unesp **UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA**
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

NATALIA HELENA WIECHMANN

A QUESTÃO DA AUTORIA FEMININA NA POESIA DE EMILY DICKINSON

ARARAQUARA – SP
2012

NATALIA HELENA WIECHMANN

A QUESTÃO DA AUTORIA FEMININA NA POESIA DE EMILY DICKINSON

Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia

Orientador: Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos

Bolsa: CAPES (maio 2010/fevereiro 2011);
Fapesp (março 2011/janeiro 2012)

Araraquara– SP
2012

Wiechmann, Natalia Helena
A questão da autoria feminina na poesia de Emily Dickinson / Natalia Helena Wiechmann. – 2012
175 f. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras, Campus de Araraquara
Orientador: Alcides Cardoso dos Santos

l. Poesia americana. 2. Dickinson, Emily, 1830-1886.
I. Título

NATALIA HELENA WIECHMANN

A QUESTÃO DA AUTORIA FEMININA NA POESIA DE EMILY DICKINSON

Dissertação de mestrado apresentada à Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Linha de Pesquisa: Teorias e Crítica da Poesia
Orientador: Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos
Bolsa: CAPES (maio 2010/fevereiro 2011);
Fapesp (março 2011/janeiro 2012)

Data da defesa: 18/05/2012

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos
Unesp - Araraquara

Membro Titular: Profa. Dra. Ana Maria Domingues de Oliveira
Unesp - Assis

Membro Titular: Profa. Dra. Maria Dolores Aybar Ramires
Unesp - Araraquara

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

Para minha mãe.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelas oportunidades que me foram dadas e também pelas dificuldades que se tornaram aprendizado durante esses dois anos de Mestrado.

Agradeço infinitamente aos meus pais, por todo o esforço dedicado à minha educação. Ao meu pai, pela presença e preocupação constantes e pelo apoio incondicional a todas as minhas decisões. À minha mãe, pelo exemplo de fé e de luta. Sei que você esteve comigo o tempo todo.

À minha irmã, quero agradecer por sempre sorrir para mim e por me acalmar tantas vezes com carinho imensurável. Obrigada pelo interesse em saber sobre o meu trabalho mesmo se tratando de algo tão distante da sua área de estudos e por me fazer mais feliz com a sua alegria infantil e, ao mesmo tempo, de uma maturidade admirável.

Com todo o amor que pode existir em mim, agradeço ao Carlos por estar sempre ao meu lado. A compreensão, a segurança e o apoio que encontrei em você foram essenciais para o desenvolvimento deste trabalho. Obrigada pela vida que hoje compartilhamos e que não poderia me fazer mais feliz.

Com o mesmo carinho, agradeço também à sua família por ter me acolhido como uma filha.

Não deixaria de agradecer aos meus amigos, sem os quais o meu crescimento seria incompleto.

Ao meu orientador, pela confiança no meu trabalho e por tantas discussões inspiradoras que contribuíram enormemente para o meu desenvolvimento acadêmico. Às professoras Maria das Graças e Maria Clara pela leitura cuidadosa de meu texto e pelas contribuições inestimáveis durante meu Exame de Qualificação. Às professoras Ana Maria e Lola, por aceitarem o convite de participação na Defesa tão prontamente.

Por fim, agradeço à Coordenadoria de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, CAPES, pelo apoio financeiro concedido durante os meses de maio de 2010 a fevereiro de 2011, e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, FAPESP, pela bolsa a mim conferida durante a segunda etapa desta pesquisa, de março de 2011 a janeiro de 2012. Certamente este trabalho teria encontrado grandes dificuldades para ser realizado sem o apoio dessas duas instituições.

