chorister -
 And an Orchard, for a Dome -*

*Some keep the Sabbath in Surplice -
 I just wear my Wings -
 And instead of tolling the Bell, for Church,
 Our little Sexton - sings.*

*God preaches, a noted Clergyman -
 And the sermons is never long,
 So instead of getting to Heaven, at last -
 I'm going, all along.*

Dickinson aí atinge a sociedade imediata de seu tempo, assim como qualquer grupo religioso do passado ou do futuro que valorize o aspecto exterior da religião em detrimento dos sentimentos individuais.

243. Wilson in Kopp ed., p. 66. 244. Lair, p. 62.

245. Colpi 1965, p. 86.

A afirmação inicial repete-se por várias vezes antes de se chegar à conclusão.²⁴³ A primeira estrofe apresenta o tema, ilustrado por imagens. "Em Casa" a poetisa faz o próprio "culto", ouvindo o "coro" dos passarinhos, cheia de admiração pela "abóbada" do "Pomar". A segunda, que mantém o modelo, liga-se à primeira por meio das comparações que faz. A terceira continua a fazer comparações entre os rituais da igreja e os da poetisa, que tece comentários sobre o valor dos rituais próprios, assim como dos institucionais. Na catedral aberta da natureza, ela ouve a voz de Deus em tranqüila meditação. Dickinson então se serve de litotes para descrever Deus como um clérigo que, sem falar muito, consegue comunicar a realidade do céu com um simples e breve sermão. Ela já se sente nos céus, na presença de Deus, sem a intermediação da igreja.²⁴⁴ Assim, Dickinson manifesta o seu repúdio pelos formalismos do culto religioso na igreja, bem como sua predileção pela pacata reverência da natureza.

Neste poema Dickinson considera a Natureza bela e benigna e faz ecoar o tom antieclesiástico de Emerson e Thoreau. Por cultivar crenças e sentimentos religiosos muito pessoais, nenhum credo e nenhuma organização religiosa a satisfaziam. Ela atenua as referências religiosas, fazendo alusões ao seu mundo, o mundo feminino da casa e do jardim. Ela trata de questões religiosas com humor sério sem o sinal da insinceridade. Trata-se de uma ironia que a leva a chamar Deus de pregador, para disfarçar o seu embaraço diante do Criador.²⁴⁵

O segundo verso da segunda estrofe, "Eu visto apenas minhas Asas -", caracteristicamente críptico, ambíguo e irô-

243. Wilson *in* Rupp ed., p. 66. 244. Lair, p. 62.

245. Gelpi 1965, p. 86.



nico, pode estar enfatizando tanto a auto-suficiência da imaginação poética como o valor da criação.

Em J401, do começo ao fim, repetem-se as ironias, incluindo as de sentido retórico tradicional:

J401 DC Que Amáveis - Querúbicas Criaturas -
 Estas Gentis Senhoras são!
 Antes assaltar uma Pelúcia -
 Ou violar uma Estrela...

 Que Finas Convicções!
 E que Aversão refinada
 De pintada Humanidade -
 Da Divindade - coradas!

 E é uma Glória - tão comum! -
 O Grau do Pescador!
 A Redenção, Frágil Senhora,
 Também se cora de Ti!

*What Soft - Cherubic Creatures -
 These Gentlewomen are -
 One would as soon as assault a Plush -
 Or violate a Star -*

*Such Dimity Convictions -
 A Horror so refined
 Of freckled Human Nature -
 Of Deity - ashamed -*

*It's such a common - Glory -
 A Fisherman's - Degree -
 Redemption - Brittle Lady -
 Be so - ashamed of Thee -*

No início Dickinson faz a afirmação central do poema cheia de sugestões, e, a seguir, cria imagens que expandem aquelas. Os dois primeiros versos são insidiosos, pois o significado de duas palavras-chave é contraditado logo em seguida: "amáveis / suaves" indicam ternura feminina e "querúbicas" remete a um contexto religioso. Os dois versos seguintes, entretanto, desabonam tais associações e enfatizam a natureza fraca, decorativa e disforme dessas senhoras. A primeira estrofe, portanto, torna-se cáustica e satírica: as senhoras

246. Pickard, p. 80.

247. Anderson, p. 11.

248. Harvey to Rupp ed., p. 58.

são tão "gentis" e "suaves" ("macias") como pelúcia de veludo, tão angelicais ou querúbicas, que ninguém ousa se aproximar delas com a vulgaridade própria dos seres humanos.²⁴⁶ As expressões "assaltar uma Pelúcia" e "violiar uma Estrela", com suas associações sexuais, são chocantes quando aplicadas a tais senhoras, mas são comparações bem apropriadas, pois a sua elegância e o seu brilho gélido e alheio ao mundo dos homens as tornam tão distantes e afastadas como as mais longínquas estrelas; ninguém sequer tentaria seduzi-las.²⁴⁷

A segunda estrofe explica o motivo do tom e dá mais características das aludidas senhoras: com toda "pureza" e "delicadeza", elas têm a marca do pecado original e, quando se envergonham da natureza humana, envergonham-se também da Divindade, pois o homem foi feito à imagem de Deus. Suas convicções são finas como um fio de algodão muito fino usado para fiar tecidos caros.

Ao contrário do que ocorre nas duas primeiras, a ambigüidade da terceira estrofe dá unidade ao poema, reforçando a sua índole condenatória. As palavras "comum" e "grau" sugerem os que se sentem afastados dos semelhantes por não perceberem as características inerentes a todos os seres humanos.²⁴⁸ Ironicamente, as senhoras se sentem chocadas e embaraçadas com a "falta de sensibilidade" divina, quando Cristo confiou a missão de dar o grau da Redenção a homens rústicos e simples, os pescadores iletrados que se tornaram discípulos e apóstolos. O poema acaba por constituir-se numa denúncia da hipocrisia.

A comparação destas senhoras com "pelúcia" e "pano fino" constitui-se na imagem central do poema. Além de sugerir

246. Pickard, p. 80.

247. Anderson, p. 13.

248. Harvey in Rupp ed., p. 68.

algo macio, "pelúcia" lembra também algo flexível, que cede, e participa de uma das expressões do poema, que se tornam irônicas pela aplicação das predicações impertinentes: "assaltar uma Pelúcia", "violar uma Estrela". Há aí uma relação absurda, pois o conteúdo da ação não combina com o objeto da ação.

Embora as ironias sejam percebidas desde o começo pela relação contrastante, pois há fusão de elementos de pólos semânticos opostos (humano-celestial, concreto-abstrato, próximo-distante), são os quatro últimos versos que deixam isso claro. O poema todo se organiza por "palavras em conflito", observa Anderson, acrescentando: "Quase toda frase é uma dupla de oposições, e a estrutura geral está enrolada como uma cobra com o rabo na boca".²⁴⁹

Se aceitássemos a opinião de Purdy,²⁵⁰ segundo a qual "Frágil Senhora", por estar no singular, seria a própria poetisa, teríamos uma auto-ironia. Mas, na realidade, tem-se uma fusão de ironia e sarcasmo para criticar "a vida artificial de damas elegantes, que eram somente damas, nunca mulheres".²⁵¹

Pickard chama a atenção para o aspecto irônico do poema quando observa que "o trocadilho em 'Finas' com relação ao seu tamanho e falta de inteligência é um elo irônico com sua qualidade de 'estrela', algo visto precariamente por olhos humanos".²⁵²

Começando por sugestões eróticas, o poema termina voltando-se para interesses espirituais. Neste contexto, as damas elegantes e "puras" estariam se envergonhando de Cristo, que acolheu ladrões e prostitutas. A imagem pública que elas projetam difere da que se espera do cristão convicto, o que

249. Anderson, p. 13.

250. Item 67.

251. Towheed *apud* Duchac, p. 594.

252. P. 81.

vem sugerido pela alusão bíblica aí contida: "...qualquer que me confessar diante dos homens, eu o confessarei diante de meu Pai, que está nos céus. Mas qualquer que me negar diante dos homens, eu o negarei também diante de meu Pai, que está nos céus".²⁵³ A leitura teológica une os últimos versos ao poema todo. As senhoras querúbicas do início, por se distanciarem de Deus e dos homens, tornam-se desumanas, frágeis e quebradiças como se fossem minerais. Dickinson demonstra assim desprezo pela religião sentimentalista, que produzia tipos como estas mulheres de "Finas Convicções".

O J435 é um poema todo feito de oximoros e antíteses:

J435 JS Muita Loucura é o mais divino Senso -
 Para o Olhar que distingue -
 Muito Senso - rematada Loucura -
 Só porém a Maioria
 Como em Tudo prevalece -
 Concordas - e tens juízo -
 Discordas - e és um perigo -
 Para meter na Cadeia.

*Much Madness is divinest Sense -
 To a discerning Eye -
 Much Sense - the starkest Madness -
 'Tis the Majority
 In this, as All, prevail -
 Assent - and you are sane -
 Demur - you're straightway dangerous -
 And handled with a Chain -*

Aludindo a uma passagem bíblica,²⁵⁴ que considera a sabedoria de Deus como loucura para os homens, afirma que muita loucura pode equivaler à sensatez divina e vice-versa, dependendo do ângulo de visão. Entretanto, a opinião da maioria prevalece e o não conformista acaba sendo tido por louco. Por isso, desde o início ela ironiza o conformismo da sociedade.

O paradoxo segundo o qual o que pode parecer sensato para uma pessoa pode ser tolice para outra, embora, infelizmen-

253. Mateus 10:32-33.

254. I Aos Coríntios 3:19.

257. *Idem*, p. 256.

258. *ibidem* 1975 (nº 27), p. 21.

te, o pensamento da maioria prevaleça, controla o poema todo.²⁵⁵ Isto, porém, não significa que a maioria esteja com a razão. Entretanto, o indivíduo que não se submete à vontade da maioria corre o risco de ser taxado de louco e aprisionado. Assim, "com branda ironia, o poema defende o indivíduo contra o conceito da superioridade natural e inevitável das massas".²⁵⁶ Dickinson teria em mente a sina do artista que, inconformado, era tido como louco. Sua loucura, no entanto, torna-se uma máscara quase necessária, pois a própria visão poética equipara-se à loucura, que o põe em contato com o divino.²⁵⁷

Destacando várias polaridades (sanidade e loucura, razão e tolice, agonia e êxtase), o poema parece referir-se ao gênio pioneiro que, geralmente, só obtém reconhecimento póstumo, ou ainda, à situação da própria poetisa, que não tinha com quem trocar idéias em Amherst.²⁵⁸

O seu adjetivo predileto, "divino", aparece logo no primeiro verso e na forma superlativa. A "rematada loucura" equivale ao pedantismo ou intelectualismo excessivo. Os três primeiros versos são bem explícitos nesse sentido. "Rematada" (*starkest*) do original associa-se com a idéia de nudez, sugerindo que muitas pessoas que se julgam "vestidas" de pensamento podem estar mentalmente nuas.

O poema termina de forma contundente com a queixa de que a maioria sempre vence e o inconformista, que pode ser um artista ou um doente mental, vê-se sacrificado ou prejudicado. Dickinson pode estar também se referindo ao tratamento desumano que os doentes mentais de então recebiam.

Em J905 a ironia atinge tudo através de metáforas e

255. Alexander, p. 66.

256. Lair, pp. 87-88.

257. Kher, p. 256.

258. Morey 1975 (nº 27), p. 21.

símbolos:

J905 JS Entre o meu País - e os Outros -
 Hã um Mar -
 Mas Flores - negoceiam entre nós -
 Como embaixadas.

*Between My Country - and the Others -
 There is a Sea -
 But Flowers - negotiate between us -
 As Ministry.*

"Meu País" representa o "eu" e funciona como símbolo de sugestão da dificuldade de comunicação integral entre o "eu" e os outros. E a sensação do "eu" de se sentir inseguro e isolado dos outros vem reforçada pelo símbolo do mar, principalmente quando associado à idéia da separação. Hã, portanto, ironia ao sistema de relacionamento social, que se aprofunda ainda mais com o sistema simbólico de convenção das flores, que Dickinson qualifica negativamente, talvez tendo em mente o sistema amoroso e tradicional de comunicação. A ironia acaba por atingir todos os sistemas de comunicação e, indiretamente, até os instrumentos de comunicação política.

O J1510 dramatiza a separação existente entre o homem e a Natureza em virtude de preocupações ou valores impingidos pela sociedade:

J1510 NML Ó como é feliz a pedrinha
 Que rola na estrada sozinha,
 Não se importa com a existência
 E a ninguém deve obediência;
 A roupagem que sempre vestiu
 A transitório mundo já serviu;
 E - como o sol - independente,
 Vive e cintila livremente,
 Na inércia ou na atividade,
 Na sua simplicidade.

*How happy is the little Stone
 That rambles in the Road alone
 And doesn't care about Careers
 And Exigencies never fears -*

*Whose Coat of elemental Brown
A passing Universe put on,
And independent as the Sun
Associates or glows alone,
Fulfilling absolute Decree
In casual simplicity -*

A pedra, um objeto natural tão corriqueiro, sempre fascinou os poetas, que nela notam um toque de mistério. E Dickinson nela se inspirou para "erigir uma filosofia vívida sobre o propósito de Deus na Natureza".²⁵⁹

Ao elogiar um elemento da Natureza tão simples, insignificante e solitário, Dickinson ironizava a sociedade por implicação, fazendo ironia à busca do prestígio social e da glória pública. Ela podia ainda estar se referindo a si mesma com essa metáfora, para dizer que sua vida limitava-se ao cumprimento dos deveres domésticos que lhe eram atribuídos por seus familiares.²⁶⁰ Por outro lado, estaria projetando o seu desejo de liberdade das imposições sociais nessa pedrinha que rola solitária e livre de quaisquer impedimentos: pois, apesar de sua pequenez, é "independente como o sol"; assim como o grande astro, ela é livre e impenetrável e não participa das vicissitudes da vida humana. O contraste com a vida humana estabelece-se por meio de duas palavras fundamentais: "existência" (*careers*) e "obediência" (*exigencies*); de resto, "a força do poema vem do que ele não diz".²⁶¹

Ainda a exemplo de outros poetas, Dickinson também se encantou com a simplicidade de uma planta. A pedra e a planta representavam a harmonia completa da Natureza, uma condição impossível aos seres humanos, incapazes de deixar suas preocupações de lado. Mas a felicidade de uma pedra ou de uma plan-

259. Fuson *apud* Duchac, p. 165. 260. Morey 1975 (nº 27), p.22.

261. Lair, p. 145.



ta decorre do seu estado de não consciência, ao passo que o estado de consciência humana é o maior obstáculo à realização do homem.²⁶² Alguns versos de Fernando Pessoa, extraídos dos "Poemas Inconjuntos" do heterônimo Alberto Caeiro, ilustram bem este ponto:

Dizes-me: tu é mais alguma coisa
Que uma pedra ou uma planta.
Dizes-me: sentes, pensas e sabes
Que pensas e sentes.
Então as pedras escrevem versos?
Então as plantas têm idéias sobre o mundo?
.....
Às vezes ponho-me a olhar para uma pedra.
Não me ponho a pensar se ela sente.
Não me perco a chamar-lhe minha irmã.
Mas gosto dela por ela ser uma pedra,
Gosto dela porque ela não sente nada,
Gosto dela porque ela não tem parentesco nenhum comigo.
.....-

Na contemplação da pedra, Dickinson faz um contraste entre a obediência cega e natural da pedra e a vida atribulada do homem. A inveja que a pedrinha lhe causa vem justamente de sua condição humana superior.²⁶³

A louvação da liberdade da pedra acaba por se constituir numa ironia, pois se trata de uma liberdade inconsciente e circunscrita às limitações do objeto; em outras palavras, não faz sentido falar em liberdade com relação à pedra, pois sua auto-suficiência só serve para que ela role pela estrada sem saber do seu destino, insensível ao frio e ao calor. Ela é livre e feliz porque nada pensa e nada sabe. A idéia da contenção da liberdade dentro dos limites de uma pedra é reforçada pela forma um tanto rígida do poema, constituído de dísticos de pentâmetros jâmbicos regulares com rimas quase perfeitas. O elogio da liberdade no caso da pedrinha redundava em

262. Anderson, p. 103.

263. Pickard, p. 73.

ridículo, pois a aplicação do termo aí é inadequada.

O poema encerra uma dupla ironia. Se por um lado a vida humana é fonte de angústia e desespero, por outro a existência da pedra é irrelevante, pois dispensa qualquer tipo de esforço ou realização. Quando Dickinson diz "(Olhai) a pedrinha que rola na estrada sozinha", calcando sua exortação em *Lucas* 12:27 ("Olhai os lírios do campo; eles não tecem nem fiam..."), ela está declarando sua preferência por uma vida consciente, apesar dos dissabores, sobre uma "vida" que seria feliz porque inconsciente e sujeita somente aos ditames do acaso.

Em 363 Dickinson estabelece um contraste entre a miséria humana na terra e a glória celestial após o sofrimento:

363 do Se a dor prepara para a paz
Então, que anos "Augustos"
Nossos pés esperam!

Se as primaveras surgem do inverno,
Podem as Anémonas
Ser contadas?

Se a noite vigora primeiro - Depois a tarde
Para envolver-nos de sol,
Que olhar!



3.5. Ironia de Situação

A ironia de situação ou situacional é geralmente citada como uma forma que se opõe à ironia verbal. Esta poderia ser também chamada de comportamental, pois o ironista pode servir-se de outros meios além da palavra para transmitir significados como, por exemplo, um sorriso, um gesto, uma pintura ou uma música. Mas, como a intenção aí é transmitir significados, pode-se ficar com a já consagrada expressão "ironia verbal".

Por ironia de situação entende-se a que se observa num estado de coisas ou num determinado acontecimento. Ao contrário do que ocorre com a verbal, na de situação não se transmite o significado irônico; este é captado pelo observador, embora sempre possa haver sugestões de realidades encobertas por aparências. Neste caso o ironista torna-se irônico por apresentar situações a serem percebidas pelos outros. Este tipo de ironia também se faz presente na obra poética de Dickinson.

Em J63 Dickinson estabelece um contraste entre a miséria humana na terra e a glória celestial após o sofrimento:

J63 dc Se a dor prepara para a paz
Então, que anos "Augustos"
Nossos pés esperam!

Se as primaveras surgem do inverno,
Podem as Anêmonas
Ser contadas?

Se a noite vigora primeiro — depois a tarde
Para envolver-nos de sol,
Que olhar!



Quando de mil céus
Em nossos olhos *desabrochados*
As tardes resplandecem!

*If pain for peace prepares
Lo, what "Augustan" years
Our feet await!*

*If springs from winter rise,
Can the Anemones
Be reckoned up?*

*If night stands first - then noon
To gird us for the sun,
What gaze!*

*When from a thousand skies
On our developed eyes
Noons blaze!*

O poema define uma felicidade espetacular, contrastando-a com o estado em que a narradora se encontra.²⁶⁴ A tranquilidade indescritível que a imortalidade proporciona recompensa uma vida de renúncia limitada por escuridão e cegueira.²⁶⁵

A terceira estrofe encerra o ponto central do poema e, por sua vez, o efeito da palavra "olhar" contém a chave da estrofe. Além de referir-se à imagem visual, o ato de olhar faz-se acompanhar das emoções que ele próprio desperta.²⁶⁶ A luz celeste que aí se projeta equivale em termos metafóricos à realização no amor, como em outros poemas de Dickinson.

O J125 pode ser considerado como uma versão um tanto alterada do conceito emersoniano da compensação:

J125 AOG P'ra cada extático instante
 Paga-se em moeda de angústia
 Da oscilante à exata
 Medida do êxtase.

Por hora amada se paga
Árdua prestação em anos,
Duros, contados tostões -
E cofres de lágrimas
 transbordando!

264. Juhasz *apud* Duchac, p. 269. 265. Cody, p. 433.

266. Porter, p. 148.

*For each ecstatic instant
We must an anguish pay
In keen and quivering ratio
To the ecstasy.*

*For each beloved hour
Sharp pittance of years –
Bitter contested farthings –
And Coffers heaped with Tears!*

O poema declara que o ser humano tem, para cada êxtase que vivencia, uma parcela de sofrimento a experimentar. Mas Dickinson ironiza a idéia de Emerson quando julga o sofrimento com que pagamos pelo êxtase igual ou maior, ou seja, considera o preço do êxtase alto e exorbitante.²⁶⁷ A ironia de situação está baseada em contrastes.

Dickinson vê a compensação, portanto, como uma força negativa, pois o sofrimento apresenta-se como uma consequência natural do êxtase e esta inter-relação das duas experiências manifesta-se como uma condição própria do mundo em que vivemos. A atitude irônica diante de tal situação é a melhor forma de defesa que Dickinson encontra para evitar surpresas ou decepções. Por isso, Dickinson, "reagindo ironicamente à experiência, aprende a olhar com igual favor para as contradições e possibilidades conflitantes que a cercam",²⁶⁸ conseguindo distanciar-se delas.

O acúmulo progressivo de imagens nos três últimos versos do poema sugere a extensão da dor com que se paga pelo êxtase.²⁶⁹ Por um momento de felicidade, paga-se com agonia intensa. Assim como o Getsêmane ocorre com mais frequência do que o Éden na poesia de Dickinson, a agonia também é mais comum do que o êxtase. Mas, no fim, permanece a pergunta: "Por que se deve pagar com tanta dor por um momento de êxtase?"

267. Pollak, p. 110.

268. Griffith, p. 44.

269. Alexander, p. 66.

O J135 mais uma vez desenvolve um dos temas recorrentes na poesia de Dickinson:

J135 AOG A água se aprende pela sede;
 A terra, por mares navegados;
 O êxtase, pela dor;
 A paz, pela luta que se teve;
 Por campos *In Memoriam*, o amor –
 Os pássaros, pela neve.

*Water, is taught by thirst.
 Land – by the Oceans passed.
 Transport – by throe –
 Peace – by its battles told –
 Love, by Memorial Mold –
 Birds, by the Snow.*

Tudo que o homem aprende resulta de algum tipo de desintegração que, por sua vez, representa a morte.²⁷⁰ O ser humano só capta o sentido profundo das coisas mediante a carência e a distância.

As grandes experiências humanas só são valorizadas pelo conhecimento dos opostos; neste caso, sente mais a necessidade quem já teve fartura e esta, melhor a compreende quem não a tem. O penúltimo verso concentra a ironia do poema: uma oposição implica na outra.

A ironia de situação em J167 cria-se inicialmente por um aparente contraste de tom entre o início e o fim do poema:

J167 dc Aprender o Êxtase pela Dor –
 Como os Cegos aprendem o sol!
 Morrer de sede – suspeitando
 Que correm Córregos nos Prados!

 Pousar os saudosos – saudosos pés
 Numa praia estranha –
 Assombrada por terras natais, enquanto isso –
 E o azul – querido ar!

 Esta é a Angústia Soberana!
 Este – o sinal de pesar!
 Estes são os pacientes "Laureados"
 Cujas vozes – educadas – debaixo –

270. Chase, p. 123.

272. Porter, p. 132.

Ascendem em incessante Canção -
Inaudível, de fato,
Para nós - os mais broncos aprendizes
Do Bardo Misterioso!

*To learn the Transport by the Pain -
As Blind Men learn the sun!
To die of thirst - suspecting
That Brooks in Meadows run!*

*To stay the homesick - homesick feet
Upon a foreign shore -
Haunted by native lands, the while -
And blue - beloved air!*

*This is the Sovereign Anguish!
This - the signal woe!
These are the patient "Laureates"
Whose voices - trained - below -*

*Ascend in ceaseless Carol -
Inaudible, indeed,
To us - the duller scholars
Of the Mysterious Bard!*

O tom inicial torna-se declamatório, mas o poema termina em desespero e resignação. Como em outros poemas complexos, Dickinson mantém suspense do início ao fim em virtude da promessa de imortalidade com que acena, afirmando que o êxtase é melhor apreciado e sentido do ângulo privilegiado da dor.²⁷¹

A primeira estrofe diz que só quem passa por necessidades pode encontrar satisfação. Os dois últimos versos são como que uma ressalva dos dois primeiros, cuja afirmação categórica relativiza-se no terceiro e quarto, pois o verbo "aprender" do início sugere alguma certeza, enquanto "suspeitar" deixa certa dúvida. "Aprender" e "suspeitar" indicam, portanto, dois níveis de conhecimento, o definitivo e o provável, o que se julga ter e o que se suspeita ter, o que se confia ter e o que se desconfia ter.²⁷² A felicidade interior só se alcança pela experiência do sofrimento e da tristeza. Te-

271. Cody, p. 434.

272. Porter, p. 132.

mos aqui mais uma vez o processo antitético característico de Dickinson, pois, para definir a felicidade, ela primeiro imagina o seu oposto.

A poetisa sente saudades de "terras natais" que, estando no plural, reforçam a ambigüidade segundo a qual a expressão estaria se referindo à vida futura no céu, "uma praia estranha", bem como à vida secular neste mundo. Tal duplicidade de sentido remete-nos mais uma vez aos dois níveis de conhecimento, o real (vida presente) e o suspeitado (vida futura), isto é, o secular e o religioso. Ao fim da segunda quadra, fica determinado o conhecimento secular.

Os "Laureados" aqui "debaixo" têm a missão de "recuperar a realidade primordial do ser";²⁷³ só eles sabem como superar a "angústia Soberana", a partir da experiência do sofrimento. A lição dos poetas aqui é uma lição de fé. As aspas de "Laureados" indicam também a ambigüidade deste título; tanto pode estar se referindo aos que receberam a graça de Deus por coroa, como aos próprios poetas, cuja glória consiste em outro tipo de imortalidade. Mais uma vez o aspecto secular justapõe-se ao religioso.

A "incessante Canção" da poetisa, uma canção de sofrimento, torna-se "inaudível" aos "mais brancos aprendizes", os poetas da terra, que resistem ao encontro com o precursor de todos os poetas, Deus, o "Bardo Misterioso".²⁷⁴ Assim, "os mais brancos aprendizes" rejeitam o único caminho capaz de levar à fonte da existência, ficando somente com a dor da vida terrena.

Se na primeira metade do poema Dickinson privilegiou a

273. Kher, p. 103.

274. Diehl, p. 102.

visão secular da existência, na segunda ela tomou o rumo da fé, mostrando que a segurança dos que aceitaram a condição religiosa passa despercebida aos "mais brancos aprendizes". A poetisa, entretanto, parece estar apenas observando as duas situações, e dizendo que tudo a vida nos ensina.

Em J181 verifica-se o simbolismo típico de Dickinson:

J181 JS Um Mundo perdi — há dias!
Será que Alguém o encontrou?
Por um Diadema de Estrelas,
Se conhece onde ficou.