“Given her vocation, she was neither eccentric nor quaint; she was determined to survive, to use her powers, to practice necessary economies.”[1]

(RICH, 1979, p.101)

[1] “Dada a sua vocação, ela não era nem excêntrica nem singular; ela era determinada a sobreviver, a usar seus poderes, a praticar economias necessárias.” (Tradução nossa)

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo apresentar os resultados da pesquisa de mestrado intitulada primeiramente *Aspectos da autoria feminina na poesia de Emily Dickinson*, modificada posteriormente pelo título *A questão da autoria feminina na poesia de Emily Dickinson*. Emily Dickinson (1830-1886) foi uma poeta norte-americana cuja obra é bastante conhecida por suas características particulares, tanto na forma quanto no conteúdo: o uso excessivo do travessão, das incorreções gramaticais, das metáforas constantes, dos paradoxos e da ironia, além das imagens que ela desenha da morte, de Deus, do ambiente doméstico feminino e das relações amorosas, entre outros tantos traços que fazem sua poesia destacar-se no panorama da literatura ocidental. Partindo do contexto em que a poeta se insere, este trabalho buscou investigar as relações entre a poesia de Emily Dickinson e a autoria feminina na tentativa de identificar possíveis manifestações poéticas de uma consciência das relações de gênero. Para isso, adotamos a crítica literária feminista de vertente norte-americana como base teórica e metodológica. Num primeiro momento, traçamos o percurso desenvolvido pela critica literária em geral desde as primeiras publicações dos poemas dickinsonianos até o surgimento e fortalecimento da crítica literária feminista. Em seguida, discutimos as principais questões trabalhadas por essa postura crítica e como ela tem visto a poesia de Emily Dickinson. Dedicamo-nos, então, à sua obra refletindo sobre como seus traços mais marcantes podem se relacionar à autoria feminina e propomos a análise de três poemas - "The Soul selects her own Society – ", "I'm "wife" – I've finished that – " e "My Life had stood – a Loaded Gun – " – em que pudemos verificar como, de fato, a autoria feminina se manifesta literariamente. Ao final concluímos que a relação entre a obra poética de Emily Dickinson e a questão da autoria feminina pode ser comprovada a partir da identificação de um subtexto articulado poeticamente para condensar em si a consciência das relações de gênero sob o disfarce da despretensão artística.

Palavras - chave: Emily Dickinson. Autoria feminina. Crítica feminista norte-americana.

ABSTRACT

This thesis aims to present the results of the Master's research firstly entitled *Aspects of the female authorship in Emily Dickinson's poetry*, but whose title later became *The issue of the female authorship in the poetry of Emily Dickinson*. Emily Dickinson (1830-1886) was an American poet whose work is widely known for its particular characteristics, both in its form and content: the excessive use of dashes, the grammar incorrections, the constant metaphors, paradoxes and irony, besides the images she makes of death, of God, of the womanly domestic environment and of the love relationships, among many other features that give her poetry a prominent place in the Western literature. Starting from the context in which her poetry is inserted, this researched aimed to investigate the relations between Emily Dickinson's poetry and the female authorship in an attempt to identify possible poetic manifestations of a gender relations awareness. In order to do that, we have taken the American literary feminist criticism as our theoretical and methodological basis. In a first moment, we have traced the trajectory developed by literary criticism in general since the first Dickinson's poems were published until the emergence and strengthening of the literary feminist criticism. After that, we have discussed the main questions of this critical view and also how they have worked with Emily Dickinson's poetry. Then we focus on her work to discuss how its most remarkable features may be related to the female authorship and we propose the analysis of three poems – "The Soul selects her own Society – ", "I'm "wife" – I've finished that – " and "My Life had stood – a Loaded Gun – " – in which we could see how the female authorship does manifest itself literarily. Ultimately, we conclude that the relation between the poetic work of Emily Dickinson and the issue of the female authorship might be verified by identifying a subtext poetically articulated to compress in itself the consciousness of the gender relations disguised by the artistic unpretentiousness.

Keywords: Emily Dickinson. Female authorship. American feminist criticism.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **9**

1 A FORTUNA CRÍTICA DE EMILY DICKINSON **19**
1.1 A editoração **19**
1.2 As primeiras recepções críticas: Susan Dickinson e T. W. Higginson **24**
1.3 Dos primeiros anos do século XX à Nova Crítica **29**
1.4 A crítica literária feminista e Emily Dickinson **33**

2 A CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA E A AUTORIA FEMININA **44**
2.1 O ideal feminino e a autoria feminina no patriarcado **48**
2.2 O subtexto na autoria feminina **53**
2.3 A crítica literária feminista e a revisão do cânone **57**

3 EMILY DICKINSON E A POESIA DE AUTORIA FEMININA **62**
3.1 O lugar de Emily Dickinson na história literária **72**
3.2 A poesia de Emily Dickinson **82**
3.2.1 A estrutura e a linguagem dos poemas **82**
3.2.2 Emily Dickinson: uma linguagem feminina? **97**

4 A QUESTÃO DA AUTORIA FEMININA NA POESIA DE EMILY DICKINSON **111**
4.1 “The Soul selects her own Society – ” **111**
4.2 “I’m “wife” – I’ve finished that – ” **122**
4.3 “My Life had stood – a Loaded Gun – ” **128**

CONSIDERAÇÕES FINAIS **139**

REFERÊNCIAS **142**
BIBLIOGRAFIA CONSULTADA **149**

ANEXOS **151**

Anexo A – Traduções dos poemas utilizados neste trabalho **152**
Canto de mim mesmo **152**
J 199 / Fr 225 **152**
J 212 / Fr 206 **153**
J 219 / Fr 318 **153**
J 245 / Fr 261 **154**
J 246 / Fr 264 **154**
J 249 / Fr 269 **155**
J 264 / Fr 294 **155**
J 271 / Fr 307 **156**
J 288 / Fr 260 **157**
J 303 / Fr 409 **157**
J 401 / Fr 675 **158**
J 448 / Fr 446 **158**
J 474 / Fr 708 **159**
J 565 / Fr 527 **159**
J 584 / Fr 421 **160**
J 615 / Fr 453 **160**
J 664 / Fr 279 **160**
J 709 / Fr 788 **161**
J 712 / Fr 479 **162**
J 732 / Fr 857 **163**
J 741 / Fr 776 **163**
J 754 / Fr 764 **164**
J 824 / Fr 796 **165**
J 903 / Fr 80 **166**
J 1212 / Fr 278 **166**

INTRODUÇÃO

Emily Dickinson (1830-1886) é considerada uma das personagens mais enigmáticas da história da literatura norte-americana. Tendo nascido e vivido em Amherst, no estado de Massachusetts, EUA, a poeta é herdeira literária dos puritanos ingleses que estabeleceram suas colônias naquela região no século XVII, sendo ela, inclusive, descendente de Nathaniel Dickinson, um dos primeiros fundadores da comunidade Hadley que posteriormente se tornaria Amherst.

Com uma condição econômica favorável, os Dickinsons se destacavam naquela cidade pelas influências políticas que exerciam, tendo contribuído, inclusive, para a fundação do Amherst College, em 1821. Sabe-se também que a família da poeta costumava receber hóspedes importantes, como o poeta Ralph Waldo Emerson, o que demonstra o reconhecimento e prestígio dos Dickinsons diante da comunidade em que viviam.

A família de Emily Dickinson privilegiava a educação e teve, portanto, condições de oferecer à poeta uma educação formal de qualidade para os padrões da época, além de haver sempre incentivado a leitura de jornais diários e de clássicos da literatura. Emily Dickinson, de fato, freqüentou colégios destinados à educação feminina e a interrupção dos estudos foi voluntariamente requerida pela poeta. Contudo, apesar dessa interrupção foi certamente o acesso a instrumentos educacionais o que deu a ela condições mais favoráveis para o desenvolvimento de seu senso crítico e da sua produção artística.