Um Rico — nel' não repara —
Mas é de tanto Valor
Para os meus Olhos frugais —
Procurai-mo — por favor!

*I lost a World — the other day!
Has Anybody found?
You'll know it by the Row of Stars
Around its forehead bound.*

*A Rich man — might not notice it —
Yet — to my frugal Eye,
Of more Esteem than Ducats —
Oh find it — Sir — for me!*

O poema não permite clara interpretação. Assim, a expressão "Diadema de Estrelas" pode estar se referindo à coroa de espinhos de Cristo, que seria o "mundo" perdido.

A ironia surge no início da segunda quadra, quando a poetisa tenta avaliar a perda segundo os critérios de um homem rico. Foi provavelmente esta ironia que levou Porter²⁷⁵ a observar a quebra do sentido elegíaco do poema.

Há um contraste na própria estrutura do poema. Enquanto a primeira estrofe se caracteriza pela força e originalidade de pensamento e de expressão, a segunda, que manifesta a ironia, não foge ao lugar comum.

A exemplo do que faz em outros poemas, em J252

275. P. 85.

Dickinson primeiro relata uma experiência, para dar-lhe depois um caráter universal.²⁷⁶ Assim, a primeira estrofe trata do caso particular da narradora e a segunda aborda uma situação representativa, generalizando em termos de experiência humana.

J252 AOG Na dor eu passo a vou -
Charcos inteiros -
Questão de hábito.
Mas um leve esbarro de alegria
Me embaralha os pés,
Perco o equilíbrio - ébria.
Que nenhum seixo se ria -
Bebida inédita -
É só isto!

A força não é mais que dor
No encalhe da disciplina
Até suportar mais fardos.
Dêem bálsamo a gigantes
E - como homens -
Fracos, vergam.
Dêem-lhes o Himalaia -
Eles O carregam!

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

*Power is only Pain -
Stranded, thro' Discipline,
Till Weights - will hang -
Give Balm - to Giants -
And they'll wilt, like Men -
Give Himmaleh -
They'll Carry - Him!*

A poetisa desenvolve e dramatiza a idéia de que a dor e o sofrimento são experiências benéficas e saudáveis ao homem, por meio de comparações entre a dor e o prazer em todo o poema, argumentando a favor do sofrimento; segundo ela, este pode ser tolerado com maior facilidade, o que vem a ser irônico e paradoxal.

276. Howard in Walcutt, p. 64.

279. P. 97.

"O Teste" (ou "A Provação"), nome dado ao poema pelos primeiros editores de Dickinson, inclui-se entre os poemas de "inspiração" bíblica, em que as Escrituras funcionam como fonte de sugestões, pois a poetisa parte destas para distorcer ou criar novas imagens, que se distanciam das origens a ponto de, às vezes, não deixar vestígios aparentes. Em outras palavras, ela faz a sua "revisão" de alguns textos bíblicos; nesses casos, então, a Bíblia constitui-se em mero estímulo ou pretexto para ela fazer poesia.

As duas estrofes interligam-se por meio de contrastes e paralelos, que vão desde a forma até às idéias e imagens.

Temos na primeira estrofe imagens relativas ao estado líquido e, na segunda, ao estado sólido.²⁷⁷ Na primeira, Dickinson serve-se de passagens bíblicas para criar imagens de "inícios" e, na segunda, ela fala da dor (e não da fé) que pode mover montanhas, "adaptando" assim a proposição bíblica.

A primeira estrofe contém várias alusões bíblicas que indicam a intenção de transmitir o que seria a "boa-nova", a mensagem principal (ou primeira) da poetisa. Tais alusões têm a ver com algum início importante tanto no *Velho* como no *Novo Testamento*. Wolff²⁷⁸ lembra duas passagens de *Gênesis*, a Criação (a vida surgindo das águas) e o Dilúvio (a morte causada pela água e o reinício da vida humana), e duas dos *Evangelhos*, o vinho da Última Ceia e a afirmação de Cristo segundo a qual não se coloca vinho novo em odre velho; daí a expressão "Bebida Inédita". Juhasz,²⁷⁹ por sua vez, observa que esta estrofe contrasta a água do sofrimento com o vinho da ale-

277. Juhasz, p. 97. 278. P. 215. 279. P. 97.



gria, remetendo-nos ao milagre das Bodas de Canã, quando Cristo transformou água em vinho para a alegria dos convivas. O verso "Que nenhum seixo se ria —", ainda que remotamente, associa-se à advertência de Cristo com relação a atirar a primeira pedra e, com os dois anteriores, lembra-nos de Pedro perdendo o equilíbrio quando andava sobre as águas, em sua primeira ousadia.

As sugestões de "primeira vez", somadas umas às outras, reforçam a impressão de que Dickinson pretendia anunciar com ênfase uma idéia que lhe era muito cara e que julgava fundamental: os efeitos positivos do sofrimento na vida humana. Assim, para *introduzir* um de seus principais temas, ela se vale de vários *inícios* bíblicos na *primeira* estrofe.

Na primeira estrofe, a narradora esbarra na alegria, que pode tirar-lhe a disciplina; na segunda, os gigantes poderão ficar fracos e vergar, se receberem algum bálsamo. Em outras palavras, a luta de vadear, representando a disciplina da vida diária, na primeira, equivale ao sofrimento como disciplina da segunda. O seixo, representando os pequenos obstáculos da vida rotineira, pela sua insignificância, contrasta com a montanha portentosa do final do poema.²⁸⁰ Temos então que a pessoa comum, da primeira estrofe, e os gigantes sobre-humanos, da segunda, reagem de maneira idêntica a estímulos semelhantes: aquela vadeia nos charcos, estes carregam montanhas. Como diz Wolff, "a estratégia do poema é manter forças destrutivas e criativas em tensão, demonstrando que o bem pode surgir de um mal aparente...".²⁸¹

Para realçar o seu pensamento, Dickinson combina a mé-

280. Cody 1978, p. 15.

281. P. 215.

trica com o sentido. O contraste começa pela disparidade do número de versos de cada estrofe; a antecipação de rima que se frustra auxilia nossa compreensão da ironia do poema, cuja métrica desordenada acompanha os efeitos do sofrimento.²⁸²

Dickinson rompe os limites do hino religioso e de quaisquer outros esquemas métricos convencionais, que seriam os "odres velhos", incapazes de conter o "vinho novo" de sua inebriante poesia. A métrica cambaleante acompanha o cambaleio dos pés da narradora, pois os "pés" do quinto verso estão claudicando..., em virtude da sugestão de alegria, que provoca falha no movimento métrico. Se compararmos o esquema métrico das duas estrofes, veremos que a métrica mais desordenada da primeira acompanha o ziguezague da narradora inebriada pela nova bebida, ao passo que a disciplina proposta na segunda reflete-se no esquema mais ordenado desta: (primeira) /x// //xx x/x/ xx//x/ //x/ xx//x(/) (x)///x/ xx//x(/) (x)/x/ (segunda) /xx/x/ /xx/x/ x/x/ //x/x(/) xx/x/ x/x/ x/x/ .

Deste modo Dickinson procura apresentar o sofrimento como um "mestre" que transmite conhecimentos, ensina habilidades e incute o senso de disciplina,²⁸³ pois, para ela, a dor é condição *sine qua non* para as realizações de mérito. Nesse contexto, ela dramatiza a idéia de que a felicidade debilita e a adversidade fortalece o ser humano.

Em J254, um de seus poemas de definição, Dickinson tenta dar uma explicação concreta para um termo abstrato.

J254 AHC Esperança é a coisa com penas
 Que poisa em nossa alma,
 A cantar melodia mas sem letra,
 E nunca mais se cala.

282. Lair, p. 43.

283. Cody 1978, p. 16.



No vendaval, ela é sempre bem-vinda;
Muito feroz seria uma tormenta
Para espantar esta doce avezinha
Que a tantos acalenta.

Tenho-a escutado entre frígidos gelos,
E num mar como outro se não viu,
Mas nem sequer, mesmo num ponto extremo,
Uma simples migalha me pediu.

*"Hope" is the thing with feathers -
That perches in the soul -
And sings the tune without the words -
And never stops - at all -*

*And sweetest - in the Gale - is heard -
And sore must be the storm -
That could abash the little Bird
That kept so many warm -*

*I've heard it in the chilliest land -
And on the strangest Sea -
Yet, never, in Extremity,
It asked a crumb - of Me.*

A idéia de esperança vem expressa de forma concreta, como um pássaro que canta alegre, mesmo em circunstâncias as mais desfavoráveis e sem esperar qualquer recompensa. No tempo de Dickinson eram comuns os emblemas que representavam a figura de Cristo como um pássaro, o que pode explicar a espiritualidade e abnegação desta ave personificada.²⁸⁴

Por meio de uma metáfora irônica que surge logo na primeira estrofe e que se estende ao poema todo, tornando-se a sua sustentação, Dickinson define a atitude ambivalente de quem espera sem esperança, mas que observa, com reverência e espanto, um pássaro real no plano do espírito, mas que não tem existência física.²⁸⁵

A ironia está em que a pessoa que vive a esperança não sabe explicar por quê, pois trata-se de mero sentimento, uma melodia na alma que a abriga.

284. Wolff, p. 478.

285. Goudie apud Duchac, p. 163.



O poema J258 revela a preocupação de Dickinson com o efeito de certos fenômenos naturais no mundo interior do indivíduo:

J258 PV Hã na luz uma certa obliquidade
Em tardes hibernais,
Que nos oprime tanto quanto o peso
Dos sons nas catedrais.

Celestial ferimento causa em nós;
Não vemos cicatriz;
Vemos, porém, a diferença interna,
Que o sentido nos diz.

Ela tem como lacre o desespero,
Ninguém lhe ensina nada;
Somente uma aflição imperial
Dos ares enviada.

Quando chega, a paisagem, fica ã escuta,
As sombras não têm ar;
Quando parte, assemelha-se ã distância
Com a morte a espreitar.

*There's a certain Slant of light,
Winter Afternoons -
That oppresses, like the Heft
Of Cathedral Tunes -*

*Heavenly Hurt, it gives us -
We can find no scar,
But internal difference,
Where the Meanings, are -*

*None may teach it - Any -
'Tis the Seal Despair -
An imperial affliction
Sent us of the Air -*

*When it comes, the Landscape listens -
Shadows - hold their breath -
When it goes, 'tis like the Distance
On the look of Death -*

Hã um sîmile irônico jã nos dois ûltimos versos da primeira quadra. A obliquidade na luz pode representar a presença de Deus, como sugerem as expressões "sons nas catedrais", "celestial ferimento" e "aflição imperial". As imagens do poema constituem-se de elementos da natureza e da igreja, que ser-

286. Perrine in Davis, p. 34. 287. Alexander, p. 105.

vem para dar ou sugerir a sensação da morte. O inverno que oprime ameaça a fé, pois as diversas associações religiosas aprofundam o desespero e sugerem que a luz representa um teste ou uma prova para a alma.

À natureza, ela atribui qualidades humanas oriundas dela própria como poetisa, a ponto de sugerir a irrelevância da realidade objetiva da natureza. A morte metaforiza a luz de inverno e vice-versa. As figuras do poema aplicam-se à vida interior; a rigor nada têm a ver com o inverno ou com a luz; tentam definir uma realidade interior, não uma realidade física.

O poema todo tenta definir uma depressão estranha e muito pessoal. O estado de depressão exprime-se por palavras como *opprime*, *peso*, *ferimento*, *desespero*, *aflição* e *ar da morte*.²⁸⁶ O poema relaciona-se com a explicação psicanalítica de um tipo passageiro de depressão, que se manifesta na atmosfera distinta criada pelo crepúsculo. A como que mortal atmosfera da tarde hiberna impõe à poetisa a consciência de sua inexorável despedida. É a sua resposta a um certo momento da natureza em que um raio de luz cria uma atmosfera de tristeza numa tarde de inverno. O portador da "aflição imperial" causada pelo "desespero" está como que dotado da fortaleza e da compaixão próprias dos que, embora nobres, estão perturbados e feridos. A partir da descrição da luz hiberna o poema torna-se "um depoimento sobre a natureza do desespero e do isolamento".²⁸⁷ A imagem do desespero apresenta-se como "uma certa obliquidade na luz", ao pôr-do-sol de uma tarde hiberna, enfatizando a qualidade amorfa do sofrimento. A luz hiberna

286. Perrine in Davis, p. 34. 287. Alexander, p. 105.



traz o desespero porque também nos lembra da ameaça da morte. Somente vivendo em desespero pode-se experimentar a liberdade do desespero.

O paradoxo central do poema está na idéia de que nos sentimos mais vivos quanto mais forte for a nossa "percepção" da morte. As características e os efeitos do desespero são o tema central do poema, que não tem outro tema que não "a tristeza dolorosa da pálida tarde hiberna".²⁸⁸

Além de evocar um estado de espírito, o poema tenta explicá-lo. Definir a experiência torna-se a maior dificuldade do poema, cuja tendência parece ser o abandono da metáfora a favor da metonímia.

A tentativa de conciliar a natureza com a morte indica ajustamento antes que desespero. Está aí implícita mais uma morte psíquica do que a morte física. É morrendo para as coisas deste mundo que se estabelece um relacionamento maduro com o macrocosmo.

O poema constitui-se num conjunto de contrários que atuam uns sobre os outros. As opções espirituais e psicológicas ficam em aberto. A ironia está em que o significado da momentânea obliquidade da luz está no seu desaparecimento,²⁸⁹ ou seja, ela ilumina a possibilidade das trevas. E esta ironia abrange o poema como um todo, passando a ter nele uma função totalizante.

A partir de um clichê, a velha comparação da vida com um relógio, e da crendice segundo a qual o relógio pára quando seu dono morre, Dickinson compara a morte à quebra irreparável de um relógio suíço de boa qualidade:

288. Baldi, p. 440.

289. Sherwood, p. 97.



J287 DC O Relógio parou -
 Não o de cima da Lareira -
 A habilidade mais requintada de Genebra
 Não pode fazer curvar o fantoche -
 Que neste instante dependura-se rijo -

Um espanto surgiu no Adorno!
 Os Algarismos arquejaram, de dor -
 Depois deixaram os Decimais tremendo -
 E entraram no Grau Zero do Meio-Dia -

Ficará impassível diante de Médicos -
 Este Pêndulo de neve -
 O Relojoeiro o importuna -
 Enquanto frio - indiferente Não -

Meneios dos ponteiros Dourados -
 Meneios dos esbeltos Segundos -
 Décadas de Arrogância entre
 A vida do Mostrador -
 E Ele -

*A Clock stopped -
 Not the Mantel's -
 Geneva's farthest skill
 Can't put the puppet bowing -
 That just now dangled still -*

*An awe came on the Trinket!
 The Figures hunched, with pain -
 Then quivered out of Decimals -
 Into Degreeless Noon -*

*It will not stir for Doctors -
 This Pendulum of snow -
 This Shopman importunes it -
 While cool - concernless No -*

*Nods from the Gilded pointers -
 Nods from the Seconds slim -
 Decades of Arrogance between
 The Dial life -
 And Him -*

O poema estrutura-se segundo o equilíbrio criado pelo contraste entre as duas primeiras estrofes, que tratam do aspecto físico da morte, e as duas últimas, que consideram inúteis os esforços do médico no sentido de recuperar a vida.

O meio-verso que inicia o poema enfatiza a repentina cessação da vida e do tempo, e a insignificância do ser humano

acentua-se quando ele é comparado a um objeto mecânico. Aí pouca consolação resta. A primeira estrofe diz-nos então que o relógio acabou de parar, que uma pessoa acabou de morrer e que o movimento não será renovado. Evoca, pois, um senso de repentina imobilidade, decorrente da morte, com expressões que indicam a perda da tensão e do tom da vida: "curvar o fantoche", "dependura-se rijo".

Na segunda estrofe, observa-se o ato de morrer pelos olhos de quem observa o relógio. O moribundo é tomado de temor reverente quando percebe que está morrendo. Quando sente no rosto os extertores da morte, os ponteiros assinalam meia-dia e a morte chega. Volta-se, pois, ao momento que precede a morte e sugere que a impossibilidade de se conhecer a realidade da própria morte é uma das idéias centrais do poema. Aqui intensifica-se a "sensação" de imobilidade.

As duas primeiras estrofes tratam, portanto, do momento da morte e dos instantes que a precedem.

Na terceira, a imobilidade do corpo morto é ainda mais intensificada e desenvolve-se o efeito da completa falta de reação da morte. O início desta sugere que, uma vez parado o relógio da vida, o restante do poema falará do pós-morte. Mas não é o que acontece, pois pela segunda vez a poetisa nos dá uma visão dos momentos em que o relógio da vida vai deixando de trabalhar. O médico e o relojoeiro nada conseguem junto ao morto, a não ser um "não" indiferente, que se estende à última estrofe, como que indicando um esforço no sentido de recuperar o movimento.

As duas últimas estrofes tratam da frustração do "mé-



dico" na tentativa de restaurar a vida. Dickinson ironiza aí as limitações do poder de Deus. O pêndulo congelado a repetir "não" sugere o desespero diante da morte, isto é, a desintegração de um sistema lógico de crenças diante do maior mistério que o ser humano tem diante de si, a morte.²⁹⁰ Estas estrofes desviam a nossa atenção dos mortos para o esforço inútil dos vivos para recuperar uma vida que se foi para sempre. O "não" (*no*) da terceira estrofe, que ressoa nos "meneios" (*nods*) da quarta, é a negativa enfática dada ao relojoeiro que tenta restaurar a vida. A expressão "pêndulo de neve" traz um dos símbolos favoritos de Dickinson, a neve, para exprimir a condição da morte como algo branco e gelado. "Décadas de Arrogância" indica o peso sobrepujante da eternidade e é a grande barreira posta entre a vida e a morte.

A imagem do relógio suíço controla o poema todo. Genebra, além de importante centro da indústria relojoeira, era a residência de Calvino. A morte na metáfora do relógio parado lembra-nos da irremediabilidade da morte física e insinua a "ineficácia" da doutrina calvinista.

Este poema contém quase todas as boas qualidades da notável poesia de Dickinson sobre a *ars moriendi*. Para dizer que os mortos vislumbram o céu na hora da morte, ela usa a palavra "temor" (*awe*) e, para definir a barreira intransponível entre a alma e sua breve vida anterior, a separação absoluta que temia, a palavra "Arrogância", na expressão "Décadas de Arrogância", é a que sua sensibilidade julga mais oportuna.

Com sutileza, o poema todo combina a realidade desesperadora da morte física, e as espantosas limitações da vida

290. Pickard, p. 108.

temporal, com o mistério da eternidade. Ele contém uma hipérbole marcante: "O médico se desdobra para reativar as batidas do coração, o pêndulo frio e imóvel do defunto, mas o morto resiste com arrogância aos melhores esforços de restauração".²⁹¹ Os pés trocaicos no início dos três primeiros versos da última estrofe sugerem os meneios excêntricos ou desgovernados do corpo morto. Ironicamente, o poder do Fantoche-Mor mostra-se ineficaz.

O trocadilho contido em *figures* (= figura / algarismo) relaciona-se ao conceito do relógio como um todo e se expande em "deixaram os Decimais tremendo".

Embora não seja uma metáfora consoladora da eternidade, "o grau zero do meio-dia" sugere o caráter atemporal da eternidade, ou seja, o momento em que o relógio completa o ciclo e o sol está mais brilhante. A morte, porém, não traz glória nem segurança. Aí Dickinson ironiza o mortal, que é surpreendido em sua plenitude, ao meio-dia. Conforme observa Ferlazzo,

com azeidume ela sugere talvez que nós somos como os adornos do relógio. Como os bonecos que se curvam parodiando cortesia e que repetidamente executam suas insignificantes e orgulhosas rotinas, somos levados a fazer o mesmo por algum fabricante de bonecos, até que a morte nos congela e expõe o absurdo de nossa conduta.²⁹²

Para Anderson, as figuras do médico, do relojoeiro e do fabricante de relógios podem ser consideradas como "máscaras do Grande Artífice, com uma ironia que se aproxima da blasfêmia". E acrescenta a explicação de que "o Senhor dá e o Senhor tira, mas não pode repetir o ato com o mesmo adorno".²⁹³

"Temos aqui uma fina ironia", diz Miner, e conclui:

291. Warren, p. 83. 292. P. 48. 293. P. 237.



O 'boneco' sempre se curvava a partir da cabeça ou da cintura para marcar as horas. Agora, entretanto, o relógio finalmente acena para o 'grau zero do meio-dia' com frios 'não'. Enquanto o algarismo acena apenas com aquela negação que é a morte, ele nega o pedido do 'relojoeiro' para que o relógio continue.294

O J318 inicia-se, já no primeiro verso, com uma promessa de explicação:

J318 AOG Vou-te contar como é que o sol nasceu:
 De repente uma fita apareceu,
 Campanários nadaram em amestita
 E notícias correram como esquilos;
 Colinas desataram seus toucados,
 Os passarinhos romperam em trinados.
 Então disse baixinho p'ra mim mesma,
 'Deve ter sido o Sol!'
 Mas como foi que ele se pôs, não sei dizer.
 No céu, um torniquete avermelhado -
 Meninos e meninas de amarelo
 Pulavam por ali em atropelo,
 Na pressa de alcançar o outro lado -
 Quando um clérigo de hábito cinzento
 Fez o gradil da noite subir manso -
 E dispersou o bando.

*I'll tell you how the Sun rose -
 A Ribbon at a time -
 The Steeples swam in Amethyst -
 The news, like Squirrels, ran -
 The Hills untied their Bonnets -
 The Bobolinks - begun -
 Then I said softly to myself -
 "That must have been the Sun!"
 But how he set - I know not -
 There seemed a purple stile
 That little Yellow boys and girls
 Were climbing all the while -
 Till when they reached the other side,
 A Dominie in Gray -
 Put gently up the evening Bars -
 And led the flock away -*

O poema está dividido em duas partes, com duas estrofes cada uma. Na primeira cria-se a expectativa do desvendamento de um mistério que, ao invés de ser revelado na segunda, acentua-se ainda mais. A expectativa criada com o verso "eu lhe direi como o sol nasceu", fica frustrada logo no primeiro

verso da segunda parte; aí se estabelece um contraste quando, referindo-se à maneira como o sol se põs, Dickinson diz: "não sei dizer".

Depois de surpreendido pelo nascer-do-sol, o poeta descreve o pôr-do-sol de maneira contrastante: um mundo de conto de fadas em que crianças douradas percorrem um caminho de púrpura na direção do céu.

A aurora e o crepúsculo são personificados e descritos por metáforas e o poema desenvolve-se como uma canção de roda. Os verbos *nadar*, *correr* e *pular*, aí empregados, são descritivos de atividades humanas.

A ironia aparece nos componentes da imagem criada pela expressão "crianças amarelas", por causa do sol.

Em J441 Dickinson mostra uma atitude ambivalente para com a fama e o reconhecimento público:

J441 JS Ao Mundo escrevo esta carta,
A quem nunca me escreveu -
As simples Novas que a Natura conta -
Com suave Majestade.

A Mensagem é confiada
A Mãos que não posso ver -
Só por amor da Natureza - irmãos -
Julgai-me com suavidade.

*This is my letter to the World
That never wrote to Me -
The simple News that Nature told -
With tender Majesty*

*Her Message is committed
To Hands I cannot see -
For love of Her - Sweet - countrymen -
Judge tenderly - of Me*

Esta "carta" que Dickinson escreveu ao mundo, equivalente a um manifesto poético, ela mesma não a enviou. Um dos motivos que a teriam levado a não publicar os seus poemas se-

ria o receio de se expor à curiosidade pública, uma preocupação perfeitamente compreensível numa mulher do século passado; outro teria sido a consciência que tinha da peculiaridade de sua poesia e da dificuldade que sentia em transmitir a "Mensagem" da Natureza.²⁹⁵ Mas, apesar de exigente consigo mesma, pôde pressentir a consagração póstuma.

Afastar-se do mundo foi a maneira paradoxal que, como muitos grandes artistas, encontrou para dele se aproximar.²⁹⁶ De tal afastamento ela soube tirar a força espiritual necessária para escrever poemas como este, o meio que encontrou para falar com a posteridade, com o seu senso de vocação poética, como se estivesse entre nós.

A súplica final do poema dá-lhe um toque de ironia, quando consideramos que Dickinson estava ciente das dificuldades que teria em conciliar o seu mundo de poetisa com o mundo exterior.

O J465 transforma uma situação trágica em grotesca:

J465 AOG Ouvi mosca zumbir - quando morri -
 A calma pelo quarto -
 Como no ar a calma
 Entre os arquejos da tormenta.

A meu redor, os olhos, espremidos,
 Secavam; firmavam-se os fôlegos
 Para a última partida, quando
 No quarto fosse visto o Rei.

Lençóis em testamento, leguei
 De mim a porção que supus
 Transferível - e foi então
 Quando uma mosca se interpôs -

Com azul, indeciso, tropeçante
 Zumbir - entre a luz e o meu ser -
 Por fim falharam-me as janelas
 E eu não podia ver para ver -

295. Porter 1981, 120.

296. Kher, p. 65.

*I heard a Fly buzz - when I died -
The Stillness in the Room
Was like the Stillness in the Air -
Between the Heaves of Storm -*

*The Eyes around - had wrung them dry -
And Breaths were gathering firm
For that last Onset - when the King
Be witnessed - in the Room -*

*I willed my Keepsakes - Signed away
What portion of me be
Assignable - and then it was
There interposed a Fly -*

*With Blue - uncertain stumbling Buzz -
Between the light - and me -
And then the Windows failed - and then
I could not see to see -*

Trata-se de mais um poema em que Dickinson imagina a própria morte, um exercício que a fascinava. Pouco mais de dez anos antes de fazê-lo, ela escreveu a uma amiga: "No outro dia tentei pensar como eu ficaria de olhos fechados, vestida de branco, com uma anêmona no peito, e imaginei ouvir os vizinhos entrando e saindo mansa e sorrateiramente, para verem o meu rosto - completamente adormecido - todo imóvel".²⁹⁷

Logo na primeira estrofe já nos vemos diante de uma situação irônica, porque o agonizante é quem observa tudo que se passa ao seu redor e não os vivos, como era de se esperar. A ironia intensifica-se ainda pelo tom neutro do agonizante, que se apresenta mais como observador do que como participante do evento da morte, cuja atmosfera se cria pelo silêncio no quarto e pelo zumbido da mosca. Isto sugere a audição como o único sentido que ainda lhe resta.

Na segunda estrofe o agonizante volta a atenção para os que presenciam sua morte. Com as lágrimas já esgotadas, eles também se preparam para encarar a morte. A aproximação

297. *Apud* Lair, p. 93.

da morte cada vez mais separa o agonizante do mundo sensorial, reduzindo-o à ação do intelecto.

Depois da separação psicológica do mundo, na terceira estrofe o agonizante faz a separação legal, quando assina o testamento, deixando seus bens aos herdeiros.

Nas três primeiras estrofes, portanto, o agonizante aos poucos se afasta do mundo dos sentidos.

Na última estrofe o momento da morte absorve a atenção do agonizante por meio do zumbido contínuo e azul da mosca, que acaba por escurecer o ambiente. Com o colapso total dos sentidos e da consciência, o zumbido da mosca ganha proporções gigantescas, pois passa a dominar a situação e o ambiente; a mosca, como que aumenta de tamanho e de força diante da fraqueza do agonizante. A escolha de um inseto tão comum e repugnante sugere a banalização de um momento tão importante como a hora da morte, mas a soma dos detalhes, culminando com a sinestesia expressa pelo "azul do zumbido", intensifica o sentido de tal momento: os olhos secos de tanto chorar, o rei poderoso entrando no quarto (a morte, como querem alguns, ou Deus, de acordo com o pensamento dos contemporâneos de Dickinson, que acreditavam que, nessa hora, o agonizante via ou sentia a presença da Divindade), a enigmática "redundância" – "não poder ver para ver" –, o desaparecimento da luz, tudo contribui para a visão total.

Este poema procura mostrar a distância que existe entre o espírito e os sentidos ou o corpo e a alma, até o desenlace desta.²⁹⁸

A chave da interpretação deste poema está na análise

299. Hollander apud Duchac, p. 203. 300. Lynen apud Duchac, p. 203.

298. Alexander, p. 69.

303. 304. Ford apud Duchac, p. 206.

das reações humanas à presença da mosca, o único ser movente do poema, um inseto repugnante e incômodo que aí está anunciando a morte, pois sendo uma criatura que só anela por carne, simboliza todo o desdém pelas coisas do espírito. Ela pode ainda, de acordo com a tradição teológica em que Dickinson foi criada, ser considerada como emissário de Satanás.²⁹⁹

Há no poema uma combinação de vários elementos para criar uma imagem completa da morte física, necessária à salvação pessoal.

Outra ironia vem da descoberta do que seria enfrentar a imortalidade, pois trata-se de uma experiência muito diferente daquela para a qual estamos preparados, uma experiência "ao mesmo tempo triunfante e horrível".³⁰⁰

O zumbido azul da mosca lembra o uso que Shakespeare faz do azul como arauto da morte.³⁰¹ Lembre-se ainda que normalmente associamos a cor azul com o céu, um lugar que nem sequer se vislumbra neste poema, onde só "experiência e sensações predominam".³⁰²

A grande ironia do poema está em que o momento crucial da morte é despojado de qualquer sinal de grandeza, pois, ao invés de um rei, vê-se uma mosca, um inseto vil a lembrar que o cadáver será devorado por insetos como ela.³⁰³

Da perspectiva do agonizante que, "num retrospecto antecipado",³⁰⁴ relata as próprias sensações diante da morte, os objetos, e não ele, vão aos poucos se desvanecendo. Aí, a mosca, o único ser que se move e se faz ouvir, torna-se o símbolo da morte individual em contraste com a morte pública, sendo um

299. Hollahan *apud* Duchac, p. 206. 300. Lynen *apud* Duchac, p.205.

301. Connelly *apud* Duchac, p. 206. 302. Morey 1974(25, 1st half), p. 30.

303. Todd *apud* Duchac, p. 209. 304. Ford *apud* Duchac, p.206.



bom exemplo do realismo e da ironia de Dickinson.

A forma do poema também contribui para acentuar o aspecto irônico, pois a morte física, sem perspectiva de esperança, está aí expressa em estrofes que seguem o modelo do metro comum, com exceção das últimas rimas, que são imperfeitas. E a característica central da mosca, presente em todo o poema pelo seu zumbido, afirma-se pelo uso de sibilantes: *buzz, stillness, was, heaves, storm; uncertain, stumbling, buzz, see.*

O J579 mais uma vez dramatiza a idéia da superioridade do sofrimento sobre a satisfação:

J579 AOG Há tantos anos já faninta -
 Enfim, minha hora de jantar!
 Trêmula me acerquei da mesa
 E o vinho raro fui provar.

Era tal qual mesas que eu via
 Quando, voltando ao lar, com fome,
 Pelas vidraças contemplava
 Banquetes que pobre não come.

Não conhecia o farto pão -
 Migalha outra era a da mesa
 Que, para mim e para os pássaros,
 Oferecia a natureza.

Tanta fartura me feriu,
 Senti-me mal, desajeitada
 Como uma baga da montanha
 Para a estrada transplantada.

Fora-se a fome: ela era um jeito
 De gente do lado de fora,
 Espreitando pela janela.
 Entra-se - e o apetite vai embora.

*I had been hungry, all the Years -
 My Noon had Come - to dine -
 I trembling drew the Table near -
 And touched the Curious Wine -*

*'Twas this on Tables I had seen -
 When turning, hungry, Home
 I looked in Windows, for the Wealth
 I could not hope - for Mine -*

305. Mossberg, in Jubas ed., p. 80.

306. Cody, p. 139.

307. "Trapo".

*I did not know the ample Bread -
'Twas so unlike the Crumb
The Birds and I, had often shared
In Nature's - Dining Room -*

*The Plenty hurt me - 'twas so new -
Myself felt ill - and odd -
As Berry - of a Mountain Bush -
Transplanted - to the Road -*

*Nor was I hungry - so I found
That Hunger - was a way
Of Persons outside Windows -
The Entering - takes away -*

Nas três primeiras estrofes a narradora fala do longo período de privação pelo qual tem passado e da possibilidade de satisfação que finalmente lhe chegou; nas duas últimas explica a recusa de tal oportunidade.

Dickinson usa a fome como "estratégia estética"³⁰⁵ para descrever a irrealização amorosa e a rejeição dos valores sociais que abomina. Ela experimenta o vinho, mas não come o pão; comê-lo seria aceitar as regras da sociedade que está rejeitando. Por terem conotações sacramentais, o pão e o vinho cercam a possibilidade da relação amorosa com uma aura de santidade.³⁰⁶

Habituada a compartilhar migalhas com os pássaros, assusta-se com a fartura. A fome deixou-a revoltada (*hunger / anger*) e desconfiada. A hora de comer torna-se dolorosa ao invés de lhe dar prazer. A atitude da poetisa aqui assemelha-se à de Fernando Pessoa, quando diz: "Até amaria o lar, desde que o não tivesse".³⁰⁷

Como "uma baga da montanha" a narradora sente-se deslocada ao se encontrar na estrada; prefere permanecer no estado anterior de privação. Basta-lhe testemunhar a satisfação dos

305. Mossberg in Juhasz ed., p. 60.

306. Cody, p. 139.

307. "Trapo".

outros do lado de fora.

Dickinson conclui o poema com ironia, pois, paradoxalmente, os fatores destinados a saciar a fome da narradora são os mesmos que inibem o seu apetite.³⁰⁸ Ainda como Fernando Pessoa, a poetisa ama a poesia que vem da irrealização.

O J883 representa um momento importante no desenvolvimento da teoria poética de Dickinson:

J883 JS Os Poetas acendem Lâmpadas -
Mas eles próprios - se apagam -
As Torcidas que espevitam -
Se Luz vital

Como aqui são as dos Sóis -
As Eras Lentas
Disseminando a deles
Circunferência.

*The Poets light but Lamps -
Themselves - go out -
The Wicks they stimulate -
If vital Light*

*Inhere as do the Suns -
Each Age a Lens
Disseminating their
Circumference -*

O advérbio "apenas" (*but*) do primeiro verso já aponta para o contraste central do poema:³⁰⁹ as lâmpadas da primeira estrofe, representando a luz terrestre, em oposição aos sóis da segunda, que simbolizam a luz celestial; ou ainda, as lâmpadas ("verdades poéticas") do universo particular da poetisa, opondo-se ao universo planetário iluminado pelo sol. Em decorrência disso, a perenidade da arte se sustém, apesar do caráter efêmero do seu criador.

A ironia situacional manifesta-se logo nos dois primeiros versos. A partir daí, Dickinson vai estabelecendo uma relação entre ela, como poetisa, o poema e o leitor. Trata-se

308. Pollak, p. 129. 309. Anderson, p. 58.

de mais um dos poemas em que Dickinson toma um emblema casual, para aprofundar o seu significado simbólico por meio de imagens originais.³¹⁰

Dickinson trata poeticamente da preocupação com a fama e do contraste entre a brevidade da vida humana com a perenidade da poesia; esta, não o poeta, merece reconhecimento eterno.³¹¹ O pavio aceso pode representar a vida mortal do poeta bem como o próprio poema que ele produz. No primeiro caso, a luz do pavio estaria representando a precariedade da vida humana em oposição à permanência da obra poética; no segundo, representaria o próprio poema, pavio aceso pelo poeta, que será disseminado pela lente, em círculos contínuos e infindáveis. Os pronomes "eles" do segundo verso e "deles" do sétimo mostram que no fim a circunferência dos poetas e a dos poemas se encontrarão.³¹² E caberá então a cada época, com a sua ótica, reconhecer a verdadeira poesia.

Em J1695 verifica-se um contingenciamento do infinito:

J1695 PMC Há uma solidão do céu,
uma solidão do mar
e uma solidão da morte.
Mas fazem todas companhia
comparadas a este local profundo,
esta polar intimidade,
uma Alma que reconhece a Si mesma:
finita infinidade.

*There is a solitude of space
A solitude of sea
A solitude of death, but these
Society shall be
Compared with that profounder site
That polar privacy
A soul admitted to itself -
Finite infinity.*

Esta típica experiência americana, "o isolamento metafísico", da qual Dickinson participou, deu origem ao que há de melhor

310. St. Armand 1977, p. 354. 311. Thackrey *apud* Duchac, p. 477.

312. Gelpi 1975, p. 299.

em poesia.³¹³ Este poema realça a tranquilidade íntima da alma que se voltou para si mesma, após ter se projetado contra o espaço exterior. A "polar intimidade" corresponde à solidão extrema, pela qual a alma retorna ao lar, depois de ter se surpreendido num contexto indefinido.

Este poema, pela situação existencial que dramatiza, leva-nos à ironia metafísica, tratada no capítulo seguinte.

apreensão do paradoxo e do caos. Pode ser oriunda da percepção do sentido contraditório ou dramático da existência, do sofrimento trágico, do sentimento do absurdo, das enigmas que cercam tudo que acontece com os seres humanos, assim como do aspecto misterioso da própria natureza humana.

Os poemas analisados a seguir neste capítulo dão destaque a esses pontos.

O primeiro poema foi incluído num conjunto bem-sucedido da fase inicial, que trata da melhor avaliação de uma experiência por aqueles que não a tiveram.

380 AOC Nossas vidas são Suíças -
Tão quietas, tão frias -
Até que certa tarde vem -
Os Alpes esquecem as cortinas,
E espiamos além!

A Itália fica do outro lado!
Como guardas, porém,
Os Alpes solenes,
Os Alpes, airanes,
Perenes intervêm.

Our lives are Swiss -
So still - so cool -
Till some odd afternoon
The Alps neglect their Curtains
and we look farther on!

Italy stands the other side!
While like a guard between -
The solemn Alps -

313. Rovit *apud* Duchac, p. 513.

4. IRONIA METAFÍSICA

Em muitos poemas de Dickinson, a ironia constitui-se num aspecto filosófico ou estético que os coloca num contexto metafísico.

Como um sentimento diante do universo ou uma maneira de ver o mundo, a ironia metafísica enseja à mente humana a apreensão do paradoxo e do caos. Pode ser oriunda da percepção do sentido contraditório ou dramático da existência, do sofrimento trágico, do sentimento do absurdo, dos enigmas que cercam tudo que acontece com os seres humanos, assim como do aspecto misterioso da própria natureza humana.

Os poemas analisados a seguir neste capítulo dão destaque a esses pontos.

O primeiro poema foi incluído num conjunto bem-sucedido da fase inicial, que trata da melhor avaliação de uma experiência por aqueles que não a tiveram.

J80 AOG Nossas vidas são Suíças -
 Tão quietas, tão frias -
 Até que certa tarde vem -
 Os Alpes esquecem as cortinas,
 E espiamos além!

A Itália fica do outro lado!
Como guardas, porém,
Os Alpes solenes,
Os Alpes, sirenes,
Perenes intervêm.

*Our lives are Swiss -
So still - so Cool -
Till some odd afternoon
The Alps neglect their Curtains
And we look farther on!*

*Italy stands the other side!
While like a guard between -
The solemn Alps -*

*The siren Alps
Forever intervene!*

O paradoxo central nesses casos é o de que o sofrimento causado pela privação aumenta o conhecimento ou a compreensão. A Itália pode representar um ideal a ser atingido e, se a imortalidade for tomada como tema básico, os Alpes correspondem à morte, que fica entre o ser humano e a imortalidade; poderiam ainda significar quaisquer provações anteriores à consecução do objetivo final. A cálida Itália e os gelados Alpes seriam, respectivamente, metáforas da vida e da morte.

Este poema sugere uma ironia ontológica, pois fala da impossibilidade do ser humano realizar seus projetos existenciais em virtude de obstáculos que se encontram tanto dentro como fora do indivíduo.

O J130 sugere uma visão negativa do mundo:

J130 VNP Estes são os dias em que as aves voltam
Algumas poucas — uma ave ou duas —
A fim de olhar para trás.

Estes são os dias em que os céus reatam
As velhas, velhas sofisticações de junho,
Um erro azul e ouro.

Ô fraude, que não consegues enganar a abelha,
A tua plausibilidade
Quase me faz acreditar em ti.

Até que filas de sementes sejam testemunho,
E suave, através do alterado ar,
Esvoace uma tímida folha.

Ô sacramento dos dias de verão,
Ô última comunhão na neblina,
Permite que uma criança se una a ti.

Para os teus sagrados emblemas partilhar,
Para o teu consagrado pão provar
E o teu imortal vinho!

*These are the days when Birds come back —
A very few — a Bird or two —
To take a backward look.*

*These are the days when skies resume
The old - old sophistries of June -
A blue and gold mistake.*

*Oh fraud that cannot cheat the Bee -
Almost thy plausibility
Induces my belief.*

*Till ranks of seeds their witness bear -
And softly thro' the altered air
Hurries a timid leaf.*

*Oh Sacrament of summer days,
Oh Last Communion in the Haze -
Permit a child to join.*

*Thy sacred emblems to partake -
Thy consecrated bread to take
And thine immortal wine!*

Os dois primeiros versos da segunda estrofe, em que ela dá uma visão do céu, são exemplos de sua engenhosa capacidade de expressar o abstrato no concreto.³¹⁴ E, na terceira estrofe, há uma pontuação irônica no mundo: a plausibilidade da fraude sugere a visão negativa. A fraude não engana a abelha, mas engana o homem, o que indica a superioridade da Natureza sobre o ser humano. A frase "não pode enganar a abelha" refere-se, ao que tudo indica, a um dos contos apócrifos de Salomão, segundo o qual o rei teria introduzido uma abelha num quarto com a finalidade de se distinguir entre flores reais e artificiais.

A primeira parte do poema expõe a fraude e a segunda celebra o sacramento: as imagens em confronto provocam a tensão irônica. Os versos intermediários pendem para ambos os lados: a ilusão é quase plausível e os sinais certos da morte voltam-se para a Eucaristia. A estrutura do poema por si só reflete a confusão ou mistura de fé e descrença na mente da poetisa.³¹⁵ A estrutura de ambigüidades é corroborada pela

314. Thurley, p. 14.

315. Pickard, p. 68.

estrutura fônica do poema; as rimas e meias rimas refletem ou ecoam a incerteza e o desejo de certeza que produzem a ambigüidade.

O poema contém muitos símbolos "que retratam tanto a experiência externa como a interna... as estrofes iniciais representando o dia, as finais, o coração do poeta".³¹⁶ A imagem climática, cristã quanto à origem, em espírito torna-se quase pagã.

"Índio" como epíteto significa algo com aparência de realidade no novo mundo, mas irreal. O "verão índio", comparado à comunhão, sugere o caráter igualmente ilusório desta. Ou melhor, a idéia da falsidade da estação sugere a natureza ilusória dos prazeres da vida.

O J216 será considerado nas duas versões aqui apresentadas:

J216 AOG (versão 1859)

A salvo em suas alcovas de alabastro,
Intangíveis à manhã,
Intangíveis à luz do meio-dia,
Dormem os quietos membros da Ressurreição
Sob caibros de setim
E péticos tetos.

Em seu castelo acima deles
Levemente a brisa ri -
A abelha balbucia junto a ouvido impassível -
Os pássaros gorjeiam em cadência ignorada -
Ah! quanta sagacidade sepultada ali!

*Safe in their Alabaster Chambers -
Untouched by Morning
And untouched by Noon -
Sleep the meek members of the Resurrection -
Rafter of satin,
And Roof of stone.*

*Light laughs the breeze
In her Castle above them -
Babbles the Bee in a stolid Ear,
Pipe the Sweet Birds in ignorant cadence -
Ah, what sagacity perished here!*

316. Connors apud Duchac, p. 524.

J216 JS (versão 1861)

Seguros em suas Câmaras de Alabastro -
Intocados pela Manhã -
Pelo Meio-Dia intocados -
Dormem os dōceis membros da Ressurreição -
Traves de Setim - Tectos de Pedra!

Grandiosos passam os Anos - no Crescente - sobre eles -
Mundos desabam Arcos -
E os Firmamentos - vogam -
Diademas - pingam - e Doges - rendem-se -
Sem som como pontos - num Disco de Neve.

*Safe in their Alabaster Chambers -
Untouched by Morning -
And untouched by Noon -
Lie the meek members of the Resurrection -
Rafters of Satin - and Roof of Stone!*

*Grand go the Years - in the Crescent - above them -
Worlds scoop their Arcs -
And Firmaments - row -
Diadems - drop - and Doges - surrender -
Soundless as dots - on a Disc of Snow -*

Partindo-se da versão de 1861, verificam-se três figuras em cada estrofe, formadas por contradições.

Já no primeiro verso, há uma ironia objetiva, que está nas coisas; diz-se uma coisa para significar outra.

A ironia está nos elementos formadores da imagem, que produzem impertinência predicativa, quebra da expectativa, estabelecendo uma relação negativa entre eles. Assim, Dickinson emprega o verbo *dormem* ao invés de *despertam*, que seria o esperado, e as expressões *caibro de cetim*, *teto de pedra* constituem epítetos impertinentes, pois são formadas por elementos paradoxais.

Na segunda estrofe, ocorre *desabam* no lugar de *levantam* e uma predicação impertinente aparece em *Firmamentos - vogam -*. *Diademas...* e *Doges* sugere que Doge está aí simbolizando o próprio homem.

Essas formas irônicas menores concorrem com outras figuras para a expressão temática central: a miserabilidade do homem morto, isto é, do corpo humano. Tal expressão temática reflete uma visão irônica do mundo, pois os membros da Ressurreição estão dormindo. No fim, a ironia não é da "coisa", mas de quem a vê.

Na estrofe rejeitada nesta versão (a segunda da versão de 1859), há também três imagens irônicas, marcando sempre o lado negativo da ação pela dialética da negatividade; trata-se de correlato objetivo irônico, isto é, de expressão por dialética negativa do tema. "A abelha balbucia" e "Os pássaros gorjeiam" são símbolos da inutilidade da ação, epítetos da negatividade. E a visão irônica mantém-se até no último verso.

Como observa Anderson, a tensão emerge no poema com o verso chave "Dormem os docéis membros da Ressurreição". A paz sepulcral resulta do torpor dos sentidos: "Ela alcança a objetividade, concentrando-se na expectativa congelada do tumulto, e a ironia, por implicar o que falta aos esqueletos enterrados".³¹⁷ O conflito verbal entre as estrofes e dentro delas complica a estrutura do poema.

Em J319 a ironia se manifesta a partir da forma, que sugere desorientação:

J319 VNP O sonho mais chegado recua – irrealizado.
 O céu que perseguimos,
 Como a abelha de junho – à frente do menino –
 Desafia à corrida,
 Inclina-se para um trevo,
 Mergulha, foge, desvia-se, abre as asas,
 E então para as nuvens reais
 Ergue o seu pináculo
 Sem ligar ao menino,
 Que olha – perplexo – o céu trocista.

317. P. 272.

Saudoso do mel de casa -
 Ah, mas não foge a abelha
 Que faz coisa tão rara!

*The nearest Dream recedes - unrealized -
 The Heaven we chase,
 Like the June Bee - before the School Boy,
 Invites the Race -
 Stoops - to an easy Clover -
 Dips - evades - teases - deploys -
 Then - to the Royal Clouds
 Lifts his light Pinnacle -
 Heedless of the Boy -
 Staring - bewildered - at the mocking sky -*

*Homesick for steadfast Honey -
 Ah, the Bee flies not
 That brews that rare variety!*

A ironia ontológica, que envolve a de situação, está sintetizada no décimo verso. O poema inteiro contrapõe a perfeição da Natureza, que sempre cumpre os objetivos inerentes a ela, à imperfeição humana, cujos projetos de perfeição não se realizam. As imagens do alvo de perfeição humana são "o sonho", "o céu" e as contidas nos versos sétimo, oitavo e nono. A impossibilidade de realizar a perfeição exprime-se pelas imagens contidas em "recua", "foge", "desvia-se", "abre as asas" e "ergue". As imagens da perfeição da Natureza comparecem nos dois últimos versos.

Como observa Johnson, "o tema - enganamo-nos, se pensamos que a felicidade está em perseguir um céu imaginário - é simbolizado pela abelha que mergulha e foge. A forma, embora ordenada, sugere desorientação. A segunda estrofe, que fala em sonhos vãos, denota isolamento e solidão".³¹⁸

O J341, um dos mais bem acabados poemas de Dickinson, merece atenção especial:

J341 dc Depois de grande dor, vem um sentimento formal -
 Os Nervos sentam-se cerimoniais, como Túmulos -
 O Coração rijo pergunta se foi Ele, que padeceu,
 E se Ontem, ou Séculos atrás?

Os Pés, mecânicos, giram -
 Ao redor do Chão, ou do Ar, ou de Nada -
 Num caminho de Madeira
 Aberto sem querer,
 Um contentamento de Quartzo, como pedra -

Esta é a Hora do Chumbo -
 Lembrada, se sobrevivida,
 Como pessoas que se Congelam lembram-se da Neve -
 Primeiro - Calafrio - depois Estupor - depois o
 deixar-se ir -

*After great pain, a formal feeling comes -
 The Nerves sit ceremonious, like Tombs -
 The stiff Heart questions was it He, that bore,
 And Yesterday, or Centuries before?*

*The Feet, mechanical, go round -
 Of Ground, or Air, or Ought -
 A Wooden way
 Regardless grown,
 A Quartz contentment, like a stone -*

*This is the Hour of Lead -
 Remembered, if outlived,
 As Freezing persons, recollect the Snow -
 First - Chill - then Stupor - then the letting go -*

A primeira estrofe apresenta o primeiro estágio do pesadelo metafórico, que será objeto de todo o poema, isto é, a cerimônia fúnebre propriamente dita. "Os Nervos", sentados junto ao leito de morte ao redor do morto ou do "Coração rijo", não são os membros do velório que, em silêncio, lamentam a morte de um amigo; eles se identificam com a própria sensação, pois aqui estão tão mortos e cerimoniais como os "Túmulos", que lembram a ausência de vida. Assim, ironicamente, o "sentimento formal" que vem "depois de grande dor" nada mais é do que a própria falta de sentimento, ou seja, uma rigidez entorpecida. A incapacidade de reação dos Nervos, mortos como Tú-

319. Manley in Davis, p. 53. 320. *Ibid.*, p. 54.
 321. Brooks and Warren in Davis, p. 50.

mulos, serve para indicar o cansaço emocional, definido como "um sentimento formal". A atmosfera fúnebre cria-se por imagens de cerimônia e de túmulos. Os Nervos, na qualidade de pranteadores, parecem estar vivos, embora na realidade estejam mortos, ao passo que "o Coração rijo, o defunto metafórico, tem ironicamente pelo menos uma aparência de estado consciente".³¹⁹ Por outro lado, "O Coração rijo", falando pelo defunto, tem vida suficiente para fazer as perguntas contidas no terceiro e quarto versos.

Ambas as formas de "morte viva" servem para definir a paralisia que vem após a grande dor. A falta de sensação aí expressa está "ironicamente presente na própria situação",³²⁰ pois muito embora os Nervos sejam metáforas do "sentimento formal" que vem "depois de grande dor", por estarem no lugar dos membros calados e cerimoniais de um velório, são ao mesmo tempo a insensibilidade e o nada.

O "sentimento formal" vai sendo elaborado a partir do segundo verso. Os Nervos, que normalmente estariam em ação, sentam-se solenes como participantes do velório.³²¹ O adjetivo *cerimoniosos*, atribuídos a *Nervos* sugere, além dos formalismos das cerimônias fúnebres, a consolação religiosa, e a imagem contida em *Túmulos*, além de antecipar a associação do *Quartzo*, intensifica o aspecto da cerimônia. O Coração compara o seu sofrimento com o de Cristo na Cruz; a ênfase em *padeceu* (*bore*=perfurou/suportou) aproxima o Calvário. O sentimento formal que vem após a grande dor, uma entorpecente dor psíquica ou mental, uma grande tristeza, assemelha-se à atmosfera solene que envolve a morte e os funerais.

319. Manley in Davis, p. 53. 320. *Ibid.*, p. 54.

321. Brooks and Warren in Davis, p. 50.



O emprego que Dickinson faz do verbo *sentar* no segundo verso torna-se fundamental, pois ao dizer que "Os Nervos sentam-se cerimoniais, como Túmulos" ela faz duas comparações: compara os Nervos aos membros de um velório, que podemos imaginar vestidos de preto, e que, por sua vez, são como Túmulos; esta, melhor do que qualquer outra imagem, simboliza a morte, pois engloba as principais características geralmente associadas com a morte: silêncio, formalidade e paralisia total. E representam, também, cansaço emocional e dúvida espiritual. Os Nervos assumem a postura de Túmulos, mas apontam para os vivos assim como para os mortos. Por ter sido grande ou forte demais, a dor queimou o sistema elétrico do corpo, que deixou o sistema físico em estado de choque, paralisado.

De maneira um tanto confusa, o Coração, rijo e frio como o defunto, faz as suas perguntas. Inicia-se a transição para o estágio final: o protagonista consegue fazer perguntas, ainda que de modo confuso. Dá-se aí também uma reafirmação de vitalidade por meio da própria pergunta. A dúvida quanto à pessoa que sofre, expressa na pergunta, reflete a força da dor, capaz de destruir a consciência e, por conseguinte, as noções do tempo e da identidade.

Dickinson personifica partes do corpo e faz analogias com o sofrimento de Cristo, valendo-se dos símbolos da paixão e morte (agonia, Hora Sexta, Cruz), para demonstrar como a insensibilidade e a morte vão se apoderando deles.

"Ele", com inicial maiúscula, refere-se a Cristo. O

Coração, dominado pela dor, pergunta se foi Cristo quem carregou a Cruz e quando. Por meio da alusão à Cruz, Dickinson como que identifica ou aproxima o seu sofrimento ao de Cristo. A indiferença quanto à precisão relativa ao tempo passado serve para indicar a irrelevância da extensão temporal; a dor é tão intensa e abrangente que destrói a noção do tempo.

Quando no primeiro verso da segunda estrofe Dickinson diz que "Os Pés" percorrem um "caminho de Madeira", que eles se movem mecanicamente sem saber para onde vão, ela liga esta estrofe à anterior por meio de sugestões associadas à idéia da morte. Na primeira estrofe foi dito o que aconteceu às partes superior e média do corpo (Nervos, a partir do cérebro, Coração). Agora, a morte chegou à parte inferior, aos pés.

Os pés compartilham os atributos dos vivos e dos mortos: eles estão em movimento mas andam sem rumo; girando em círculos, sem saber o seu destino, andando no chão ou no ar, o caminho que percorrem é de Madeira, pois a paralisia passou a ser inerente a eles.

"Um contentamento de Quartzo, como pedra" significa que a angústia já se cristalizou, isto é, transformou-se numa satisfação mental tranqüila, rija e fria como o quartzo.

Tratando do segundo estágio da cerimônia fúnebre, esta estrofe fala dos passos dos que carregam o caixão.

O "Coração rijo" da primeira estrofe une-se aos "Pés, mecânicos" da segunda numa sinédoque para significar que o corpo já não consegue seguir um caminho, tomar um rumo, pois os Pés levam-no ao Nada. "Os Pés... num caminho de Madeira" e "um contentamento de Quartzo" são predicções impertinentes para mostrar que o contentamento trazido pela morte é frio e

322. Anderson, p. 211.

323. Pickard, p. 100.

324. Ibid., p. 101.



sem vida como o quartzo, um cristal, uma pedra, como um tumulto, que transmite a idéia de uma serenidade insensível, pois o sentimento sugerido se parece com o de uma pedra. Tem-se aí um paradoxo, segundo o qual a emoção que se quer descrever equivale à total ausência de emoção.³²²

A descrição do corpo humano como um objeto mecanizado, transformado num fantoche que se dependura em cordões oscilando de um lado para o outro, parodia de maneira terrível a vitalidade que caracteriza a vida. E a assonância produzida pelo o lembra "o baque dos pés entorpecidos no caminho de Madeira".³²³ A imagem contida nos dois primeiros versos dá a trajetória do corpo, que vai do caminhar ao balançar desamparado e daí ao movimento circular sem destino.

O emprego do vocábulo *Ought* tem, pelo menos, três implicações muito expressivas.³²⁴ Por significar *dever*, como verbo, ou *zero*, como substantivo, dá a sensação do terror de se ficar preso num círculo infinito, trazendo a lembrança da rotina diária das obrigações sociais e do Nada expresso pelo zero.

O "caminho de Madeira" pode significar não só o caminho de Cristo na Cruz, mas também a própria Cruz, onde Cristo padeceu, aludindo à primeira estrofe, com a qual esta se liga também pelos Pés que giram, sugerindo a tortura dos Nervos perfurando.

O estado do corpo é descrito por "contentamento de Quartzo", cuja dureza e cujo acabamento lustroso, liso e frio não deixam de ser contentamento, pois indicam o estado de suspensão em que se encontra a alma, elevada pela grande dor. Tal

322. Anderson, p. 211.

323. Pickard, p. 100.

324. *Ibid.*, p. 101.

326. P. 329.

327. Weisbuch, p. 109.

contentamento, sem vida e sem calor, retrato da morte física, tem paralelo no início da estrofe, quando os "Pés, mecânicos" giram "num caminho de Madeira".

Contentamento aqui significa tanto a ausência de tensão como a de esperança. *Quartzo*, usado aqui como adjetivo para modificar *contentamento*, "invoca ao mesmo tempo o delicado jogo de luz através do cristal puro e intrincado e o rosto duro e inerte que não gera luz".³²⁵ Como diz Cody, "a segunda estrofe é uma epítome aos sintomas de catatonia".³²⁶ A consciência enterrada ou silenciada significa um descanso da indiferença e do fracasso final. Todos os significados (*solo/base*), todas as aspirações (*ar*) e todas as obrigações (*ought*) tornam-se indiferentes.³²⁷

A ligação da terceira estrofe com as anteriores se faz por meio do símbolo contido em "Hora do Chumbo" (Hora Sexta) que, como os anteriores ("Coração rijo", "Pés, mecânicos" e "contentamento de Quartzo"), sugere a morte e a formalidade, a imobilidade ou paralisia e a cerimônia. A falta de mobilidade e de vida vem com a palavra *Chumbo*, que reforça *Madeira*, *Quartzo* e *pedra*.

O primeiro verso funde todos os elementos essenciais do poema e resume tudo que o precedeu, sendo isto indicado pelo demonstrativo *Esta* logo no início, assim como resume o poema todo, pois "Esta é a Hora do Chumbo" refere-se a tudo que se passa "depois de grande dor".

Esta estrofe trata do terceiro estágio da cerimônia, isto é, da descida final do corpo à sepultura. A expressão "Hora do Chumbo" descreve o estado de coma e Chumbo reforça a idéia de frigidez, que vem antes e depois. "A Hora do Chumbo"

325. Sherwood, p. 115.

326. P. 329.

327. Weisbuch, p. 109.



é pesada e escura, como o próprio metal sugere.

Verifica-se nesta estrofe o caráter retrospectivo do poema. O tempo que está sendo lembrado equivale ao tempo que foi sobrevivido, o momento da criação do poema.

O chumbo associa-se à idéia da morte também por ter sido a substância usada para lacrar caixões e para fabricar balas para armas de fogo.³²⁸

O verso "Lembrada, se sobrevivida" significa que poucos sobrevivem à experiência para contá-la aos outros, caso em que haveria um distanciamento irônico. A experiência de tal sofrimento iguala-se à morte por congelamento: primeiro, o calafrio, depois o estupor, quando o corpo fica amortecido, e, por fim, o cessar da resistência contra o frio, a descontração e a morte. "Lembrada..." significa que a tragédia não foi fatal.

Os dois versos finais do poema reestabelecem a formalidade dos iniciais, pois após estes o ritmo do pentâmetro, utilizado só no início da segunda estrofe, muda.³²⁹

Em seguida, surge uma nova figura, a da pessoa que vai se congelando, reforçando com nova forma a mesma idéia.

A metáfora contida no terceiro verso (congelamento/ Neve) descreve o estado após a grande dor, pois o estado de congelamento relaciona-se, ao mesmo tempo, com a vida e a morte. Mas fica a dúvida quanto a sobreviver à hora da crise, que será lembrada também pelo aspecto negativo, quando as pessoas que vão se congelando relembram a Neve.

As imagens vão se intensificando rumo à insensibili-

328. Lambert, p. 17.

329. Johnson, p. 106.



dade a partir de Túmulos da primeira estrofe, passando pelo "marionetismo" da segunda e atingindo o congelamento.³³⁰

As imagens das duas primeiras estrofes correspondem ao "Estupor". A formalidade, a rigidez e a entorpecência das duas primeiras estrofes condensam-se no último verso; há uma tentativa frustrada da mente contra o "deixar-se-ir".

O Calafrio seguido do Estupor do congelamento revela um entorpecimento gradual dos sentidos e engloba atributos da própria morte, como a perda do calor da vida, da locomoção e do senso de identidade no tempo e no espaço por meio de crescentes frigidez, rigidez e apatia.

O Calafrio tem a ver com a dor que já era, o Estupor corresponde ao período de letargia ou de transição após a dor e o "deixar-se-ir" refere-se à condição psicológica da "morte viva" descrita em todo o poema.

O último verso resume o desenvolvimento do poema todo, mostrando que a dor se dá com a morte total dos sentidos e o congelamento de toda esperança e ação. De maneira paradoxal, Dickinson conclui que o efeito real da dor é a sua própria ausência, a extrema insensibilidade que somente um ferimento físico profundo poderia produzir. O protagonista escapa à memória da dor pelo "deixar-se-ir".³³¹

O poema inicia-se e termina com a imponente de pentâmetros jâmbicos, que enfatizam os aspectos cerimoniais da grande dor.

Como tentativa de comunicar ao leitor a natureza da experiência que vem "depois de grande dor", o poema traz a implicação da dor como uma constante na vida humana, um aspec-

330. Morey, First Half 1974, p. 25.

331. Brooks and Warren in Davis, p. 51.

to inevitável da existência.

Enfrentando o desafio de descrever uma entidade subjetiva e sem forma por meio de manifestações ou sinais externos, Dickinson trata das sutilezas da angústia mental e da natureza abstrata da dor, com muito controle artístico. Por descrever um estado mental, o poema não tem nem *persona* nem ritual; fala da existência de uma *agonia* sem se referir a causas externas.

O paradoxo central do poema, traz à tona a ambigüidade irônica, que, nas estrofes anteriores, estava um tanto encoberta. No seu auge, a grande dor produz uma paralisia interna que, ironicamente, não constitui dor ou sofrimento, mas sim uma ausência de qualquer sentimento. As pessoas que estão se congelando jamais se lembrarão da Neve, pois morrem nela e por ela são destruídas.³³²

A sensação formal que vem após a grande dor equivale, ironicamente, à ausência total de sensação,³³³ a uma rigidez insensível fora do tempo e do espaço. A "ironia inerte", criada pelas imagens da Madeira, do Quartzo e do Chumbo, encerra o poema com tensão e ambivalência, pois o tempo após a grande dor será lembrado como um período de congelamento.

Como muito bem observam Daiches e Chavát, "com exceção de uma referência oblíqua à agonia de Cristo, no terceiro verso, e à noção de tempo, no quarto, a experiência (do devastador choque emocional) vem expressa em termos físicos".³³⁴ As sensações de peso e imobilidade são dadas por Madeira, Quartzo, pedra e Chumbo. E a idéia do *rigor mortis* vem de Túmulos, riço, mecânico, despreocupado ("sem querer"). Túmulos, Quartzo, Chumbo e Neve dão imediatez visual e táctil à condição

332. Manley in Davis, p. 55. 333. Griffith, p. 243.

334. Apud Duchac, p. 43.

de paralisia criada pela angústia.³³⁵

O poema todo estrutura-se por meio de imagens sugestivas de cerimônia e cristalização acompanhadas "por argutas observações psicológicas".³³⁶ A tensão central se dá entre "imagens de movimento e forma e imagens de imobilidade e dissolução",³³⁷ que, embora em oposição, constituem um paralelismo. A impressão que fica é de que a causa de tão grande dor desapareceu e que tudo acontecera, num passado bem remoto, à outra pessoa que não o protagonista, constitui-se na grande ironia do poema.

Em J449, a ironia das partes menores faz com que a totalidade do poema dê uma visão irônica do mundo:

J449 CeM Morri pela beleza, e ainda não estava
 Meu corpo à tumba acostumado
 Quando alguém que morreu pela verdade
 Foi posto do outro lado.

Brandamente indagou: "Por quem morreste?"
 "Pela beleza" disse. "Pois
 Eu, foi pela verdade. Ambas são o mesmo.
 Somos irmãos, os dois."

E assim, parentes de noite encontrados,
 Conversamos entre as paredes,
 Até que o musgo nos chegasse aos lábios
 Nossos nomes cerrando em suas redes.

*I died for Beauty – but was scarce
 Adjusted in the Tomb
 When One who died for Truth, was lain
 In an adjoining Room –*

*He questioned softly "Why I failed"?
 "For Beauty", I replied –
 "And I – for Truth – Themselves are One –
 We Brethren, are", He said –*

*And so, as Kinsmen, met a Night –
 We talked between the Rooms –
 Until the Moss had reached our lips –
 And covered up – our names –*

Dickinson vai criando expectativas de maneira gradual.

335. Porter, p. 77. 336. Pickard, p. 100. 337. Sherwood, p. 112.

De início, dá a impressão de que vai falar da transcendência da beleza e da verdade, mas no fim frustra tal expectativa. A promessa inicial de exaltação da beleza e da verdade como formas transcendentais não se concretiza, pois os dois últimos versos invertem a expectativa, fazendo com que o poema termine com a idéia de aniquilação.

A primeira estrofe fala do encontro sepulcral de alguém que morreu pela beleza com alguém que morreu pela verdade. Daí por diante, a poetisa relata uma experiência imaginada, procurando preservar a ilusão de vida inteligente ("baixinho perguntou").

Na segunda quadra há um paralelismo, uma vez que a mesma idéia é repetida na forma de discurso indireto. O interlocutor do poeta declara que ambos são irmãos, pois ambos tomaram por motivos idênticos. A idéia de união, Dickinson a transmite com habilidade por meio de uma forma pronominal inexistente em inglês e, portanto, "incorreta":³³⁸ *Themselves* (=*themselves*) no lugar de *they*. Com tal recurso poético Dickinson cria uma ambigüidade muito expressiva de singular e plural, pois a palavra contém as idéias de *um* e *dois* ao mesmo tempo, corroborando a identificação da beleza com a verdade. Fica aí também estabelecido o contraste entre a condição mortal do homem, — pois ambos morreram, — e o caráter eterno da beleza e da verdade, expresso pelo verbo na forma do presente que indica permanência.

A terceira estrofe fala da longa conversa dos dois "irmãos" até a decomposição final e o esquecimento. A absorção do corpo humano pelo musgo, que cobre a boca e o túmulo,

338. Lindberg-Seyersted, p. 243.

indica o distanciamento temporal dos mortos e enfatiza o caráter perene da beleza e da verdade, colocadas acima das contingências da vida perecível. O penúltimo verso constitui-se numa hipérbole, que sugere um diálogo interminável, como os que os pensadores vêm mantendo no decorrer dos séculos.³³⁹

Como observa Carpenter,³⁴⁰ a literatura registra poucos poemas que, como este, parecem simples, mas são extremamente complexos.

Admitindo que a beleza e a verdade são a mesma coisa, o poema como que ressalta a intangibilidade de ambas. A procura da beleza conduz à verdade, mas o encontro das duas só se dá com a morte. É a afinidade determinada pelos fracassos mútuos que permite ao poeta dialogar com quem morreu pela verdade. Embora se trate de uma união de "parentes" ou "irmãos", ela está condenada à morte ou ao aniquilamento.

Outro poema em que Dickinson revela sua grande habilidade em concretizar idéias abstratas é o J650. Aí, voltando-se para o seu mundo interior, ela observa a própria experiência relacionada com o sofrimento.

J650 JS Há um elemento de Vazio na Dor –
 Que não sabe recordar-se
 De ter princípio – ou de haver
 Um dia em que ela não fora –

É seu futuro – ela mesma –
 Seu reino infindo contém
 O Passado – apreendendo
 Novas Épocas de Dor.

*Pain – has an Element of Blank –
 It cannot recollect
 When it begun – or if there were
 A time when it was not –*

*It has no Future – but itself –
 Its Infinite contain*

339. Lair, p. 90.

340. In Davis, p. 59.

*Its Past - enlightened to perceive
New Periods - of Pain.*

A ironia (ontológica) deste poema baseia-se num paradoxo, pois fala de uma não-existência antes do princípio, mas que tem um futuro e um passado. Isto nos remete a um verso de Fernando Pessoa: "a dor é um nada que é tudo". Por se tratar de um presente que nega a existência (no próprio ser das coisas) anterior, ela tem suas contradições.

Embora pareça minimizar a força do sofrimento, o que se constituiria num *understatement*, a primeira estrofe mantém a impressão da grandeza e da intensidade do sofrimento. O vazio ou a dor, que podem ser de ordem física ou mental, se fazem presentes no poema todo.

A segunda estrofe sugere um estado de sofrimento absoluto, em que a experiência vivida no presente adquire uma intensidade tal que o passado e o futuro deixam de existir ou, pelo menos, tornam-se insignificantes. Em outras palavras, quando mergulhado em contínuo sofrimento, o ser humano perde a consciência ou mesmo a noção do tempo, pois perde toda e qualquer perspectiva, dado o caráter absorvente da dor.

Algumas formas sintáticas canhestras e ambíguas como que refletem o estado de confusão da mente que sofre.

Embora a idéia da dor perdure do começo ao fim do poema, a palavra *dor* só aparece duas vezes, mas como a primeira e a última palavra do poema, abrindo-o e fechando-o.

O recurso de que o poeta dispõe para conhecer, captar ou controlar os fenômenos naturais constitui-se na tentativa de descobrir, por meio da abstração, a estrutura ou a finalidade deles.



J742 JS Quatro Árvores - num Campo solitário -
Sem qualquer desígnio
Ou Ordem ou uma Aparente Acção -
Mantém.

O Sol - certa Manhã encontra-as lá, -
E o Vento -
Mais próximo Vizinho elas não têm -
Que Deus.

O Campo dê-lhes - Espaço -
Atentam elas quem passa -
De Sombra, Esquilo, ou acaso -
Rapaz.

Que Feito é o delas na Geral Natura -
Que Plano
Diversamente - apoiam - prejudicam -
Ignoto.

*Four Trees - upon a solitary Acre -
Without Design
Or Order, or Apparent Action -
Maintain -*

*The Sun - upon a Morning meets them -
The Wind -
No nearer Neighbor - have they -
But God -*

*The Acre gives them - Place -
They - Him - Attention of Passer by -
Of Shadow, or of Squirrel, haply -
Or Boy -*

*What Deed is Theirs unto the General Nature -
What Plan
They severally - retard - or further -
Unknown -*

À maneira de Sócrates, "num tom de especulação despre-
tensiosa, a cabeça pensante formula perguntas, cujas respostas
são apenas um vazio".³⁴¹ Quando não consegue descobrir nada,
a tentativa de concretizar cede lugar à abstração. O poeta
serve-se de uma metáfora espacial para tentar responder às per-
guntas suscitadas por uma cena da Natureza, "Sem qualquer de-
sígnio / Ou Ordem ou uma Aparente Acção -".

Como se pode perceber na terceira estrofe, não é Deus

341. Taylor, p. 571.



quem dá Espaço às Árvores, mas são estas que chamam a atenção para Ele, do mesmo modo que o Campo chama a atenção para a localização das Árvores. Segundo o que diz a última estrofe, qualquer que seja o Desígnio e como quer que as Árvores nele se enquadrem, o mistério permanece, pois não há como saber de que forma as árvores fazem parte de um esquema mais abrangente da Natureza. O poeta, em suma, questiona o desígnio ou o plano do Universo. Ou, para usar palavras de Kierkegaard, qual seria a essência ou a realidade por detrás dos fenômenos?

O poeta reconhece que só temos a capacidade de observar partes do todo e que a relação das Árvores com o Campo não revela sequer um microcosmo ou um mundo em ponto pequeno.

As Árvores vistas como um sistema em si parecem não ter sentido, mas sugerem um plano de tal modo intrigante que o poeta deixa em aberto a possibilidade de uma revelação, o que fica sugerido pelo travessão final, que pode ter o valor de reticências.

Temos aí um exemplo de ironia ontológica ou metafísica, pois ao questionar o sentido do universo, a poetisa revela mais uma vez sua visão irônica do mundo. Tal ironia associa-se à ironização do saber humano e à ironia ao sistema de crenças dada por inversões de atributos, pois é o Campo e não Deus que mantém a ordem; são os elementos da Natureza que atentam sobre os seres. A ironia final e total dá-se pelo fato de o plano ser ignoto ou desconhecido.

O J750 desenvolve o tema do surto existencial:

J750 VNP O crescimento do homem – como o da natureza –
 Gravita dentro dele.
 O ar e sol ajudam-no,
 Mas ele avança sozinho.

342. Sherwood, p. 174.

343. Miller apud Duchas, p. 146.

Cada qual seu difícil ideal
Deve atingir — por si —
Através da solitária proeza
De uma vida silenciosa.

Esforço, condição única,
Paciência consigo mesmo,
Paciência com as forças opostas
E uma crença intacta.

Assistir é a incumbência
Das platêias.
Mas a transação — não assiste
Qualquer ajuda.

*Growth of Man — like Growth of Nature —
Gravitates within —
Atmosphere, and Sun endorse it —
But it stir — alone —*

*Each — its difficult Ideal
Must achieve — Itself —
Through the solitary prowess
Of a Silent Life —*

*Effort — is the sole condition —
Patience of Itself —
Patience of opposing forces —
And intact Belief —*

*Looking on — is the Department
Of its Audience —
But Transaction — is assisted
By no Countenance —*

A poetisa descreve a transação entre Deus e o homem nos termos da livre-empresa inspirada pelo puritanismo e pelo capitalismo americanos: "O homem conduz como quer o negócio em que Deus o coloca".³⁴² Ela se mantém forte graças ao próprio esforço, à sua suprema paciência e à sua indiferença a forças opostas, que chamou de vida e morte; não conta com a ajuda de Deus.³⁴³ Aí ela toma uma distância irônica, se considerarmos que jamais foi indiferente a tais forças opostas; muito pelo contrário, tinha por elas verdadeira obsessão.

A ironia principal está em comparar o surto existencial humano com o da própria Natureza, pois ele é individual,

342. Sherwood, p. 174. 343. Miller *apud* Duchac, p. 146.

solitário e secreto.

O segundo verso da terceira estrofe, "Paciência consigo mesma", encerra uma imagem irônica, falando como se o homem fosse obstáculo para si mesmo.

Como o projeto existencial não pode ser coletivo, a última estrofe ironiza a plebe, o coletivo, insistindo no verbo *assistir*, que nos remete ao seu oposto: *agir*.

O J813 dá mais uma mostra da visão irônica de Dickinson diante do universo:

J813 MB Este pô foram damas, cavalheiros,
Rapazes e meninos;
Foi riso, foi espírito e suspiro,
Vestidos, tranças finas.

Este lugar foram jardins que abelhas
E flores alegraram.
Findo o verão, findava o seu destino...
E como estes, passaram.

*This quiet Dust was Gentlemen and Ladies
And Lads and Girls -
Was laughter and ability and Sighing
And Frocks and Curls.*

*This Passive Place a Summer's nimble mansion
Where Bloom and Bees
Exists an Oriental Circuit
Then cease, like these -*

Aí Dickinson faz uma reflexão sobre a existência, fazendo da oposição entre o passado e o presente, ou entre a vida e a morte, a base figurativa do poema.

O crítico norte-americano George Monteiro alega que, entre outras distorções, a tradução de Manuel Bandeira mudou, de maneira significativa, o tom do poema, pela simples redução do número de conectivos na primeira estrofe: o *e* (*and*), que aparece sete vezes no original, representando um terço das palavras de toda a estrofe, teve seu uso reduzido a duas vezes

244. Dec. 1971, pp. 50-51.

na tradução. Em consequência, "a versão sombria de Bandeira está muito mais próxima da 'graveyard school' do que o original de Dickinson". Monteiro acrescenta que "a ironia natural na justaposição da alegria de viver com a tranqüilidade da morte, intensificada no poema de Dickinson, na tradução pende para o sentimentalismo romântico".³⁴⁴

Concordando com Monteiro, apresentamos nossa tradução na tentativa de recuperar um pouco da ironia do original, que nos remete tanto a Horácio como ao "cobrir de cinzas" da Bíblia.

J813 dc Este pacífico Pô eram Cavalheiros e Senhoras
 E Rapazes e Moças
 Eram riso e destreza e Anseio
 E Túnicas e Tranças.

 Este lugar Passivo, uma esquiva casa de campo
 Onde Floradas e Abelhas
 Existem, um Circuito Oriental,
 E depois se extinguem, como aqueles.

Em J822, os dois últimos versos, que associam um cão de guarda com a identidade da poetisa, permitem descobrir o fundamento irônico do texto:

J822 VNP Esta consciência que percebe
 Os vizinhos e o sol
 Será aquela que perceberá a morte
 E que por si, sozinha,

 Atravessa o intervalo
 Que existe entre
 A mais profunda experiência
 Predestinada aos homens.

 Quão adequadas para ela mesma
 Serão as suas propriedades,
 Ela para si mesma e mais ninguém
 Fará a descoberta.

 À aventura para consigo mesma
 A alma estará condenada,
 Assistida por um único cão de guarda -
 A sua própria identidade.

344. Dec. 1971, pp. 50-51.



*This Consciousness that is aware
Of Neighbors and the Sun
Will be the one aware of Death
And that itself alone*

*Is traversing the interval
Experience between
And most profound experiment
Appointed unto Men -*

*How adequate unto itself
Its properties shall be
Itself unto itself and none
Shall make discovery*

*Adventure most unto itself
The Soul condemned to be -
Attended by a single Hound
Its own identity.*

O poema reflete sobre a existência, chegando a poetisa à consciência da própria nulidade. Assim, diante do dilema da auto-realização ou autodestruição, que determina a tensão do poema,³⁴⁵ a poetisa parece sentir mais a atração do segundo caminho. Dickinson pode estar aí ironizando os transcendentalistas, que preconizavam a fusão da alma individual com uma superalma (*Oversoul*)

O J886 tematiza a própria existência como algo precário:

J886 JS Puseram-nos à prova o Horizonte -
E depois desapareceram
Como pássaros antes de atingirem
A Latitude.

O nosso Retrospecto
Deleite definido,
Mas nosso Antecipar
Um Lance - Dúvida.

*These tested Our Horizon -
Then disappeared
As Birds before achieving
A Latitude.*

*Our Retrospection of Them
A fixed Delight,
But our Anticipation
A Dice - a Doubt -*

345. Anderson apud Duchac, p. 533.

348. Ibid.



O ser humano é apresentado como objeto de um plano que ele mesmo desconhece. A primeira estrofe, principalmente, fala deste ser jogado no mundo.

Capps³⁴⁶ assinala o débito de Dickinson a "To a Water-fowl", famoso poema do romântico Bryant. Deve-se notar, entretanto, que, enquanto Bryant dá uma visão positiva e otimista, a de Dickinson termina com uma Dúvida, o que sugere uma ironização do poema anterior, pois Bryant descrevia um pássaro cumpridor do itinerário traçado por um Ser superior, que dele se ocupava.

Em J910 Dickinson "diz que a mente pensa na realidade de um modo enquanto a experiência é muitas vezes completamente o oposto".³⁴⁷

J910 VNP A experiência é a estrada angulosa
 Preferida contra a inteligência,
 Por paradoxo, pela própria inteligência,
 Presumindo que ela leve

Para o lado oposto. Quão complicada
 A disciplina do homem,
 Compelindo-o a escolher, ele próprio,
 A sua dor predestinada.

*Experience is the Angled Road
 Preferred against the Mind
 By — Paradox — the Mind itself —
 Presuming it to lead*

*Quite Opposite — How Complicate
 The Discipline of Man —
 Compelling Him to Choose Himself
 His Preappointed Pain —*

A inteligência vê na experiência um caminho preferível para a verdade, embora cheio de dificuldades e percalços. Como lembra ainda Pickard, Dickinson percebe, com ironia, "que a mente espera alcançar algum bem preconcebido, só para descobrir que sua teoria difere da realidade".³⁴⁸ O poema expli-

346. P. 112.

347. Pickard, p. 95.

348. *Ibid.*

cita, portanto, o processo irônico que se verifica na existência, isto é, a inteligência usa a experiência, e esta se volta contra aquela. Kher corrobora esta análise quando diz que "a existência deve ser encarada em toda a sua concretude e não através de idealismo abstrato".³⁴⁹

O discurso argumentativo fundamenta a ironia ontológica em J1036:

J1036 JS A Satisfação – é o Agente
 Da Saciedade –
 A Falta o calmo Ministro
 da Infinitude.

Possuir acaba no instante
 de consumir-se a Alegria –
 Imortal e contentado
 Seria Anomalia.

*Satisfaction – is the Agent
 Of Satiety –
 Want – a quiet Commissary
 For Infinity.*

*To possess, is past the instant
 We achieve the Joy –
 Immortality contented
 Were Anomaly.*

O poema faz referências a situações essenciais de maneira invertida ou aparentemente invertida; sempre marca carência naquilo que poderia aparecer na plenitude. Ou, como diz Gelpi, "a pequenez do homem foi, de modo estranho, a condição de sua grandeza, e suas limitações colocaram-no rumo ao infinito".³⁵⁰

Em J1206, quando a poetisa identifica a Natureza com o vizinho e consigo mesma, mergulha numa espécie de autocontemplação, e passa a depreciar a inversão da natureza das coisas:

349. P. 13.

350. P. 71.



J1206 VNP O espetáculo não é o espetáculo
 Mas aqueles que vão.
 O zôo, para mim,
 O meu vizinho seja.
 É justo,
 Pois ambos fomos vê-lo.

*The Show is not the Show
 But they that go -
 Menagerie to me
 My Neighbor be -
 Fair Play -
 Both went to see -*

Constance Rourke, exatamente a partir dos versos centrais deste poema, e refletindo sobre a posição de Dickinson quanto à ironia metafísica ou ontológica, escreve estas palavras que aqui acolhemos como conclusão do capítulo:

Às vezes o seu engenho voltava-se de maneira mordaz para assuntos terrenos: "O zôo, para mim, / O meu vizinho seja." Ela via os pequenos e fúteis movimentos numa casa à qual a morte chegara. E podia voltar-se ironicamente para si mesma assim como para a Divindade. No fim — ou pelo menos no conjunto, pois o fim dificilmente se conhece — ela se esforçou para ver um universo em mudança dentro daquela visão aceitável, cômica no sentido mais profundo, em parte reconciliação, em parte conhecimento da disparidade eterna. Se não conseguiu obter o fundamento de uma comédia divina, estava pelo menos ciente de seus elementos; esboços deles estão espalhados pelas inúmeras notações breves de seus poemas.³⁵¹

5. CONCLUSÃO: POÉTICA COMO IRONIA

Afirmou Thomas Johnson na "Introdução" de *Final Harvest*:

Emily Dickinson não tinha uma teoria formal de poética, mas tinha uma idéia consistente da maneira pela qual o poeta se inspira, explicitada em "Sozinha não posso estar" (nº 298). A inspiração vem como uma graça, sobrepondo-se aos canais normais; o poeta é assim (como Keats talvez) um ser possuído, que revela a verdade que vem da agonia do sofrimento; e a angústia de tal posse capacita o receptor a compartilhar a realidade e revelar pelo menos um fragmento dos mistérios que o coração percebe.³⁵²

Podemos dizer, no fim deste trabalho, que um dos principais meios de Dickinson para "revelar pelo menos um fragmento dos mistérios que o coração percebe" é a ironia que, deste modo, participa de sua própria poética.

O J8, um de seus primeiros poemas, já dá uma definição de ironia:

J8 DC Hã uma palavra
 Que leva uma espada
 Capaz de trespassar um homem armado -
 Atira sílabas pontiagudas
 E cala-se outra vez -
 Mas onde caía
 (Dirão os salvos
 Em dia patriótico),
 Algum Irmão fardado
 Entregava a alma.

Corra aonde quiser o sol arfante -
Vã aonde quiser o dia errante -
Lã o assalto silencioso
Se insinua, e sua vitória lâ!
Vede o mais astuto atirador!
O mais perfeito tiro!
O alvo mais sublime do tempo
É uma alma "esquecida!"

*There is a word
Which bears a sword
Can pierce an armed man -
It hurls its barbed syllables
And is mute again -
But where it fell*

*The saved will tell
On patriotic day,
Some epauletted Brother
Gave his breath away.*

*Wherever runs the breathless sun –
Wherever roams the day –
There is its noiseless onset –
There is its victory!
Behold the keenest marksman!
The most accomplished shot!
Time's sublimest target
Is a soul "forgot!"*

Quando relacionado com outros poemas da mesma época, que Dickinson enviou à sua cunhada Sue, este pode também sugerir o tipo de relacionamento entre as duas mulheres,³⁵³ mas as próprias imagens sugerem um relacionamento marcado por certa dose de ironia. O poema enfatiza o efeito marcante e imediato de uma palavra cortante; esta fere, mas é muda e mais eficiente quando vaga. Definição da palavra contundente, o poema todo constitui uma metalinguagem; o ironizador vem a ser "o mais astuto atirador" e a ironia, "o mais perfeito tiro", tendo vários objetos: "um homem armado", "os salvos em dia patriótico", "algum irmão fardado", "o sol arfante", "o dia errante" e "uma alma esquecida".

Em J315 Dickinson compara a poesia natural com a construída, reconhecendo a superioridade da primeira:

J315 dc Ele vasculha tua Alma
 Como os Pianistas as Teclas
 Antes de despejarem toda a Música –
 Pouco a pouco te atordoa –
 Prepara tua frágil Natureza
 Para o Golpe Etéreo
 De Martelos mais fracos – ouvidos mais longe –
 Depois mais perto – Depois tão lentos
 Que o teu Fôlego tem tempo de se recompor –
 O teu Cérebro – para borbulhar Frio –
 Desfere – Um – Raio – imperial –
 Que scalpa tua Alma nua –

353. Sewall I, p. 210.

353. Griffith, p. 172.

Quando os Ventos prendem as Florestas nas Garras -
O Universo - é tranqüilo -

*He fumbles at your Soul
As Players at the Keys
Before they drop full Music on -
He stuns you by degrees -
Prepares your brittle Nature
For the Ethereal Blow
By fainter Hammers - further heard -
Then nearer - Then so slow
Your Breath has time to straighten -
Your Brain - to bubble Cool -
Deals - One - imperial - Thunderbolt -
That scalps your naked Soul -*

*When Winds take Forests in their Paws -
The Universe - is still -*

Embora a experiência descrita seja mais importante do que a identidade do "Ele" inicial, o agente dominador do poema, este pode ser uma figura de Deus que engloba o pianista, metáfora do poeta, a Natureza personificada como um selvagem, um amante e a própria morte. Seja como for, temos um relacionamento entre "Ele" (Deus, selvagem, poeta) e a *persona*, uma alma, alvo da violência da força masculina, pois o poema baseia-se num "estupro", representando uma ação que vai além do relacionamento sexual. As relações entre o "violador" e a pessoa "violada" tornam-se uma alegoria da experiência poética, dolorosa, mas capaz de produzir boa poesia; tais relações resultam no controle ou predomínio de uma alma sobre outra, da força masculina, que viria a ser o poeta, querendo entrar na alma, o elemento feminino da relação.³⁵⁴ A alma representa as teclas para o pianista tentando assumir o controle do instrumento, o alvo das marteladas do ferreiro, o anteparo para o raio que Deus desfere, assim como a floresta para as garras do vento,³⁵⁵ sinédoque da Natureza. Mais uma vez

354. Kher, p. 133.

355. Griffith, p. 172.



Dickinson associa a grande poesia à idéia da morte, se entendermos que o poema trata também da aproximação desta.

A alternância de imagens relativas à criação e à destruição, revela, mais uma vez, a visão ambivalente de Dickinson.³⁵⁶ A própria figura do Deus-Poeta evolui para a brutalidade: de pianista desajeitado, transforma-se no ferreiro que molda a alma submissa. Embora o poema pareça tender para o soneto shakespeariano, a métrica e a rima irregulares contribuem para reforçar a idéia da violência divina: o destruidor cósmico é o objeto do dístico final.³⁵⁷

O sofrimento oriundo das relações de violência não implica em masoquismo, pois se trata de condição imposta pela própria vida ou por Deus, e o seu resultado é a experiência poética. Tal sofrimento está ligado à empatia do poeta com toda a criação, que também o inspira.

A Alma frágil e os Martelos não têm existência física; o Fôlego é a metonímia para a vida; o Raio que ataca, é o mensageiro de Deus, a Alma que sangra, vítima dos golpes de um guerreiro; os Ventos, representando a imaginação humana ou a inspiração poética, primeiro atacam as florestas, anunciando a iminência do golpe, depois irão colocar ordem no caos da realidade. Uma vez estabelecido um relacionamento harmônico entre a Alma e o Poeta, Ele "desfere um raio imperial". A ironia está na própria imaginação do poeta, que lhe dá "condições de perceber *stasis* no processo, imobilidade no movimento, silêncio no som e vice-versa".³⁵⁸

Em J320 Dickinson dá mais uma visão irônica da própria arte poética:

356. Weisbuch, p. 99. 357. Wolff, p. 280. 358. Kher, p. 133.

J320 AOG Brincamos com pedra falsa,
 Puxando-a ao ponto de pérola -
 Depois soltamos a massa
 E vemos quão tolos fomos -

E, no entanto, as formas eram análogas, -
 E a mão que ainda tateia
 Aprendeu tática de gemas
 Praticando com areia.

*We play at Paste -
 Till qualified, for Pearl -
 Then, drop the Paste -
 And deem ourself a fool -*

*The Shapes - though - were similar -
 And our new Hands
 Learned Gem-Tactics -
 Practicing Sands -*

O poema todo ironiza a própria permanência ou perenidade da poesia, que se resume nos três últimos versos: o fazer poético apresenta-se como símbolo da precariedade, justificando-se, assim, a autodepreciação contida no quarto verso. Segundo Johnson, este poema mostra que Dickinson considerava insignificante a produção dos últimos anos, o que se expressaria pelas próprias formas usadas, ou seja, "o assunto do poema compara a aprendiz e a artista, e a forma faz o mesmo nas duas estrofes".³⁵⁹ Contudo, a diferença não é insignificante. Para Anderson,³⁶⁰ neste poema Dickinson revela consciência da diferença entre a poesia frívola e os usos mais requintados do espírito (*engenho/wit*). E, para Porter,³⁶¹ há aí uma explicitação do reconhecimento da própria obra de Dickinson. O poema trata do desejo de escrever a grande poesia e do alívio que a poetisa sente ao descobrir que sua poesia de principiante iguala-se a esta no que diz respeito à tática usada.

O J321 articula-se com o J315:

359. P. 119.

360. P. 29.

361. P. 10.

J321 VNP

De todos os sons enviados para fora,
 Nenhum é para mim
 Como aquela velha medida lá nos ramos -
 Aquela melodia sem palavras
 Que o vento faz - trabalhando qual mão
 Cujos dedos penteassem o céu
 E depois tremulassem - com punhados de canção
 Permitidos aos deuses e a mim.

Herança ela é, para nós,
 Ganhar, para além da arte,
 Para além do gesto carregar
 De assalto, já que o ganho
 Não é conseguido com os dedos
 E é mais recôndito que os ossos.
 Dourado e oculto para o total dos dias,
 E liso na sua urna,
 Não posso garantir que a alegre poeira
 Não se levante e brinque
 De alguma forma estranha muito sua,
 Algum dia de sonho,
 Quando os ventos em bando andarem à roda,
 E baterem à porta,
 E os pássaros, em cima, se instalarem
 Para lhes servir de orquestra.

A graça da ramaria eu peço para quem -
 Se usa tal fúria existir -
 Nunca escutou esse incorpóreo cântico
 Erguer-se - solene - sobre a árvore,
 Como se alguma caravana de som
 Oriunda dos desertos, lá no céu,
 Se houvesse desmembrado,
 E reunido, e espalhado,
 Em inconsútil companhia.

*Of all the Sounds despatched abroad,
 There's not a Charge to me
 Like that old measure in the Boughs -
 That phraseless Melody -
 The Wind does - working like a Hand,
 Whose fingers Comb the Sky -
 Then quiver down - with tufts of Tune -
 Permitted Gods, and me -*

*Inheritance, it is, to us -
 Beyond the Art to Earn -
 Beyond the trait to take away
 By Robber, since the Gain
 Is gotten not of fingers -
 And inner than the Bone -
 Hid golden, for the whole of Days,
 And even in the Urn,
 I cannot vouch the merry Dust
 Do not arise and play*



*In some odd fashion of its own,
Some quainter Holiday,
When Winds go round and round in Bands -
And thrum upon the door,
And Birds take places, overhead,
To bear them Orchestra.*

*I crave Him grace of Summer Boughs,
If such an Outcast be -
Who never heard that fleshless Chant -
Rise - solemn - on the Tree,
As if some Caravan of Sound
Off Deserts, in the Sky,
Had parted Rank,
Then knit, and swept -
In Seamless Company -*

Trata-se de uma louvação do vento em que a poetisa demonstra uma notável confiança. A inspiração não pode ser aprendida, declara, visto ser uma dádiva ou ordem emanada diretamente da Natureza. Embora inerente ao poeta, a poesia sobreviverá a ele.

Aqui predominam as palavras que sugerem sons e movimentos. Os céus como que se transformam numa harpa tocada pelos dedos do vento. A música assim produzida torna-se uma herança preciosa que, uma vez experimentada não pode sequer ser roubada, em se tratando de uma riqueza espiritual e permanente.

Defendendo a poesia como inspiração (o poeta mediador, pouca validade do trabalho), Dickinson põe em confronto duas formas de poesia ou criação: a poesia natural, da Natureza, e a poesia humana, com palavras, no caso a dela. O sopro da inspiração, como imagem tradicional da criação, contrasta-se com o sopro ou a inspiração humana.

Há pelo menos duas metáforas irônicas no poema: "punhados de canção" no penúltimo verso da primeira estrofe e "um tal pária" no segundo verso da última estrofe. Mas o poema

tem base irônica no sentido de que a poetisa coloca em inferioridade uma poesia da Natureza, embora a Natureza tenha arte acima da própria arte. Isto fica bem claro na última estrofe, quando ela opõe a graça, o dom da criação natural, ao poeta, o pária. Fica implícito também que a alma incapaz ou sem a oportunidade de ouvir o cantar alegre e harmônico do vento seria miserável e digna de piedade. Dickinson acaba propondo como poesia desejável a que conseguisse imitar em substância e em profundidade as lições da Natureza.

O J355, poema irônico por excelência, reflete a poética de Dickinson em duplo sentido, enquanto preferência por assuntos e pelo modo de tratá-los:

J355 dc Os Opostos – fascinam –
 Os Homens Deformados – pensam na Graça –
 Nos fogos brilhantes – os Desagasalhados –
 Os Perdidos – na face do Dia –

 Os Cegos – julgam ser
 Condição suficiente – ver –
 Os Cativos – estrangulam-se pelo novo –
 Para imaginar – os Mendigos – se entretêm –

 A privação – Te encanta –
 Embora a Divindade –
 Seja só
 Eu –

*'Tis Opposites – entice –
 Deformed Men – ponder Grace –
 Bright fires – the Blanketless –
 The Lost – Day's face –*

*The Blind – esteem it be
 Enough Estate – to see –
 The Captive – strangles new –
 For deeming – Beggars – play –*

*To lack – enamor Thee –
 Tho' the Divinity –
 Be only
 Me –*

Por meio de um de seus recursos favoritos, o contraste, ela

desenvolve uma de suas idéias preferidas, a de que se aprecia melhor aquilo que não se tem. Assim sendo, este poema associa-se àqueles em que ela trata dos estados de carência e plenitude, alguns dos quais discutidos anteriormente.

A idéia central, contida no primeiro verso, fixa-se no segundo e vai sendo ilustrada ou desenvolvida nos versos subseqüentes, sempre por meio de contrastes e paralelismos, até chegar à última estrofe, quando ela diz que não se entrega ao amado por temer que ele perca o interesse nela. A última estrofe, portanto, constitui uma volta ao primeiro verso na forma de paralelismo. E o leitor de Dickinson, afeito às suas peculiaridades, entende o que ela diz: ficar longe do amado faz com que ela o ame ainda mais.³⁶²

Este poema demonstra, de modo eloqüente, o tema e o método dos opostos. Neste sentido também Dickinson foi influenciada por Isaac Watts, cujos hinos tinham "o contraste como princípio de composição".³⁶³

O J365 relaciona-se com o J315 por tratar do sofrimento, da inspiração poética e por trazer de volta a figura do Ferreiro, relacionando-o com Deus e com o poeta:

J365 dc Ousarias ver uma Alma *no Alvo Calor?*
 Depois agachar-te atrás da porta -
 Vermelho - é o tom comum do Fogo -
 Mas quando o Veio vívido
 Venceu as condições da Chama,
 Ele estremece a partir da Forja
 Sem cor, a não ser a luz
 Da Chama não ungida.
 A Cidade mais insignificante tem seu Ferreiro
 De cuja Bigorna o som uniforme
 Simboliza a Forja mais requintada
 Que labuta silenciosa - dentro -
 Refinando esses Veios impacientes
 Com Martelo, e com Chama
 Até que a Luz Designada
 Repudie a Forja -

362. Porter 1981, p. 44.

363. Lindberg-Seyersted, p. 204.



*Dare you see a Soul at the White Heat?
 Then crouch within the door –
 Red – is the Fire's commom tint –
 But when the vivid Ore
 Has vanquished Flame's conditions,
 It quivers from the Forge
 Without a color, but the light
 Of unanointed Blaze,
 Least Village has its Blacksmith
 Whose Anvil's even ring
 Stands symbol for the finer Forge
 That soundless tugs – within –
 Refining these impatient Ores
 With Hammer, and with Blaze
 Until the Designated Light
 Repudiate the Forge –*

Ao fazer a pergunta retórica do primeiro verso, em que a expressão "Alvo Calor" refere-se ao "Mistério da Musa",³⁶⁴ Dickinson identifica o poeta com o ferreiro em dois sentidos. Em primeiro lugar, a metáfora do ferreiro martelando o metal na forja era freqüentemente usada pelos pregadores da época, para se referirem a Deus, quando este moldava a alma humana, preparando-a para a salvação. Mais uma vez Dickinson apresenta Deus como violador da alma humana,³⁶⁵ cuja conversão Ele obtém pela violência. Em segundo lugar, faz uma alusão a Vulcano, filho de Júpiter, que era o encarregado de cuidar do fogo e cuja incumbência principal era servir à indústria dos metais. Como escultor, Vulcano simboliza o criador construtor, não o inspirado. Dickinson, portanto, invoca a divindade cristã e a pagã para caracterizar a figura do ferreiro-poeta.

Se o poeta se identifica com o ferreiro, "o Veio vívido" vem a ser a experiência poética e, o processo criador, a passagem dos veios pela forja; "a Luz Designada" seria a poesia.³⁶⁶

O vermelho, a cor do fogo, associa-se também ao amor,

364. Gilbert in Juhasz ed., p. 25. 365. Wolff, p. 280.

366. Kher, p. 115.

à paixão e ao sofrimento. Mas aqui ele vai desaparecendo, vai sendo superado pelo brilho e pela brancura do "Alvo Calor" na medida em que a alma vai sendo depurada pelo sofrimento, para tornar-se digna do encontro com Deus;³⁶⁷ ou, por meio do sofrimento, ela vai se preparando para se defrontar com a poesia pura, igual ao amor, que poderá ver sem ofuscar a vista. O sofrimento faz parte do processo criador.

Nos dois últimos versos Dickinson revela a capacidade de ver o concreto no abstrato e vice-versa.³⁶⁸

A expressão "Luz Designada", central ao poema todo, pode significar "uma Luz isenta de qualquer significado definitivo" bem como uma Luz "potencialmente infinita".³⁶⁹ O Dicionário de Dickinson registrava dois sentidos para "Designated": o primeiro, em voga no século XVII, referia-se ao herdeiro de um trono indicado mas não ungido, significado este que Dickinson corrobora com a expressão "Chama não ungida" do fim da primeira parte do poema; o segundo, em uso a partir do século passado, se aplicava à marcação de linha fronteira entre dois reinos em disputa. Este segundo significado, Dickinson usa na segunda parte do poema, para "suspender ironicamente o significado do poema entre os dois sentidos possíveis".³⁷⁰ Para ela, o herdeiro não ungido e a linha divisória ficam tão incertos ou inexplicáveis como "a Luz Designada".

Em J505 Dickinson inicia todas as estrofes com ironia:

J505 dc Eu não pintaria – um quadro –
 Preferiria ser Aquele
 Que discorre – deliciosamente –
 Sobre sua brilhante impossibilidade
 E quer saber como os dedos sentem
 Cuja rara – celestial – emoção –

367. Pickard, p. 87.

368. Thurley, p. 14.

369. O'Hara, p. 195.

370. *Ibid.*, p. 198.



Evoca um Tormento tão doce -
Um Desespero - tão suntuoso -

Não falaria, como Cornetas -
Preferiria ser Aquele
Erguido suavemente até os Tetos -
E para fora, e tranqüilo em frente -
Através de Cidades de Éter -
Eu mesmo um Balão dotado
De apenas um lábio de Metal -
Cais para o meu Pontão -

Nem seria Poeta -
É melhor - possuir o Ouvido -
Enamorado - impotente - contente -
Liberdade para reverenciar,
Um privilégio tão horrível
Que seria Dom,
Se eu tivesse a Arte de me embriagar
Com Raios de Melodia!

*I would not paint - a picture -
I'd rather be the One
Its bright impossibility
To dwell - delicious - on -
And wonder how the fingers feel
Whose rare - celestial - stir -
Evokes so sweet a Torment -
Such sumptuous - Despair -*

*I would not talk, like Cornets -
I'd rather be the One
Raised softly to the Ceilings -
And out, and easy on -
Through Villages of Ether -
Myself endued Balloon
By but a lip of Metal -
The pier to my Pontoon -*

*Nor would I be a Poet -
It's finer - own the Ear -
Enamored - impotent - content -
The License to revere,
A privilege so awful
What would the Dower be,
Had I the Art to stun myself
With Bolts of Melody!*

A primeira estrofe, como metaforização da poesia, vincula-a às artes plásticas, ou mais especificamente, dentro de uma primeira tradição, vincula-a à pintura. A segunda estrofe vincula a poesia à música; segundo uma tendência moderna que

se intensificou a partir do simbolismo, Dickinson opta por esta.

Lembrando a tenuidade da linha que separa o artista de seu admirador, Dickinson faz de conta que prefere admirar o artista a tornar-se um. E, para ficar espiritualmente próximo do artista, o "eu" do poema deseja apropriar-se dos dedos do pintor, do lábio metálico do músico e do ouvido do poeta.

Cobrando-se de falsa modéstia, a poetisa assume um papel passivo, de objeto e não de sujeito da ação; tomando uma atitude antes receptiva que criativa, ela aparenta aceitar a postura feminina, de acordo com a expectativa da época. Vela-damente Dickinson participa do conflito entre a força e a im-potência, associadas aos aspectos masculino e feminino, dando a impressão de se colocar do lado fraco, mas, na verdade, co-locando-se do lado forte, pois "nega a capacidade de desferir o raio de poesia no próprio ato de deslumbrar o leitor com som e luz".³⁷¹

Em cada uma das três estrofes, portanto, Dickinson parece manifestar preferência pelo papel menos importante e mais passivo de mera espectadora das criações do pintor, do músico e do poeta, mas, como observa Gelpi,³⁷² a rejeição do papel principal não passa de uma estratégia destinada a fazer com que, no fim, o artista prevaleça com mais vigor. Verifi-ca-se então que, como artista, ela significa, ao mesmo tempo, a origem e o sujeito da poesia, pois quando desfere os raios, confunde-se com a incandescência.

O J657 apresenta a poesia como o contrário do real:

371. Gibson and Williams, pp. 912, 915.

372. 1975, p. 289.



J657 JS Moro em Possibilidade -
 Melhor Casa do que a Prosa -
 Com Janelas muitas mais -
 E superior - pelas Portas.

De Câmaras, como os Cedros -
 Inexpugnáveis à Vista -
 E por Sempiterno Tecto
 As Torres que o Céu enrasta.

De Visitas - as melhores -
 Para morarem - sô isto -
 O largo abrir das minhas Mãos estreitas
 Para colher o Paraíso.

*I dwell in Possibility -
 A fairer House than Prose -
 More numerous of Windows -
 Superior - for Doors -*

*Of Chambers as the Cedars -
 Impregnable of Eye -
 And for an Everlasting Roof
 The Gambrels of the Sky -*

*Of Visitors - the fairest -
 For Occupation - This -
 The spreading wide my narrow Hands
 To gather Paradise -*

Trata-se de um poema descritivo, de força evocativa, que afirma a superioridade da imaginação sobre a razão, em que a autora aplica à arte, ou mais especificamente à poesia, a imagem de uma casa, para mostrar as excelências da primeira e as limitações da segunda.

Primeiro, a poetisa diz residir na casa da possibilidade ou da imaginação, equivalente à própria poesia, e não na casa da realidade, associada à prosa restrita aos fatos que ocorrem aqui e agora;³⁷³ a poesia e a imaginação oferecem possibilidades infinitas de acesso ao mundo. Em seguida, compara a casa da imaginação a uma grande floresta de cedros, impenetrável a olhos hostis e tendo o céu por teto. Os pensamentos e as fantasias da poetisa são os hóspedes mais belos e desejá-

373. Alexander, p. 75.



veis a visitar a casa. Ela conclui dizendo que a imaginação lhe dá o poder de alcançar ou tocar o paraíso mediante um simples estender de suas frágeis mãos humanas.

Dickinson entende, portanto, que sua função, assim como a de qualquer outro artista, consiste em saber aproveitar-se das vantagens oferecidas por tão magnífica estrutura, com acomodações suficientes para todos, uma "casa" muito bem arejada e iluminada, que equivale ao mundo da Natureza.³⁷⁴ A "casa" vem a ser, ao mesmo tempo, uma casa assombrada e uma casa que serve de abrigo seguro, de onde se pode contemplar o mundo exterior. Como muito bem observa Mudge,³⁷⁵ o tema da infinitude está ironicamente construído sobre os detalhes de uma casa limitada, ou melhor, o infinito se abriga dentro do finito. Isto fica claro nos dois últimos versos, baseados numa contradição.

Dickinson advoga a superioridade da poesia que imita a Natureza, não a exterior, mas sim uma Natureza profunda. Neste sentido ela se vincula à antinomia proposta por Schiller,³⁷⁶ quando este, para definir o relacionamento do artista com a Natureza, classificou os poetas em ingênuos e sentimentais. Os primeiros estariam interessados na Natureza tal qual é ou como eles a encarnam, expressando-se para expressá-la, ao passo que os últimos preocupam-se com as maneiras pelas quais ela pode ser concebida. Os primeiros seriam realistas e os últimos, idealistas. Os ingênuos não podem ir além dos próprios limites, enquanto os sentimentais procuram a Natureza além do âmbito de sua experiência. Mas o poeta consegue transitar nas duas categorias: sentimental em virtude

374. Johnson, p. 152. 375. P. 188. 376. Pp. 61-74 *et seq.*



de suas convicções, torna-se ingênuo por força do gênio poético, já que pode ter o instinto ingênuo e o controle sentimental da forma. Isto ocorre, de certo modo, com Dickinson que, reconhecendo a superioridade da Natureza sobre a poesia, sabe que só esta pode recuperá-la.

Em J668 Dickinson ironiza sua expressão, o próprio instrumento lingüístico:

J668 VNP A natureza é o que vemos -
 A tarde, a colina,
 Esquilo, eclipse, a abelha.
 Não, natureza é paraíso.
 A natureza é o que ouvimos -
 O rouxinol, o mar,
 O grilo, o trovão.
 Não, a natureza é harmonia.
 A natureza é o que conhecemos -
 Mas não temos artes de expressar,
 Tão impotente é o nosso conhecimento
 Para a sua simplicidade.

*"Nature" is what we see -
 The Hill - the Afternoon -
 Squirrel - Eclipse - the Bumble bee -
 Nay - Nature is Heaven -
 Nature is what we hear -
 The Bobolink - the Sea -
 Thunder - the Cricket -
 Nay - Nature is Harmony -
 Nature is what we know -
 Yet have no art to say -
 So impotent Our Wisdom is
 To her Simplicity.*

O processo usado em todo o poema é o da autocorreção; trata-se de um poema metalingüístico e bem dialético: o que a poetisa afirma corresponde ao que se nega na Natureza que ela vê.

A simplicidade aparente da Natureza encobre uma complexidade tal que sua descrição se torna impossível ao artista, que então se sente impotente. Por outro lado, a ambigüidade da Natureza resulta da definição da arte poética, que

377. Anderson, p. 82.

conduz o poeta à humildade, levando-o a admitir as próprias limitações. Por meio das capacidades cognitivas apenas ele jamais conhecerá a Natureza, mas, pela experiência, começará a conhecê-la.

Os versos finais das duas primeiras quadras não estão simplesmente negando a realidade objetiva captada pelos sentidos; sugerem também a falsidade dessa realidade, quando tomada como verdade absoluta.³⁷⁷ E os versos finais do poema ironizam a capacidade racional do artista.

O J1452 apresenta a poética como ironia em dois sentidos:

J1452 JS Nem sempre os pensamentos têm palavras.
 Que vêm de uma só vez
 Como gole esotérico
 Do Vinho consagrado,
 Que enquanto bebes natural te sabe
 Tão abundante e livre,
 Que não lhe apreendes a essência digna
 Nem sua raridade.

*Your thoughts don't have words every day
 They come a single time
 Like signal esoteric sips
 Of the communion Wine
 Which while you taste so native seems
 So easy so to be
 You cannot comprehend its price
 Nor its infrequency*

Em sentido amplo, este poema ironiza a ignorância humana diante da linguagem, diante do próprio instrumento de conhecimento. Em sentido mais restrito, sugere o método poético de Dickinson controlado pela ironia; fascinada pela palavra, o instrumento de sua arte, ela se julga incapaz de captá-la em sua força total, pois a palavra se revela como mero indicador de seus pensamentos mais ricos e profundos.

377. Anderson, p. 82.



Depois da Introdução, em que tratamos da Ironia e da Ironia de Dickinson, focalizamos, pela ordem: a auto-ironia, nos poemas em que ela se volta para si mesma; sua visão irônica do mundo, quando trata de alguns aspectos exteriores da existência; e a ironia metafísica, nos poemas em que, ao mesmo tempo, reflete sobre os mistérios do cosmos e do seu universo cultural. Pudemos observar que certos temas fundamentais, como o sofrimento, a fé, a morte e a natureza, com maior ou menor ênfase, comparecem em todas as modalidades de ironia, quer como intenção, quer como recurso mobilizado para produzir o efeito irônico.

Pela auto-ironia, Dickinson desvela e expõe suas desconfianças de ser humano, feminino, dentro de uma sociedade repressora, assim como suas suspeitas com relação à eficácia do próprio instrumento de sua arte. O questionamento da linguagem, em certa medida, introduz a ironia ao saber humano, já que este saber, corporificando-se também em discurso, pode padecer dos mesmos defeitos que ela ironiza no discurso poético: a confissão da própria ignorância, à maneira socrática, dá a tônica desta postura.

Pela ironia ao sistema de crenças, percebemos que Dickinson, de modo aparentemente assistemático e assumindo o risco das contradições, esquadrinha de maneira até certo ponto obstinada todos os artigos do Credo Apostólico. Neste sentido, a organização da segunda parte do terceiro capítulo procurou pôr em relevo essa perseguição ponto por ponto ao código de fé: A Fé e a Dúvida (*Credo...*), A Divindade (*... in Deum Patrem Omnipotentem... et in Jesum Christum... Dominum Nostrum...*

378. p. 175.



in Spiritum Sanctum...), Julgamento e Salvação (... *judicare vivos et mortuos...*), Ressurreição e Vida Eterna (... *carnis resurrectionem, vitam aeternam...*). Assim também, passagens bíblicas como narrativas, salmos e orações, se tornam alvo de uma tentativa de "rever", pela ironia, ou por uma espécie de ironia parodística, o sistema de crenças. Neste sentido, cumpre mencionar que um dos recursos constantes por ela utilizados para produzir efeitos irônicos, principalmente quando abordava temas religiosos, foi o da forma simples do hino sacro, composto segundo o modelo do metro comum. Longe de levá-la ao ceticismo, esta "revisão" irônica do Credo parece ter aprofundado ainda mais a sua religiosidade conduzindo-a, por uma aparente irreverência, a um relacionamento superior com a Divindade. O processo e os efeitos dessa "revisão" são muito bem observados por O'Hara, quando diz que

Dickinson desenvolve a ironia como uma técnica de sistemático sentido duplo para alcançar uma solução formal e estética para os vários problemas de viver num mundo cada vez mais secular, um mundo violentamente desconfiado e contudo secretamente nostálgico do *deus otiosus*. O consenso é que durante um dos períodos mais críticos da história americana a ironia de Dickinson assegurou à sua sensibilidade ainda basicamente religiosa um equilíbrio criativo entre a fé e o ceticismo, o desejo de crer e render-se a algo maior que o próprio eu e o desejo de negar e dominar uma experiência, transformando-a imaginativamente de acordo com os próprios desígnios estéticos.³⁷⁸

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. Dickinson procura também "rever" ironicamente

378. P. 175.

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.

Na ironização da sociedade, polarizada pelo conflito entre valores individuais e coletivos, Dickinson não deixa em suspenso o jogo de oposições (como na ironização da Natureza), nem tenta conciliá-las (como às vezes na ironia ao sistema de crenças), mas o resolve pela rejeição ao social, geralmente visto como mesquinhez e efemeridade, e pela valorização do individual, associado a conceitos mais elevados e permanentes. A ironia, neste caso, mais que uma forma de ataque é uma forma de defesa do artista contra a coação da sociedade que pode levá-lo ao conformismo servil.

A ironia de situação, ou seja, a que não se instrumentaliza por vínculos verbais explícitos, mas existe como latência para ser construída pelo leitor, percorre todos os compartimentos da visão irônica de Dickinson focalizados neste trabalho, desde a auto-ironia até à ironia metafísica.

O jogo de opostos em que freqüentemente transita a ironia dickinsoniana se resolve – ou se complica – por uma espécie de apelo ao metafísico. A complicação do saber, produto dos paradoxos, se transmuta em verdadeira filosofia, em indagação



sobre as razões de ser do mundo e da vida e das relações da vida e do mundo com o "eu" do artista. Dentro deste plano, pode-se dizer que Dickinson realiza uma das facetas mais autênticas e instigantes de sua reflexão poética: aquilo que poderíamos chamar de experiência metafísica da morte. Tal experiência, revelada em inúmeros poemas, alguns dos quais analisamos, resulta de um "vivenciar" a própria morte, de um "relembrar" a morte de outrem e de um "dramatizar" a morte enquanto fato da Natureza.

Creemos que os poemas analisados neste capítulo, à guisa de conclusão, serviram para demonstrar o impacto da ironia na poética de Dickinson. Entretanto, estes são apenas alguns dos poemas de Dickinson em que a ironia surge, simultaneamente, como processo e substância. Para quem tomava atitudes irônicas o tempo todo e diante dos mais variados aspectos da vida, a ironia, além de um modo de ver, era um modo de ser. Como Fernando Pessoa, mais tarde, Dickinson bem poderia ter dito: "... é uma grande coisa a ironia".

Bibliografia dos poemas de Dickinson traduzidos para o português, em ordem cronológica, considerando a data da primeira publicação; apresentamos, em seguida, uma tabela contendo os números dos poemas, de acordo com a numeração estabelecida por Thomas W. Johnson, em ordem crescente, acompanhados das iniciais dos respectivos tradutores, obedecendo também a ordem cronológica; os poemas traduzidos parcialmente estão indicados pelo asterisco ao lado das iniciais dos tradutores.

1943 / 1945 - Manuel Bandeira (MB)

"Cinco Poemas de Emily Dickinson", *Poesias Traduzidas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. Pp. 86-87: J 49, 449, 813, 1052, 1732.

1952 / 1967 - Cécio Piguetari (CP)

"Emily Dickinson - I, II", *Poesias Pois é Poesia: 1940-1975*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. Pp. 71, 73: J 258 (1952), 621 (1967).



BIBLIOGRAFIA

De Emily Dickinson

Poemas e Cartas

The Poems of Emily Dickinson, Including Variant Readings Critically Compared With All Known Manuscripts. Edited by Thomas H. Johnson. 3 vols. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1955.

The Complete Poems of Emily Dickinson. Edited by Thomas H. Johnson. Boston: Little, Brown, 1960.

Final Harvest: Emily Dickinson's Poems. Selection and Introduction by Thomas H. Johnson. Boston: Little, Brown, 1962.

Poems (1890-1896), by Emily Dickinson. A Facsimile Reproduction of the Original Volumes Issued in 1890, 1891, and 1896. Introd. George Monteiro. Three Volumes in One. Gainesville, Florida: Scholars' Facsimiles & Reprints, 1967.

The Letters of Emily Dickinson. Edited by Thomas H. Johnson and Theodora Ward. 3 vols. Cambridge, Mass.: Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1958.

Poemas em Português

Relacionamos abaixo as fontes bibliográficas dos poemas de Dickinson traduzidos para o português, em ordem cronológica, considerando a data da primeira publicação; apresentamos, em seguida, uma tabela contendo os números dos poemas, de acordo com a numeração estabelecida por Thomas H. Johnson, em ordem crescente, acompanhados das iniciais dos respectivos tradutores, obedecendo também a ordem cronológica; os poemas traduzidos parcialmente estão indicados pelo asterisco ao lado das iniciais dos tradutores.

1943 / 1948 - Manuel Bandeira (MB)

"Cinco Poemas de Emily Dickinson", *Poemas Traduzidos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1976. Pp. 86-87: J 49, 449, 813, 1052, 1732.

1952 / 1967 - Décio Pignatari (DP)

"Emily Dickinson - 1, 2", *Poesia Pois É Poesia: 1950-1975*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. Pp. 71, 73: J 258 (1952), 621 (1967).



- 1954 - Cecília Meirelles (CeM)
 "Morri pela Beleza" (J449). In *Obras-Primas da Poesia Universal* org. Sérgio Milliet. São Paulo: Martins, 1957 (3a. edição). P. 84.
- 1954 - Cassiano Nunes (CN)
 "Emily Dickinson", *Norte-Americanos*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1970. Pp. 43-47: J441*.
- 1956 - Olívia Krähenbühl (OK)
Poesias Escolhidas de Emily Dickinson, com apresentação e nota bibliográfica. Ilustrações de Darcy Penteado. São Paulo: Saraiva, 1956.
- 1957 - Mário Faustino (MF)
 "Fontes e Correntes da Poesia Contemporânea: 5. Emily Dickinson" in *Poesia - Experiência* (coletânea organizada por Benedito Nunes). São Paulo: Perspectiva, 1977. Pp. 85-90: J67, 216, 280, 579, 712, 1067, 1732.
- 1959 - Nise Martins Laurindo (NML)
 "Emily Dickinson", *A Gazeta*, 3 novembro 1959: J12, 126, 303, 449, 827, 919, 1052, 1263, 1510.
- 1960 - Leo Gilson Ribeiro (LGR)
 "Emily Dickinson", *Diário de Notícias*, 13 março 1960: J137*, 249, 441, 615, 1472, 1732.
- 1965 - Vera das Neves Pedroso (VNP)
In Mistério e Solidão: A vida e a obra de Emily Dickinson. (Thomas H. Johnson, *Emily Dickinson: An Interpretive Biography*). Trad. Vera das Neves Pedroso. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.
- 1965 - Olympio Monat (OM)
In Escritoras Americanas Famosas (Jane Muir, *Famous American Women Writers*). Trad. Olympio Monat. Rio de Janeiro: Lidador, 1965. P. 23: J1052.
- 1969 - Paulo Mendes Campos (PMC)
 "Oito Poemas/Emily Dickinson", *Trinca de Copas*. Rio de Janeiro: Achiamê, 1984. Pp. 47-50: J43, 182, 191, 280, 533, 695, 1058, 1695.
- 1970 - Osmar Pimentel (OP)
 "Poemas de Amor de Emily Dickinson", *Suplemento Literário de O ESTADO DE SÃO PAULO*, 5 setembro 1970: J249, 549, 729, 939, 1734.
- 1976 - Paulo Vizioli (PV)
 "Emily Dickinson", *Poetas Norte-Americanos: Antologia Bilíngue*. Rio de Janeiro: Lidador, 1976. Pp. 40 (Nota Introdutória), 41-44: J67, 108, 182, 214, 258, 303, 465, 536, 712, 986.



- 1976 - Xavier Placer (XP)
 "Poemas de Emily Dickinson", *Suplemento Literário de Minas Gerais*, 28 fevereiro 1976: J288, 374, 441, 533, 657, 1755.
- 1976⁺/1986 - Augusto de Campos (AC)
O Anticrítico. São Paulo: Companhia das Letras, 1986. Pp. 105-119: J21, 33, 67, 245, 280, 288+, 642, 854+, 886, 976.
- 1978⁺/1985 - Aíla de Oliveira Gomes (AOG)
Emily Dickinson: Uma Centena de Poemas. Tradução, introdução e notas. São Paulo: T. A. Queiroz/Ed USP, 1985: 126 poemas completos e alguns fragmentos incluindo +J80, 135, 1008, 1760.
- 1978 - Carolina Matos (CM)
 "Vinte Poemas de Emily Dickinson" com apresentação de George Monteiro, *Estudos Anglo-Americanos*, Nº 2 (1978), 47-73.
- 1978 - Jorge de Sena (JS)
80 Poemas de Emily Dickinson (Tradução e Apresentação), Edição Bilingüe. Lisboa: Edições 70, 1978.
- 1979 - Eclêa Bosi (EB)
In Eclêa Bosi, Lembranças de Velhos. São Paulo: T. A. Queiroz, 1979. P. 329: J303.
- 1981 - Nelson R. Ascher (NRA)
 "9 Poemas do Inglês", *Poêmica*, 3 (1981), 78-79: J113, 181, 301, 937, 1732.
- 1981 - Vinicius Dantas (VD)
 "Traduções de Emily Dickinson", *Meu Deseu*. São Paulo: D'AG, 1981. Pp. 64-83: J49, 77, 108, 185, 212, 757, 903, 1251, 1556, 1619.
- 1981 - José Rebouças Macambira (JRM)
 "Muita loucura é senso", *Musa de Aquém e de Além*. Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1981. P. 119: J435.
- 1982⁺/1986 - Marcus Vinicius de Faria (MVF)
 "ED: Vida Toda Linguagem". *O Cometa Itabirano*, Nº 49. J69, 77, 170+, 181+, 435+, 729, 1005+, 1546+, 1767+. *Armadilha para hábil caçador pegar o bicho quanto antes*. Belo Horizonte: edição do autor, 1982.
 "ED: vida toda linguagem", *Suplemento Literário de Minas Gerais*, nº 1029 (28 junho 86): J49, 903, 1014, 1212.
- 1983 - Ana Cristina Cesar (ACC)
 "Poemas", de Emily Dickinson, *Folhetim*, 6 de novembro de 1983, p. 12: J485, 1026, 1203, 1263, 1272.
- 1983 - Rosaura Eichenberg (RE)
Cartas de Emily Dickinson a Thomas Wentworth Higginson. Florianópolis (Ilha de Santa Catarina), SC: Editora Noa Noa, 1983. Desenhos de Pedro Pires. Prefácio de Cleber Teixeira, 31 pp.: J323, 684, 685, 816, 827+, 1067, 1365, 1463, 1540.

- 1983 - Gabriela de Mendonça Taylor (GMT)
In A Menina do Fim da Rua (The little girl who lives down the lane), Laird Koenig. São Paulo: Abril Cultural, 1983. Pp. 46-47: J258.
- 1983 - A. Herculano de Carvalho (AHC)
Oiro de Vário Tempo e Lugar (De São Francisco de Assis a Louis Aragon). Porto: O Oiro do Dia, 1983. Pp. 60-61: J182, 254, 1052.
- 1984 - Jorge Wanderley (JW)
In "O poema, a tradução", *Folhetim*, *Folha de São Paulo* Nº 402 (30.9.84): 4-5: J449.
- 1984 - Maria Julieta Drummond de Andrade (MJDA)
 (Programa da Peça) "Emily" (William Luce, *The Belle of Amherst*) Trad. M. Julieta D. de Andrade (301, 441, 919, 1052, 1212, 1732, 1755).
- 1985 - João Moura Jr. (JMJ)
 "Emily Dickinson ou a poesia de ninguém", *Folhetim* nº 428, *Folha de São Paulo* (31 março 1985: 4-5): J45, 126, 822, 1719.
- 1985 - Carlos Daghlían e Rogério E. Chociay (DC)
 "Poems by Emily Dickinson in Portuguese: Translation and Bibliographical Notice", *Higginson Journal*, 43 (2nd half 1985): 3-13: J2, 6, 8, 10, 287, 328, 401, 1138, 1333, 1463.
- 1985 - Carlos Daghlían e Rogério E. Chociay (DC)
In Carlos Daghlían, "7. Musicalidade na Poesia de Emily Dickinson : Influência e Repercussão", *Poesia e Música* org. Carlos Daghlían. São Paulo: Perspectiva, 1985 (Col. Debates 195, Série Literatura). Pp. 163-184: J13, 79, 183, 248, 715.
- 1985/1986 - Idelma Ribeiro de Faria (IRF)
Emily Dickinson: Poemas. São Paulo: Hucitec, 1986 (50 poemas, incluindo parte de um e quatro publicados em 1985) precedidos de uma introdução intitulada "O Mito de Amherst".

Tabela

de poemas

traduzidos

2-DC	101-JS	214-PV	306-VNP	445-VNP*	579-AOG
4-AOG	108-OK	AOG	307-VNP	448-VNP*	580-IRF
IRF	PV	216-MF	311-VNP	449-MB	585-AOG
6-DC	CM	VNP	IRF	CeM	593-VNP*
8-DC	JS	JS	315-VNP*	OK	597-VNP*
10-DC	VD	AOG	AOG	NML	608-JS
11-VNP	111-AOG	219-AOG	318-VNP	VNP	IRF
12-OK	113-OK	231-OK	AOG	CM	611-OK
NML	NRA	241-VNP	319-VNP	JS	613-VNP*
13-DC	AOG	CM	320-OK	JW	615-LGR
14-VNP	IRF	JS	VNP	AOG	VNP*
19-JS	115-IRF	245-AOG	AOG	IRF	618-AOG
AOG	125-OK	AC	321-VNP	457-VNP*	621-DP
IRF	VNP*	248-DC	323-RE	463-VNP*	CM
21-AC	AOG	249-LGR	328-AOG	465-VNP*	AOG
33-AC	126-NML	VNP	DC	PV	IRF
45-JMJ*	JMJ*	OP	338-AOG	CM	624-VNP*
47-VNP	130-VNP	CM	341-VNP	AOG	AOG*
49-MB	AOG*	JS	AOG	466-VNP*	625-VNP
OK	135-AOG	251-VNP*	346-VNP	JS	631-VNP
VNP	137-LGR*	252-AOG	359-AOG	467-JS	632-AOG
JS	148-VNP*	254-CM	363-VNP*	478-JS	IRF
VD	150-AOG*	AHC	368-VNP	480-VNP	633-VNP
IRF	153-VNP	AOG	369-VNP*	485-ACC	635-VNP
MVF	156-VNP*	258-DP	370-VNP	488-VNP	636-VNP*
52-AOG	160-VNP	OK	374-XP	494-AOG*	642-AC
54-VNP*	162-AOG	VNP	376-VNP*	500-VNP	644-AOG
IRF	164-VNP	PV	JS	501-VNP*	650-JS
56-OK	165-AOG	CM	AOG	502-CM	AOG
JS	IRF	GMT	IRF	505-VNP*	656-AOG
59-VNP*	170-VNP	265-OK	377-IRF	506-OK	657-VNP
61-VNP*	MVF	277-AOG	389-VNP*	508-AOG*	XP
AOG	174-OK	IRF	JS	516-AOG	JS
67-OK	177-OK	279-AOG	AOG	520-AOG	AOG*
MF	181-JS	280-OK	390-VNP	526-VNP	662-VNP
VNP	NRA	MF	391-VNP	AOG*	664-VNP
PV	MVF	VNP*	401-VNP	529-VNP*	668-VNP
CM	182-PMC	PMC	DC	533-OK	670-OK
AOG	PV	CM	405-AOG	VNP	VNP
AC	AHC	AC	IRF*	PMC	AOG
IRF	AOG	281-VNP*	406-VNP*	XP	672-VNP
69-VNP	183-DC	287-VNP	409-AOG	536-OK	674-VNP
MVF	185-CM	AOG	IRF	PV	675-OK
70-VNP*	VD	DC	412-VNP*	CM	VNP
AOG*	IRF	288-AC	413-VNP*	AOG	AOG
76-OK	187-OK	XP	415-VNP*	546-AOG	677-JS
AOG	189-VNP	JS	417-JS	547-VNP*	679-VNP*
77-OK	191-PMC	AOG	420-VNP*	JS	680-AOG
AOG	192-IRF	298-VNP	435-JS	IRF	IRF
VD	193-AOG	301-JS	JRM	549-VNP	681-OK
IRF	IRF	NRA	MVF	OP	AOG
MVF	194-IRF	MJDA	IRF	550-AOG*	683-VNP*
79-DC	199-VNP	AOG	437-AOG	556-AOG	AOG
80-AOG	201-IRF	IRF	441-CN*	561-VNP*	684-RE
86-VNP	207-AOG*	303-OK	LGR	564-VNP*	685-RE
89-AOG	210-AOG	NML	VNP	AOG	686-AOG
92-JS	211-AOG	VNP*	XP	571-VNP	IRF
IRF	212-VD	PV	CM	577-VNP*	695-PMC
95-AOG	213-AOG*	CM	JS	578-JS	701-AOG
98-VNP*	214-OK	EB	AOG	579-OK	709-VNP
99-IRF	VNP	AOG	MJDA	MF	CM



709-AOG	835-VNP	986-AOG	1138-AOG	1407-VNP	1620-VNP
711-VNP	841-AOG	987-AOG	DC	1409-OK	JS
712-OK	850-AOG	988-VNP	1153-AOG*	1410-VNP	1625-VNP
MF	853-AOG	1001-AOG	1157-JS	1429-VNP	1627-AOG
VNP	854-AC	1005-MVF	1159-JS	1430-VNP*	1637-VNP
PV	859-AOG	1006-VNP	1176-OK	1432-VNP	JS
CM	861-VNP*	1008-AOG	1182-AOG	1437-VNP	1639-JS
AOG	870-JS	1013-AOG	1183-VNP	1439-VNP	1648-VNP
IRF	871-VNP	1014-MVF	1187-JS	1445-JS	1654-VNP
713-VNP	875-OK	1017-JS	1191-JS	1452-OK	1659-VNP*
JS	JS	1021-VNP	1196-JS	JS	1672-AOG
715-VNP*	AOG	1023-JS	1199-AOG	1460-JS	1684-VNP
DC	882-VNP	1024-VNP	1203-ACC	1461-VNP	1695-PMC
721-VNP*	883-VNP	1026-VNP	AOG	JS	JS
724-VNP*	JS	ACC	1206-VNP	1463-VNP	1705-JS
729-OP	AOG	1028-JS	1212-AOG	RE	1711-OK
MVF	884-AOG	1030-AOG	MJDA	AOG	1714-JS
739-OK	885-VNP*	1031-JS	IRF	DC	1719-JMJ
AOG	886-JS	1036-JS	MVF	1465-VNP	1728-JS
741-VNP*	AC	AOG	1213-VNP	1466-VNP*	1732-MB
742-JS	892-VNP*	1045-VNP	1240-JS	1470-VNP	OK
744-AOG	893-JS	AOG	1247-VNP	1472-LGR	MF
745-AOG	AOG	1047-AOG	1248-AOG*	JS	NML
747-AOG	894-VNP	1051-VNP*	1251-JS	1474-VNP	LGR
749-VNP*	900-VNP*	1052-MB	VD	1478-AOG	JS
750-VNP	903-JS	NML	1252-VNP	IRF	NRA
754-VNP	VD	OM	1260-AOG*	1479-JS	MJDA
AOG	IRF	CM	1263-NML	1483-VNP	IRF
757-VD	MVF	JS	ACC	1487-VNP	1734-OP
758-VNP*	905-JS	AHC	1270-JS	1504-JS	1754-AOG
764-JS	906-VNP*	AOG	1272-ACC	1508-AOG	1755-XP
AOG	907-VNP	MJDA	1295-VNP	IRF	MJDA
766-VNP*	910-VNP	1058-PMC	1296-VNP	1510-NML	AOG
770-AOG	914-JS	1065-JS	1304-IRF	VNP	IRF
771-AOG	917-VNP	1067-MF	1310-VNP*	1522-VNP	1758-IRF
772-VNP*	CM	RE	1331-VNP	1531-VNP	1760-VNP
778-VNP*	AOG	1068-VNP	1332-VNP	1540-RE	AOG
784-VNP*	919-NML	1071-AOG	1333-VNP	1541-JS	1767-MVF
789-VNP	AOG	1072-VNP	DC	1543-VNP	
790-VNP	IRF	1073-VNP*	1334-VNP*	1544-JS	
792-VNP	MJDA	JS	1335-OK	1545-VNP*	<i>Acrêscimo</i>
794-AOG	922-VNP	1075-AOG	IRF	1546-MVF	43-PMC
809-VNP	930-AOG	1081-AOG	1336-VNP*	1551-AOG	338+IRF
812-VNP*	937-NRA	1082-VNP	1337-VNP*	1556-JS	596-IRF
813-MB	AOG	1084-VNP	1346-VNP	VD	794+IRF
VNP	939-OP	1092-JS	1349-VNP*	1564-AOG	
IRF	943-VNP	1095-JS	1355-AOG*	1567-VNP	
816-RE	960-VNP	1100-VNP	1356-AOG	1571-JS	
817-AOG	964-VNP	1101-AOG	1357-VNP	1580-VNP	
820-VNP	976-OK	1102-VNP	1359-VNP	1582-JS	
822-VNP	AC	1104-OK	1365-VNP	1584-VNP	
JMJ	IRF	1125-VNP	RE	1587-IRF	
824-VNP	980-JS	1126-VNP*	1377-OK	1594-VNP	
827-NML	985-VNP	AOG	IRF	1600-VNP*	
JS	AOG	1127-JS	1392-VNP	1602-VNP	
RE*	986-VNP*	1129-AOG	1393-VNP	1606-VNP	
829-OK	PV	1135-VNP	1398-JS	1619-VNP	
VNP	CM	1136-VNP	1400-VNP*	VD	

Sobre a Vida e a Obra de Emily Dickinson*

- ADAMS, Richard P. "Dickinson Concrete." *Emerson Society Quarterly*, nº 44 (Third Quarter 1966): 31-35.
- ALEXANDER, Charlotte. *The Poetry of Emily Dickinson*. New York: Monarch Press, 1965.
- ANDERSON, Celia Catlett. "Deep Dyed Politics in ED's 'Revolution is the Pod'." *DS*, nº 49 (June 1984): 3-8.
- ANDERSON, Charles R. *Emily Dickinson's Poetry, Stairway of Surprise*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960.
- ANDERSON, John Q. "The Funeral Procession in Dickinson's Poetry." *Emerson Society Quarterly*, nº 44 (Third Quarter 1966): 8-12.
- ANDERSON, Paul W. "The Metaphysical Mirth of Emily Dickinson." *Georgia Review*, 20, nº 1 (Spring 1966): 72-83.
- ANDERSON, Peggy. "ED's Least Favorite Biblical Book?". *DS*, nº 46 (Bonus 1983): 27-28.
- ARNDT, Murray D. "ED and the Limits of Language." *DS*, nº 57 (1st half 1986): 19-27.
- ATTEBERY, Brian. "ED, Emerson, and the Abstract Concrete." *DS*, nº 35 (1st half 1979): 17-22.
- BALDI, Sergio. "The Poetry of Emily Dickinson (1956)." *Sewanee Review*, 68, nº 3 (July-September/Summer 1960): 438-49.
- BAYM, Nina. "God, Father, and Lover in Emily Dickinson's Poetry," in *Puritan Influences in American Literature* ed. Emory Elliott. Univ. of Illinois Press, 1979. Pp. 193-209.
- BEATY, Jerome and William H. Matchett. *Poetry: From Statement to Meaning*. Oxford Univ. Press, 1965.
- BENNETT, Paula. "ED and the Value of Isolation." *DS*, nº 36 (2nd half 1979): 40-49.
- BICKMAN, Martin. "Kora in Heaven: Love and Death in the Poetry of Emily Dickinson." *ED Bulletin*, nº 32 (2nd half 1977): 79-104.
- BILLSON, Marcus K. III. "Drama of Doubt, Dialectics of Pain (ED's 'Me prove it now'; a scene in her poetry)." *ED Bulletin*, nº 30 (2nd half 1976): 83-94.
- BINGHAM, Millicent Todd, ed. *Emily Dickinson's Home*. New York: Dover, 1967.

*Abreviaturas utilizadas: The Explicator=Expl., American Literary Scholarship=ALS, Emily Dickinson Bulletin=ED Bulletin, Dickinson Studies=DS, Higginson Journal=HJ.



- **BLAKE, Caesar R. and Carlton F. Wells, eds. *The Recognition of Emily Dickinson; Selected Criticism Since 1890*. Univ. of Michigan Press, 1964.
- BOGUS, S. Diane. "Not So Disparate: An Investigation of the Influence of Elizabeth B. Browning on the Work of ED." *DS*, n° 49 (June 1984): 38-46.
- BOUSON, J. Brooks. "ED and the Riddle of Containment." *ED Bulletin*, n° 31 (1st half 1977): 33-49.
- BRINNIN, John Malcolm. "Emily Dickinson, The Legend and the Poet," in *Emily Dickinson* (The Laurel Poetry Series). New York: Dell, 1960. Pp. 7-20.
- BROOKS, Cleanth and Robert Penn Warren. *Understanding Poetry*. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1965.
- BRUMM, Anna-Marie. "Religion and the Poet: ED and Annette von Droste-Huelshoff." *DS*, n° 59 (2nd half 1986): 21-34.
- BUCKINGHAM, Willis J. ed. *Emily Dickinson: An Annotated Bibliography (Writings, Scholarship, Criticism, and Ana: 1850-1968)*. Indiana Univ. Press, 1970.
- _____. "Buckingham Bibliography 1880-1968 (227 items). Addendum n° One." *ED Bulletin*, n° 26 (2nd half 1974): 103-128.
- _____. "Annual ED Bibliography for 1980." *DS*, n° 44 (2nd half 1982): 28-41.
- _____. "Dickinson," in *ALS (An Annual)* 1977, 1978, 1979. Duke Univ. Press, 1979, 1980, 1981.
- BUDICK, E. Miller. "The Assignable Portion." *DS*, n° 36 (2nd half 1979): 1-15.
- BURBICK, Joan. "The Irony of Self-Reference: Emily Dickinson's Pronominal Language," *Essays in Literature* 9 (1982): 83-95.
- BURKE, Sally. "A Religion of Poetry: the prayer poems of ED." *ED Bulletin*, n° 33 (1st half 1978): 17-25.
- BURNSHAW, Stanley. "The Three Revolutions of Modern Poetry." *Sewanee Review*, 70, n° 3 (Summer 1962): 418-50.
- BUZZELLI, Elizabeth. "An Explication: A Wife - at Daybreak I shall be - (461)." *ED Bulletin*, n° 29 (1st half 1976): 36-39.
- BYERS, John R., Jr. "The Possible Background of 3 D Poems (303, 437, 465)." *DS*, n° 57 (1st half 1986): 35-37.
- BZOWSKI, Frances. "J712: A Continuation of the Tradition of the Irony of Death." *DS*, n° 54 (Bonus 1984): 33-42.

- CAMBON, Glauco. *The Inclusive Flame: Studies in Modern American Poetry*. Indiana Univ. Press, 1963.
- "Emily Dickinson and the Crisis of Self-Reliance," in *Transcendentalism and Its Legacy*. Edited by Myron Simon and Thornton H. Parsons. Univ. of Michigan Press, 1966.
- CAMERON, Sharon. *Lyric Time: Dickinson and the Limits of Genre*. The Johns Hopkins Univ. Press, 1979.
- CAPPS, Jack L. *Emily Dickinson's Reading, 1836-1886*. Harvard Univ. Press, 1966.
- CATTO, Brenda Ann. "Dickinson's 'As Watchers Hang Upon the East.'" *Expl.* 33, n° 7 (March 1975), Item 55.
- CARY, Cecile W. "The Mill on the Floss: as an influence on ED." *DS*, n° 36 (2nd half 1979): 26-39.
- CHALIFF, Cynthia. "The Psychology of Economics in Emily Dickinson." *Literature and Psychology*, 18, n° 2/3 (1968): 93-100.
- "ED as the Deprived Child." *ED Bulletin*, n° 13 (June 1970): 34-43.
- CHASE, Richard. *Emily Dickinson*. New York: William Sloane, 1951.
- CHERRY, Amy L. "A Prison get to be a friend": Sexuality and Tension in the Poems of ED. *DS*, n° 49 (June 1984): 9-21.
- CHILDS, Herbert E. "Emily Dickinson and Sir Thomas Browne." *American Literature*, 22, n° 4 (January 1951): 455-65.
- CLUCK, Nancy. "Aaron Copland / Emily Dickinson." *ED Bulletin*, n° 32 (2nd half 1977): 141-153.
- CODY, John. *After Great Pain: The Inner Life of Emily Dickinson*. Harvard Univ. Press, 1971.
- "J214," *Expl.* 36, 3 (Spring 1978): 7-8.
- "J252," *Expl.* 37, 1 (Fall 1978): 15-16.
- COHEN, Hennig. "Dickinson's 'I Taste a Liquor Never Brewed.'" *Expl.* 33, 5 (January 1975), Item 41.
- CRABBE, John K. "A Thing without Feathers." *ED Bulletin*, n° 34 (2nd half 1978): 3-6.
- CUDDY, Lois A. "Expression and Sublimation: More on the Bee in ED's Poetry." *DS*, n° 39 (1st half 1981): 27-35.
- "Shelley's Glorious Titan: Reflections on ED's Self-Image and Achievement." *DS*, n° 55 (1st half 1985): 32-40.
- CUNLIFFE, Marcus. "Minor Key (Emily Dickinson and Others)," in *The Literature of the United States*. Baltimore: Penguin Books, 1961.

- DAGHLIAN, Carlos. "Emily Dickinson and Fernando Pessoa: Two Poets for Posterity," *ED Bulletin*, n° 18 (Sept. 1971).
- "Emily Dickinson in the Brazilian Classroom." *ED Bulletin*, n° 24 (2nd half 1973): 227-30.
- DANIELS, Edgar F. "Dickinson's *As By the Dead We Love to Sit*." *Expl.* 35, n° 2 (Winter 1976): 10-11.
- D'AVANZO, Mario L. "Emily Dickinson's Dying Eye." *Renascence*, 19, n° 2 (Winter 1967): 110-11.
- "The Emersonian Context of Three Poems of ED." *ED Bulletin*, n° 16 (March 1971): 2-7.
- and Edgar P. Stocker. "Two Explications of 'Loaded Gun' J754." *DS*, n° 42 (1st half 1982): 40-49.
- DAVIDSON, Frank. "A Note on Emily Dickinson's Use of Shakespeare." *New England Quarterly*, 18, n° 3 (September 1945): 407-408.
- DAVIS, Sophia M. "'Heavenly Father' - take to thee (An explication of poem J1461)." *ED Bulletin*, n° 33 (1st half 1978): 40-44.
- **DAVIS, Thomas M. *14 by Emily Dickinson, with Selected Criticism*. Chicago: Scott, Foresman, 1964.
- DEUTSCH, Babette. "Poetry at the Midcentury." *Virginia Quarterly Review*, 26 (Winter 1950): 69-70.
- DICKENSON, Donna. *Emily Dickinson*. Leamington: Berg, 1985.
- DIEHL, Joanne Feit. *Dickinson and the Romantic Imagination*. Princeton Univ. Press, 1981.
- DITTA, Joseph M. "The Jewel and the Amethyst: Poet and Persona (J245, 253, 355)." *DS*, n° 42 (1st half 1982): 30-37.
- DONOGHUE, Denis. *Emily Dickinson*. Univ. of Minnesota Press, 1969.
- DONOHUE, Gail. "Lyric Voice: J640 (Explication)." *DS*, n° 46 (Bonus 1983): 3-8.
- DOWNEY, Charlotte. "Antithesis: How ED uses style to express inner conflict." *ED Bulletin*, n° 33 (1st half 1978): 8-16.
- "ED's Comic Dimension." *DS*, n° 37 (1st half 1980): 1-10.
- "ED's Appeal for a Child Audience." *DS*, n° 55 (1st half 1985): 21-31.
- DUCHAC, Joseph. *The Poems of Emily Dickinson (an annotated guide to commentary in english, 1890-1977)*. Boston: G. K. Hall, 1979.
- EBERWEIN, Jane D. "Dickinson's Nobody and Ulysses' Noman: 'Then there's a pair of us?'" *DS*, n° 46 (Bonus 1983): 9-14.

- EITNER, Walter H. "ED: another Daphne?" *ED Bulletin*, n° 33 (1st half 1978): 35-39.
- ELLIOT, Gary D. "The Solitary Dissenter: A Study of Emily Dickinson's Concept of God." *ED Bulletin*, 5, n° 20 (March 1972): 32-48.
- ENGLAND, Martha Winburn. "Emily Dickinson and Isaac Watts: Puritan Hymnodists." *Bulletin of the New York Public Library*, 69, n° 2 (February 1965): 83-116.
- EYLER, Audrey S. "An Explication of Poem 354, 'Some keep the Sabbath going to Church.'" *ED Bulletin*, n° 29 (1st half 1976): 40-43.
- FADERMAN, Lillian. "Emily Dickinson's Letters to Sue Gilbert." *Massachusetts Review*, 18, n° 2 (Summer 1977): 197-225.
- FARRAG, Aida A. "J824, The Wind begun to rock the Grass." *ED Bulletin*, n° 31 (1st half 1977): 65-69.
- FERLAZZO, Paul J. *Emily Dickinson*. Boston: Twayne, 1976.
- FISHER, Marvin and Willis J. Buckingham. "Dickinson," in *ALS* 1975, 1976. Duke Univ. Press, 1977, 1978.
- FLEISSNER, Robert F. "Dickinson's 'Moor.'" *ED Bulletin*, n° 34 (2nd half 1978): 7-12.
 ———. "Beauty-Truth RE-Echoed: Keats-ED." *HJ*, n° 38 (1st half 1984): 19-21.
- FRANICEVICH, Robert. "Dickinson's *What Soft Cherubic Creatures*." *Expl.* 35, n° 1 (Fall 1976): 5-6.
- FRYE, Northrop. "Emily Dickinson," in *Major Writers of America*. Edited by Perry Miller *et al.* New York: Harcourt, Brace and World, 1962, Vol. 2. Pp. 4-16.
- FULLER, Edmund and B. Jo Kinnick. "New Directions in Poetry: Emily Dickinson," *Adventures in American Literature*. New York: Harcourt, Brace and World, 1963. Pp. 750-54.
- GARBOWSKY, Maryanne M. "A Maternal Muse for ED," *DS*, n° 41 (Dec. 1981): 12-17.
- GARRIGUE, Jean. "ED (brief biography)," *DS*, n° 51 (Bonus 1984): 28-30.
- GELPI, Albert J. *Emily Dickinson; The Mind of the Poet*. Harvard Univ. Press, 1965.
 ———. *The Tenth Muse: The Psyche of the American Poet*. Harvard Univ. Press, 1975.
- GIBSON, William M. and Stanley T. Williams. "Experiments in Poetry: Emily Dickinson and Sidney Lanier," in *Literary History of the United States: History*. Edited by Robert E. Spiller *et al.* Fourth edition. New York: Macmillan, 1974. Pp. 906-16.

- GOFFIN, Robert. "Emily Dickinson." *New Hungarian Quarterly*, 5 n° 15 (Autumn 1964): 181-86.
- GREEN, David. "You've seen Balloons set - Haven't You?" *DS*, n° 37 (1st half 1980): 11-18.
- GRIER, Edward F. "Dickinson," in *ALS 1967, 1968*. Duke Univ. Press, 1969, 1970.
- GRIFFITH, Clark. *The Long Shadow: Emily Dickinson's Tragic Poetry*. Princeton Univ. Press, 1964.
- GROSS, Harvey. *Sound and Form in Modern Poetry*. Univ. of Michigan Press, 1964.
- GROSS, Seymour and Frank Rashid. "ED and the Erotic." *DS*, n° 37 (1st half 1980): 25-28.
- GRUNES, Dennis. "Child and Stranger." *ED Bulletin*, n° 32 (2nd half 1977): 135-40.
- GUTHRIE, James. "'Before I got my eye put out': D's Illness and its Effects on Her Poetry." *DS*, n° 42 (1st half 1982): 16-21.
- HAGENBUECHLE, Roland. "Sign and Process: The Concept of Language in Emerson and Dickinson." *DS*, n° 58 (Bonus 1986): 59-88.
- HATTENHAUER, Darryl. "Feminism in D's Bird Imagery." *DS*, n° 52 (2nd half 1984): 54-57.
- HAUSER, Charles J., Jr. "Dickinson's 'I Taste a Liquor Never Brewed.'" *Expl.* 31, n° 1 (September 1972), Item 2.
- HEISKANEN-MÄKELÄ, Sirkka. "The Poet of Abstractive Consciousness." *HJ*, n° 28 (June 1981): 23-24.
- HENRY, Nat. "Dickinson's 'As by the Dead We Love to Sit.'" *Expl.* 31, n° 5 (January 1973), Item 35.
- . "Dickinson's *As by the Dead We Love to Sit*." *Expl.* 35, n° 2 (Winter 1976): 26-27.
- HIGGINS, David. *Portrait of Emily Dickinson: The Poet and Her Prose*. Rutgers Univ. Press, 1967.
- HIJIYA, James. "The Rascal ED." *ED Bulletin*, n° 24 (2nd half 1973): 224-226.
- HOFFMAN, Steven K. "Emily Dickinson's Bees: Development of an Agglutinative Symbol." *ED Bulletin*, n° 29 (1st half 1976): 30-35.
- HOPES, David B. "The Uses of Metaphor in ED's Poetry." *DS*, n° 38 (2nd half 1980): 11-20.

KREUER, James B. *Emily Dickinson's Poetry*. New York: Macmillan, 1955.

- HORIUCHI, Amy. "Emily Dickinson's Existentialism." *ED Bulletin*, nº 19 (December 1971): 100-14.
 —. "Emily Dickinson's 'Gods' in the Plurality." *HJ*, nº 8 (June 1974): 13-16.
 —. "On Recent Interpretations of ED's Poetry (mainly David Porter and Inder Kher)." *HJ*, nº 14 (2nd half 1976): 40-45.
- HUGHES, James M. "Dickinson as 'Time's Sublimest Target.'" *ED Bulletin*, nº 34 (2nd half 1978): 27-37.
 —. "Webster, Poulet, and Bergson." *ED Bulletin*, nº 34 (2nd half 1978): 38-39.
- HUNGIVILLE, Maurice. "Creation and Salvation: a study of pain in the major themes." *ED Bulletin*, nº 24 (2nd half 1973): 231-233.
- HYMEL, Cynthia Drew. "Singing off Charnal Steps (Passivity in Death)." *DS*, nº 41 (December 1981): 3-11.
- JENKINS, MacGregor. *Emily Dickinson, Friend and Neighbor*. Boston: Little, Brown, 1930.
- JOHNSON, Thomas H. *Emily Dickinson, An Interpretive Biography*. Harvard Univ. Press, 1955.
 —. *Mistério e Solidão: A vida e a obra de Emily Dickinson (Emily Dickinson: An Interpretive Biography)*. Trad. Vera das Neves Pedroso. Rio de Janeiro: Lidoar, 1965.
- **JUHASZ, Suzanne ed. *Feminist Critics Read Emily Dickinson*. Indiana Univ. Press, 1983.
 —. *The Undiscovered Continent: Emily Dickinson and the Space of the Mind*. Indiana Univ. Press, 1983.
- KASTURE, P. S. "Emerson's Influence on ED." *DS*, nº 47 (December 1983): 34-40.
- KHAN, M. M. "Intuition, of Time, Eternity, and Immortality: Emily Dickinson and Bergson." *HJ*, nº 14 (2nd half 1976): 35-39.
 —. "Conception of Love and Immortality in ED's Poetry." *DS*, nº 36 (2nd half 1979): 16-25.
 —. "The Agony of the Final Inch (Treatment of Pain)." *DS*, nº 47 (December 1983): 22-33.
- KHER, Inder Nath. *The Landscape of Absence; Emily Dickinson's Poetry*. Yale Univ. Press, 1974.
- KJAER, Niels. "The Poet of the Moment: ED and S. Kierkegaard." *DS*, nº 59 (2nd half 1986): 45-49.
- KNOX, Helene. "J883," *Expl.* 41, 1 (Fall 1982): 31-31.
- KRAMER, Aaron. *The Prophetic Tradition in American Poetry, 1839-1900*. Fairleigh Dickinson Univ. Press, 1968.
- KREUZER, James R. *Elements of Poetry*. New York: Macmillan, 1955.

- LABELLE, Jenijoy. "J217," *Expl.* 38, n° 4 (Summer 1980): 34-35.
- LACKEY, Allen D. "Dickinson's *I Never Lost As Much But Twice*." *Expl.* 34, n° 3 (November 1975), Item 18.
- LAIR, Robert L. *Barron's Book Notes: A Simplified Approach to Emily Dickinson*. Woodbury, N.Y.: Barron's Educational Series, 1971.
- LAMBERT, Robert. "This is Radio Kuwait - In the Words of the Poet Emily Dickinson: An American Voice." *HJ*, 3, n° 6 (1st half 1973): 13-18.
- LAMPERT, Nancy. "Dew Imagery in Emily Dickinson's Poetry." *ED Bulletin*, n° 29 (1st half 1976): 44-53.
- LAVERTY, Carroll D. "Structural Patterns in Emily Dickinson's Poetry." *Emerson Society Quarterly*, n° 44 (3rd Quarter 1966): 12-17.
- LAWSON, Elizabeth. "A Slant on Immortality." *DS*, n° 56 (2nd half 1985): 24-37.
- LEONARD, James S. "Dickinson's Poems of Definition." *DS*, n° 41 (December 1981): 18-25.
- LEONARD, Douglas Novich. "Pictureless Trope: A Dickinson Experiment." *DS*, n° 57 (1st half 1986): 28-34.
- LEYDA, Jay. *The Years and Hours of Emily Dickinson*. 2 vols. Yale Univ. Press, 1960.
- LINDBERG-SEYERSTED, Brita. *The Voice of the Poet: Aspects of Style in the Poetry of Emily Dickinson*. Harvard Univ. Press, 1968.
- LLOYD, David. "The Adult Voice in ED's Child Poems." *DS*, n° 49 (June 1984): 22-31.
- LOBO Filho, Blanca. "The Poetry of Emily Dickinson and Henriqueta Lisboa." *Proceedings of the Pacific Northwest Conference on Foreign Languages*, 20 (1969): 103-112; revised, 26 (1975): 150-53.
- LOVING, Jerome. "Dickinson," in *ALS 1980, 1981, 1982, 1984*. Duke Univ. Press, 1982, 1983, 1984, 1986.
- LUCAS, Dolores Dyer. *Emily Dickinson and Riddle*. Northern Illinois Univ. Press, 1969.
- LUCE, William. *The Belle of Amherst: A Play Based on the Life of Emily Dickinson*. Boston: Houghton Mifflin, 1978.
- LUCKETT, Perry D. "J49," *Expl.* 40, n° 3 (Spring 1982): 32-34.

- MCCARTHY, Paul. "An Approach to Dickinson's Poetry." *Emerson Society Quarterly*, n° 44 (3rd Quarter 1966): 22-31.
- MACLEAN, Kenneth. "The Mail From Tunis." *Univ. of Toronto Quarterly*, 20, n° 1 (October 1950): 27-32.
- MACLEISH, Archibald. *Poetry and Experience*. Boston: Houghton Mifflin, 1961.
- MANN, John S. "Dream in ED's Poetry." *ED Bulletin*, n° 34 (2nd half 1978): 19-26.
- . "D's Letters to Higginson: Motives for Metaphor." *HJ*, n° 22 (2nd half 1979): 1-79.
- MARCUS, Mordecai. "Walt Whitman and Emily Dickinson." *Personalist*, 43, n° 4 (Autumn/October 1962): 497-514.
- MARTIN, Jay. "Emily Dickinson," in *Harvests of Change, American Literature, 1895-1914*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1967, pp. 285-96, *passim*.
- MARTIN, John M. "Nature and Art: Two Undiscussed Poems of ED (J1244 and 1387)." *DS*, n° 42 (1st half 1982): 26-29.
- MATTHEWS, Pamela R. "Talking of Hallowed Things: Silence." *DS*, n° 47 (December 1983): 14-21.
- MCGREGOR, Elisabeth. "Standing with the Prophets and Martyrs: ED's Scriptural Self-defense." *DS*, n° 39 (1st half 1981): 18-26.
- MERIDETH, Robert. "Emily Dickinson and the Acquisitive Society." *New England Quarterly*, 37, n° 4 (December 1964): 435-52.
- METZGER, Charles R. "Emily Dickinson's Sly Bird." *Emerson Society Quarterly*, n° 44 (3rd Quarter 1966): 21-22.
- MEYER, Howard N. "A Second Look at THE BELLE OF AMHERST." *HJ*, n° 30 (December 1981): 3-7.
- . "Disciple of the Newness: Higginson." *HJ*, n° 32 (June 1982): 3-30.
- MILLER, Betty. "Elizabeth and Emily Elizabeth." *Twentieth Century*, CLIX (June 1956): 574-83.
- MOLDENHAUER, Joseph J. "Emily Dickinson's Ambiguity: Notes on Technique." *Emerson Society Quarterly*, n° 44 (3rd Quarter 1966): 35-44.
- MONTEIRO, George. "Emily Dickinson's Merchant God." *Notes and Queries*, n.s. 6, n° 11 (December 1959): 455-56.
- . "Traditional Ideas in Dickinson's 'I Felt a Funeral, in My Brain.'" *Modern Language Notes*, 75, n° 8 (December 1960): 656-63.

- MONTEIRO, George. "Emily Dickinson and Brazil." *Notes and Queries*, n.s. 9, n° 8 (August 1962): 312-13.
- _____. "Dickinson's 'I Never Lost as Much but Twice.'" *Expl.* 30, n° 1 (September 1971), Item 7.
- _____. "Privileged and Presumptuous Guests: Emily Dickinson's Brazilian Translators." *Luso-Brazilian Review*, 8, n° 2 (December/Winter 1971): 39-53.
- _____. "Dickinson's 'There's a Certain Slant of Light.'" *Expl.* 31, n° 2 (October 1972), Item 13.
- _____. "Emily Dickinson's Brazilian Poems." *Revista Interamericana de Bibliografia*, 22, n° 4 (October-December 1972): 404-10.
- _____. "The One and Many Emily Dickinson," *American Literary Realism*, VII, n° 2 (Spring 1974): 137-141.
- _____. "Dickinson's 'On This Wondrous Sea.'" *Expl.* 33, n° 9 (May 1975), Item 74.
- _____. "Emily Dickinson and Robert Frost." *Prairie Schooner*, 51, n° 4 (Winter 1977/78): 369-86.
- _____. "Robert Frost's Dickinson Books." *ED Bulletin*, n° 33 (1st half 1978): 3-7.
- _____. "Bibliography on ED (fugitive references)." *DS*, n° 35 (1st half 1979): 52-54.
- _____. "J301," *Expl.* 38, n° 4 (Summer 1980): 23-25.
- _____. "Dickinson's Select Society." *DS*, n° 39 (1st half 1981): 41-43.
- _____ and Barton Levi St. Armand. "The Experienced Emblem: A Study of the Poetry of Emily Dickinson," *Prospects* 6. New York: Burt Franklin, 1981. Pp. 187-280.
- MOORE, Hastings. "ED and Orthothanasia." *ED Bulletin*, n° 32 (2nd half 1977): 110-118.
- _____. "Search for Self." *DS*, n° 35 (1st half 1979): 35-51.
- _____. "ED and the Apophatic Tradition." *DS*, n° 39 (1st half 1981): 3-17.
- MOREY, Frederick L. "The Fifty Best Poems of Emily Dickinson (a three-chapter study)." *ED Bulletin*, n° 25 (1st half 1974): 5-23.
- _____. "Chapter Two: Emily Dickinson's Ten Best Poems in the Sublime Mode." *ED Bulletin*, n° 25 (1st half 1974): 24-32.
- _____. "Chapter Three: Emily Dickinson's Ten Best Poems in the Rococo or Comic Mode." *ED Bulletin*, n° 25 (1st half 1974): 33-38.
- _____. "Treasures in Amherst: Seven Papers." *ED Bulletin*, n° 26 (2nd half 1974): 65-71.
- _____. "ED as a Modern." *ED Bulletin*, n° 26 (2nd half 1974): 83-86.
- _____. "Hundred Best Poems of Emily Dickinson." *ED Bulletin*, n° 27 (1st half 1975): 4-49.
- _____. "ED Criticism: Is It a Waste?" *ED Bulletin*, n° 27 (1st half 1975): 73-78.
- _____. "Ten Best Supplement: Introduction and Key to the Ten Best Poems of ED." *ED Bulletin*, n° 27 (1st half 1975): 50-61.
- _____. "ED's Elusive Lover." *HJ*, n° 18 (1st half 1978): 28-34.
- _____. "The Variorum One Period (1955-1980)." *HJ*, n° 25 (Bonus 1980): 15-23.
- _____. "The Esthetics of ED." *DS*, n° 43 (Bonus 1982): 1-25.

- MOREY, Frederick L. "ED's Use of the Bible - A Checklist." *HJ*, n° 33 (2nd half 1982): 39-41.
 —. "Great, Deep, or Interesting?" *DS*, n° 46 (Bonus 1983): 29-38.
 —. "Placing Dickinson in a School." *DS*, n° 58 (Bonus 1986): 4-8.
 —. "The Poetry Levels of ED." *DS*, n° 58 (Bonus 1986): 9-18.
 —. "Dickinson-Kant (Part One)." *DS*, n° 60 (2nd half 1986): 1-70.
- MORSBERGER, Robert E. "ED on Kilimanjaro." *ED Bulletin*, n° 30 (2nd half 1976): 105-106.
- MOSSBERG, Barbara Antonina Clarke. *Emily Dickinson: When a Writer Is a Daughter*. Indiana Univ. Press, 1982.
- MOTTRAM, E. N. W. "Emily Dickinson," in *The Concise Encyclopedia of English and American Poets and Poetry*. Edited by Stephen Spender and Donald Hall. New York: Hawthorn Books, 1963. Pp. 115-16.
- MUDGE, Jean McClure. *Emily Dickinson and the Image of Home*. Univ. of Massachusetts Press, 1975.
- MULQUEEN, James E. "Is Emerson's Work Central to the Poetry of Emily Dickinson?" *ED Bulletin*, n° 24 (2nd half 1973): 211-20.
- MURPHY, Brenda. "ED's Use of Definition by Antithesis." *DS*, n° 38 (2nd half 1980): 21-24.
 —. "Wind like a Bugle (Symbolism and Cubism in ED's Poetic Language)." *DS*, n° 41 (December 1981): 26-37.
- NEFF, J. Anne. "The Door Ajar." *ED Bulletin*, n° 21 (June 1972): 78-81a.
- NEWMAN, Robert D. "ED's Influence on Roethke's 'In Evening Air.'" *DS*, n° 57 (1st half 1986): 38-40.
- NICHOLS, Olivia Murray. "ED and Bright's Disease." *HJ*, n° 45 (Bonus 1986): 12-19.
- NIST, John. "Two American Poets and A Spider." *Walt Whitman Birthplace Bulletin*, 4 (January 1961): 8-11.
- NOVERR, Douglas A. "Emily Dickinson and the Art of Despair." *ED Bulletin*, n° 23 (1st half 1973): 161-67.
- OBERHAUS, Dorothy Huff. "In Defense of Sue." *DS*, n° 48 (Bonus 1983): 1-25.
- O'KEEFE, Martha. "Primal Thought." *DS*, n° 35 (1st half 1979): 8-11.
- O'KEEFE, Martha Lindblom. "THIS EDIFICE: Studies in the Structure of the /13/ Fascicles of the Poetry of ED." *DS*, n° 42 (1st half 1982): 3-15.

- O'HARA, Daniel T. "The Designated Light": Irony in Emily Dickinson ("Dare you see a soul at the White Heat?"), *Boundary 2: A Journal of Post Modern Literature* (1979), 7, iii: 175-98.
- OLPIN, Larry. "Hyperbole and Abstraction (The Comedy of ED) Part One." *DS*, n° 44 (2nd half 1982): 4-27.
 ———. "Hyperbole and Abstraction (The Comedy of ED) Part Two." *DS*, n° 50 (Bonus 1984): 1-37.
 ———. "In Defense of the Colonel, Thomas W. Higginson." *HJ*, n° 42 (1st half 1985): 3-14.
- PALMER, Leslie H. "ED's 'Father's Ground' - The Travel Motif of a Recluse Poet." *ED Bulletin*, n° 30 (2nd half 1976): 95-104.
- PARKS, Edd Winfield. "The Public and the Private Poet." *South Atlantic Quarterly*, 56, n° 4 (Autumn 1957): 480-85.
- PATTERSON, Rebecca. *The Riddle of Emily Dickinson*. Boston: Houghton Mifflin Co., 1951.
 ———. "Elizabeth Browning and Emily Dickinson." *Educational Leader*, 20, n° 1 (1 July 1956): 21-48.
- PEARCE, Roy Harvey. *The Continuity of American Poetry*. Princeton Univ. Press, 1961.
- PECKHAM, Robert W. "This Colossal Substance." *ED Bulletin*, n° 28 (2nd half 1975): 112-23.
- PERRINE, Laurence. "Dickinson's 'As By the Dead We Love to Sit.'" *Expl.* 33, n° 6 (February 1975), Item 49.
 ———. "Dickinson's *As Watchers Hang Upon the East*." *Expl.* 35, n° 2 (Winter 1976): 4-5.
 ———. "The Fainting Robin vs. the Overcoat of Clay," in *The Art of Total Relevance: Papers on Poetry*. Rowley, Mass.: Newbury House, 1976. Pp. 119-21.
 ———. "J88," *Expl.* 36, n° 3 (Spring 1978): 32-33.
- PICKARD, John B. *Emily Dickinson, An Introduction and Interpretation*. New York: Barnes and Noble, 1967.
- POLLAK, Vivian R. *Dickinson: The Anxiety of Gender*. Cornell Univ. Press, 1984.
- PORTER, David T. *The Art of Emily Dickinson's Early Poetry*. Harvard Univ. Press, 1966.
 ———. *Dickinson: The Modern Idiom*. Harvard Univ. Press, 1981.
- PRIOLI, Carmine A. "ED's Reading of Francis Quarles." *DS*, n° 35 (1st half 1979): 3-7.
- PURDY, Dwight H. "Dickinson's 'What Soft Cherubic Creatures.'" *Expl.* 33, n° 8 (April 1975), Item 67.
- RACHAL, John. "Probing the Final Mystery in Dickinson's 'I heard a Fly buzz' and 'I've seen a Dying Eye.'" *DS*, n° 39 (1st half 1981): 44-46.

- RAPIN, René. "Dickinson's 'I Never Lost as Much but Twice.'" *Expl.* 31, n° 7 (March 1973), Item 52.
- REED, Evelyn C. "ED's Treasury of Images: The Book of Revelation." *ED Bulletin*, n° 23 (1st half 1973): 156-160.
- REEVES, James. *Understanding Poetry*. London: Heinemann, 1965.
 —. "The Natural Poet," in *Commitment to Poetry*. London: Heinemann, 1969. Pp. 3-15.
- REISS, John. "ED's Self-Reliance." *DS*, n° 38 (2nd half 1980): 25-33.
- RICHMOND, Lee J. "Dickinson's 'Death is a Dialogue'". *ED Bulletin*, n° 23 (1st half 1973): 171.
- ROBBINS, J. Albert. "Dickinson," in *ALS* 1963, 1964, 1965, 1966. Duke Univ. Press, 1965, 1966, 1967, 1968.
- RODGERS, Audrey T. "'Circumference' in the Poetry of ED." *ED Bulletin*, n° 31 (1st half 1977): 15-32.
- ROSENBAUM, S. P. *A Concordance to the Poems of Emily Dickinson*. Cornell Univ. Press, 1964.
- ROURKE, Constance. *American Humor: A Study of the National Character*. N.Y.: Harcourt, Brace, 1931. Pp. 266-76.
- RUDNIK, Raphael. "Emily Dickinson," *Survey of Pre-Twentieth Century American Poets*. New York: Monarch, 1965. Pp. 103-112
- **RUPP, Richard H., ed. *Critics on Emily Dickinson*. Readings in Literary Criticism 14. Univ. of Miami Press, 1972.
- ST. ARMAND, Barton Levi. "Emily Dickinson and the Occult: The Rosicrucian Connection." *Prairie Schooner*, 51, n° 4 (Winter 1977/78): 345-57.
 —. *Emily Dickinson and Her Culture: The Soul's Society*. Cambridge Univ. Press, 1984.
- SANAZARO, Leonard. "Renunciation and ED's Will to Create." *HJ*, n° 34 (June 1983): 19-23.
- SANDERS, Thomas E. *The Discovery of Poetry*. Glenview, III.: Scott, Foresman, 1967.
- SAVAGE, D. S. "Death: A Sequence of Poems," in *Master Poems of the English Language*. Edited by Oscar Williams. New York: Washington Square Press, 1967. Pp. 788-94.
- SCHARMHORST, Gary. "A Glimpse of Dickinson at Work," *American Literature*, LVII, 3 (Oct. 1985): 483-5.
- SCIARRA, T. "A Woman Looking Inward." *DS*, n° 39 (1st half 1981): 36-40.

- SEVERNS, Carrol. "Emily Dickinson: Experiments in Metrical Variations." *ED Bulletin*, n° 19 (December 1971): 139-41.
- **SEWALL, Richard B. "Introduction" to *Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays*. Edited by Richard B. Sewall. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1963. Pp. 1-8.
 ———. *The Life of Emily Dickinson*. 2 vols. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1974.
- SHERWOOD, William R. *Circumference and Circumstance: Stages in the Mind and Art of Emily Dickinson*. Columbia Univ. Press, 1968.
- SHURBUTT, S. "ED: a poet the product of her age." *ED Bulletin*, n° 33 (1st half 1978): 26-34.
- SIEGFRIED, A. S. C. Regina. "Faith is a fine invention: bridge poem in fascicle 12." *HJ*, n° 38 (1st half 1984): 22-23.
 ———. "Bibliographic Essay: Selected Criticism for ED's Religious Background." *DS*, n° 52 (2nd half 1984): 32-53.
- SIMPSON, Jeffrey E. "The Dependent Self: ED and Friendship." *DS*, n° 45 (June 1983): 35-42.
- SLOTE, Bernice. "Dickinson," in *ALS 1969, 1970, 1971, 1972, 1973, 1974*. Duke Univ. Press, 1971, 1972, 1973, 1974, 1975, 1976.
- SMITH, B. J. "Vicinity to Laws." *DS*, n° 56 (2nd half 1985): 38-52.
- SMITH, Susan B. "'Radical Dualism': ED and Margaret Fuller." *HJ*, n° 45 (Bonus 1986): 31-41.
- SNIPES, Katherine W. "Emily Dickinson's Odd Secrets of the Line." *ED Bulletin*, n° 11 (December 1969): 117-20.
- SOLDO, John J. "Simile and Metaphor: From the Unknown to the Known." *HJ*, n° 34 (June 1983): 3-17.
- SONNTAG, Carla S. "Epilepsy and Thomas Carlyle." *DS*, n° 35 (1st half 1979): 23-34.
- SOULE, George H., Jr. "ED and Jacob: 'Pugilist and Poet' Wrestling to the Dawn." *ED Bulletin*, n° 31 (1st half 1977): 50-58.
- SPILLER, Robert E. "Art and the Inner Life: Dickinson, James," in *The Cycle of American Literature, An Essay in Historical Criticism*. N. Y.: New American Library, 1957. Pp. 129-32 *passim*.
- STAUB, Michael. "A Dickinson Diagnosis: A Look at J712." *DS*, n° 54 (Bonus 1984): 43-46.

- SUTTON, Walter. *American Free Verse: The Modern Revolution in Poetry*. New York: New Directions, 1973.
- TAYLOR, Carole Anne. "Kierkegaard and the Ironic Voices of Emily Dickinson," *Journal of English and Germanic Philology*, 77 (Oct. 1978): 569-81.
- TAYLOR, Marcella. "Shaman Motifs in the Poetry of ED." *DS*, n° 38 (2nd half 1980): 1-10.
- TEICHERT, Marilyn C. "The Divine Adversary: The Image of God in 3 Poems (J376, 597, 1461)." *DS*, n° 46 (Bonus 1983): 21-26.
- TENENBAUM, R. Betsy. "Varieties of 'Extremity' in ED's Poetry." *ED Bulletin*, n° 32 (2nd half 1977): 119-21.
- TERRIS, Virginia R. "ED's White Frock." *ED Bulletin*, n° 28 (2nd half 1975): 127-128.
- THOMAS, Jeanette M. "Emerson's Influence on Two Poems (J1463, 500)." *DS*, n° 41 (Dec. 1981): 38-42.
- THOMAS, Owen. "Father and Daughter: Edward and Emily Dickinson." *American Literature*, 40, n° 4 (January 1969): 510-23.
- THOTA, Anand Rao. "Dance in the Poetics of ED: Metaphysical Ballerina." *HJ*, n° 27 (Bonus 1981): 3-9.
 _____. "Play in Dickinson." *DS*, n° 46 (Bonus 1983): 39-41.
- THURLEY, Geoffrey. *The Ironic Harvest (English poetry in the twentieth century)*. London: Edward Arnold, 1974. Pp. 10-16, 134-5.
- TRAVIS, Mildred K. "J1601." *Expl.* 40, n° 1 (Fall 1981): 31-32.
- TSELENTIS-APOSTOLIDIS, Persephone. "And I will be Socrates: Greek Elements in the Poetry of ED." *DS*, n° 52 (2nd half 1984): 3-21.
- UNO, Hiroko. "Expression by Negation in ED's Poetry." *DS*, n° 47 (Dec. 1983): 3-13.
- VAN DER VAT, D. G. "Emily Dickinson (1830-1886)." *English Studies*, 21 (1939): 241-60.
- VAN WYCK, William. "Emily Dickinson's Songs Out of Sorrow." *Personalist*, 18, n° 2 (Spring/April 1937): 183-89.
- WACHNER, Clarence W., Frank E. Ross, and Eva Marie Van Houten, eds. *The Changing Years of American Literature*. New York: Macmillan, 1963.
- WAGER, Inez. "ED's Poems in Musical Settings." *DS*, n° 49 (June 1984): 32-37.



- WAGGONER, Hyatt H. "Proud Ephemeral: Emily Dickinson," in *American Poets, From the Puritans to the Present*. Boston: Houghton Mifflin, 1968. Pp. 181-222, 671-76.
- **WALCUTT, Charles Child and J. Edwin Whitesell, eds. *Explicator Cyclopedica*, Vol. 1: "Modern Poetry." (1942-62) Chicago: Quadrangle Books, 1966.
- WARD, Theodora. *The Capsule of the Mind, Chapters in the Life of Emily Dickinson*. Harvard Univ. Press, 1961.
- WARREN, Austin. *Connections*. Univ. of Michigan Press, 1970.
- WATTERS, David H. "Emerson, Dickinson, and the Atomic Self." *ED Bulletin*, n° 32 (2nd half 1977): 122-34.
- WEISBUCH, Robert. *Emily Dickinson's Poetry*. Univ. of Chicago Press, 1975.
- _____. "Dickinson," in *ALS 1983*. Duke Univ. Press, 1985.
- WELLAND, Dennis. "The Dark Voice of the Sea, A theme in modern American poetry," in *American Poetry*. Edited by Irvin Ehrenpreis. Stratford-Upon-Avon Studies, n° 7. New York: St. Martin's Press, 1965. Pp. 196-219.
- WELLEK, René, and Austin Warren. *Theory of Literature*. 3rd ed. N. Y.: Harcourt, Brace & World, 1963. Pp. 206, 303.
- WELLS, Anna Mary. "ED Forgeries." *DS*, n° 35 (1st half 1979): 12-16.
- _____. and Howard N. Meyer. "The Atlantic's Mr. Higginson." *HJ*, n° 24 (1st half 1980): 1-11.
- _____. "On ED." *DS*, n° 51 (Bonus 1984): 17-19.
- _____. "Note on Higginson's Reputation." *DS*, n° 51 (Bonus 1984): 20-21.
- WHEATCROFT, J. S. "Emily Dickinson's White Robes." *Criticism*, 5, n° 2 (Spring 1963): 135-47.
- WHEATCROFT, John. "Emily Dickinson's Poetry and Jonathan Edwards on the Will." *Bucknell Review*, 10, n° 2 (December 1961): 102-27.
- WHICHER, George Frisbie. *This Was a Poet, A Critical Biography of Emily Dickinson*. New York: Charles Scribner's Sons, 1938.
- WHITE, William. "Dickinson's Biography and Criticism of Her Art." *ED Bulletin*, n° 30 (2nd half 1976): 66-75.
- _____. "ED's Biography and Criticism of Her Art." *ED Bulletin*, n° 30 (2nd half 1976): 66-76.
- WHITFORD, Kathryn. "Why ED Wore White." *DS*, n° 55 (1st half 1985): 12-18.

- WHITESIDE, Mary Brent. "Poe and Dickinson." *Personalist*, XV (Autumn 1934): 315-26.
- WHITTLE, Ambery R. "Second Opinion: Diagnosing ED." *DS*; nº 52 (2nd half 1984): 22-31.
- WILCOX, Earl. "Gazing Grain in Dickinson's 'Because I Could Not Stop for Death.'" *ED Bulletin*, nº 16 (March 1971): 8.
- WILLIAMS, JoAnne DeLavan. "Spiders In the Attic: A Suggestion of Synthesis in the Poetry of Emily Dickinson." *ED Bulletin*, nº 29 (1st half 1976): 21-29.
- WILLIAMS, Melvin G. "I. A. Richards on Dickinson: A Conjecture." *ED Bulletin*, nº 26 (2nd half 1974): 61-63.
- WILLIAMS, Stanley T. "Experiments in Poetry: Sidney Lanier and Emily Dickinson," in *Literary History of the United States*. Edited by Robert E. Spiller *et al.* New York: Macmillan, 1948, Eds. 1-3: 899-916.
- WILSON, Suzanne M. "Emily Dickinson and Twentieth-Century Poetry of Sensibility." *American Literature*, 36, nº 3 (November 1964): 349-58.
- WOLFF, Cynthia Griffin. "J435," *Expl.* 36, nº 4 (Summer 1978): 3-4.
 _____. *Emily Dickinson*. New York: Alfred Knopf, 1986.
- WYLDER, Edith. *The Last Face; Emily Dickinson's Manuscripts*. Univ. of New Mexico Press, 1971.

Sobre a Ironia

- ABBAGNANO, Nicola. "Ironia," *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi *et al.* São Paulo: Mestre Jou, 1970. Pp. 555-6.
- ALLEMANN, Beda *et al.* "Ironie," *Poétique: Revue de Théorie et D'Analyse Littéraires*. Nº 36 (Novembre 1978): 385-508.
- BEERBOHM, Max. "Laughter," *Selected Essays ed.* N.L. Clay. London: Heinemann, 1970. Pp. 35-46.
- BERGSON, Henri. *O Riso*. Trad. Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1980.
- BOOTH, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. Univ. of Chicago Press, 1974.
- BURKE, Kenneth. "Four Master Tropes," *A Grammar of Motives*. Univ. of California Press. Pp. 503-517.

** Os trabalhos contidos neste volume não estão arrolados separadamente nesta bibliografia.

- CUDDON, J. A. "Irony," *A Dictionary of Literary Terms*. London: André Deutsch, 1977. Pp. 329-34.
- DYSON, A. E. *The Crazy Fabric: Essays in Irony*. New York: St. Martin's Press, 1966.
- EMPSON, William. *Seven Types of Ambiguity*. Penguin Books, 1965.
- FURST, Lilian R. *Fictions of Romantic Irony*. Harvard Univ. Press, 1984.
- HAZLITT, William. "On Wit and Humor," *Literary Criticism: Pope to Croce* ed. Gay W. Allen and Harry H. Clark. Wayne State Univ. Press, 1962. Pp. 256-287.
- HIGHET, Gilbert. *The Anatomy of Satire*. Princeton Univ. Press, 1962.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *L'Ironie*. Paris: Flammarion, 1964.
- KAUFER, David. "Irony and Rhetorical Strategy," *Philosophy and Rhetoric*. Vol. 10, nº 2 (Spring 1977): 90-110.
- KIERKEGAARD, Søren. *The Concept of Irony*, trans. Lee M. Capel. Indiana Univ. Press, 1968.
- KOESTLER, Arthur. "VI. Humour and Wit," *Janus: A Summing Up*. London: Hutchinson, 1978. Pp. 109-130.
- LEWIS, C. S. "4 Wit (with Ingenium)," *Studies in Words*. Cambridge at the Univ. Press. Pp. 86-110.
- MUECKE, D. C. *Irony*. London: Methuen, 1973.
- PAIVA, Maria Helena de Novais. *Contribuição para uma Estilística da Ironia*. Lisboa: Centro de Estudos Filológicos, 1961.
- PIRANDELLO, Luigi. "El Humorismo; Esencia, Caracteres y Materia del Humorismo, ... Ironía...", *Ensayos*. Trad. José-Miguel Velloso. Madrid: Guadarrama, 1968.
- O'CONNOR, W. Van. "Irony," *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, ed. A. Preminger. Princeton Univ. Press, 1972. Pp. 407-8.
- SABOSAN, Jeffrey G. "Irony and the Unexpected," *Cross Currents*, Vol. XXVI, nº 4 (Winter 1977): 429-34.
- TRUEBLOOD, Elton. "III. Crist's Use of Irony," *The Humor of Christ*. New York: Harper & Row, 1964. Pp. 53-67.
- WELLEK, René. "I - Friedrich Schlegel", "XII - Os Filósofos Alemães: Solger," *História da Crítica Moderna 2 (O Romanismo)*. Trad. Lívio Xavier. Editora da Univ. de São Paulo, 1967. Pp. 13-16, 264-266.



WIENER, Philip P. editor in chief. *Dictionary of the History of Ideas: Studies of Selected Pivotal Ideas II* ("Irony," Norman D. Knox). New York: Charles Scribner's, 1973. Pp. 626-634.

WRIGHT, Edmond ed. "The Ironic Discourse," *Poetics Today*. Vol. 4, nº 3 (1983): 391-579.

De História, Teoria e Crítica Literárias*

BOSI, Alfredo. *O Ser e o Tempo da Poesia*. São Paulo: Cultrix, 1983.

CHOCIAY, Rogério. *Teoria do Verso*. São Paulo: McGraw-Hill, 1974.

CURTIUS, Ernst Robert. *Literatura Européia e Idade Média Latina*. Trad. Teodoro Cabral e Paulo Rónai. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1957.

LEECH, Geoffrey N. *A Linguistic Guide to English Poetry*. London: Longman, 1974.

MACLEISH, Archibald. "The Proper Pose of Poetry," *Saturday Review of Literature*, March 5, 1955.

PAGNINI, Marcello. *Estructura Literaria y Método Crítico*. Trad. Carlos Mazo del Castillo. Madrid: Cátedra, 1975.

RICHARDS, I. A. *Principles of Literary Criticism*. London: Routledge, 1967.

SCHILLER, Federico. *Poesía Ingenua y Poesía Sentimental*. Trad. Juan Probst y Raimundo Lida. Buenos Aires: Nova, 1963.

SILVA, Antonio Manoel dos Santos. *Análise do Texto Literário*. Curitiba: Criar, 1981.

WHEELWRIGHT, Philip. *The Burning Fountain: A Study in the Language of Symbolism*. Indiana Univ. Press, 1968.

WIMSATT, W. K. *Hateful Contraries: Studies in Literature & Criticism*. Univ. of Kentucky Press, 1966.

*Algumas obras que deveriam estar mencionadas sob este título já foram incluídas em seções anteriores.