Diante desse contexto, Dickinson se dedicou à poesia de modo silencioso, tendo escrito seus mais de 1700 poemas na reclusão que ela voluntariamente adotou durante a maior parte da vida, mantendo-se em contato com os acontecimentos exteriores através da correspondência contínua com amigos. A poeta compartilhava alguns de seus poemas através das cartas e os enviava ora como presentes, cumprimentos e até mesmo pêsames pela morte de algum familiar de seus amigos. No entanto, sua correspondência era mais intensa com a amiga e posteriormente cunhada Susan Gilbert Dickinson, para quem enviou cerca de 500 cartas nas quais, por inúmeras vezes, Dickinson incluía poemas[2]. Sabe-se também que Susan sugeria alterações nos poemas enviados pela amiga e que a resposta de Emily Dickinson eventualmente se revelava em poemas reescritos conforme as direções que Susan lhe dava, o que nos instiga a pensar no quão estimada e respeitada era a relação entre as duas.

[2] Foram em torno de 250 poemas enviados à Susan G. Dickinson entre os anos de 1853 e 1884.

Apesar de divulgar, de um modo ou de outro, a sua poesia, Emily Dickinson recusava insistentemente os convites para publicar seus poemas na imprensa da época. Ainda assim, mesmo sem seu consentimento, alguns poemas como "Success is counted sweetest"[3] e "Safe in their Alabaster Chambers –"[4] foram publicados por amigos em jornais locais de Amherst (o primeiro por Helen H. Jackson e o segundo por T. W. Higginson, sendo este uma das pessoas com quem mais Dickinson discutiu poesia e para quem enviou diversos poemas por mais de 20 anos).

Com o passar do tempo, Dickinson foi se afastando gradualmente do convívio social e passou a se comunicar com os amigos tão somente através das cartas. Mais especificamente, foi a partir de 1862 que ela decidiu se recolher na casa em que vivia e de lá não mais sair. Após a morte do pai em 1874, Dickinson adotara o branco como a única cor para sua vestimenta. Esses dados biográficos, isto é, a reclusão e o uso das vestes brancas são os aspectos que mais intrigam seus leitores e fizeram com que a poeta se tornasse um mito na comunidade de Amherst.

Logo após a morte de Emily Dickinson, sua irmã Lavínia Dickinson encontrou mais de mil poemas encadernados a mão e guardados em uma gaveta no quarto da poeta[5], o que causou a todos grande surpresa por desconhecerem que seu trabalho com a poesia pudesse ter atingido tais proporções. A obra poética de Dickinson passou, então, a ser editada pelo amigo Thomas W. Higginson em parceria com Mabel Loomis Todd, amante do irmão da poeta, Austin Dickinson, e também pela cunhada Susan Gilbert Dickinson. A primeira publicação póstuma de alguns de seus poemas se deu em 1890.

Esse trabalho editorial, apesar de dar fama à poeta, pautou-se pela modificação dos poemas para que eles adquirissem um aspecto mais aceitável para o público. Em outras palavras, os editores modificavam a versificação, substituíam palavras, corrigiam os poemas ortográfica e gramaticalmente para que estivessem adequados aos moldes da publicação. Foi com a edição dos poemas completos por Thomas H. Johnson em 1955 que o público teve conhecimento da poesia dickinsoniana da maneira como ela teria sido, de fato, construída. Mesmo assim, Wendy Martin (2007) ressalta que a publicação dos poemas de Dickinson ainda gera controvérsias em relação aos poemas originais, fazendo com que diversos estudiosos de sua poesia considerem o uso dos poemas manuscritos como fonte de pesquisa: *"The publication history that followed her death has been marked by considerable*

[3] J 67 / Fr 112
[4] J 216 / Fr 124
[5] Teria sido por volta de 1858 que Emily Dickinson começara a organizar seus poemas em grupos encadernados conhecidos por fascículos (*fascicles).*

controversy, resulting most recently in the increasing use and availability of Dickinson's poems in their original manuscript form"[6] (p.2).

Contudo, é a partir do Modernismo e da década de 1920 que o interesse na poesia dickinsoniana se acentua por parte da crítica, uma vez que algumas de suas características poéticas, como a fragmentação e a contenção, rompem com a tradição romântica e antecipam traços desse novo movimento poético. Desde então, a obra de Emily Dickinson é vista pela crítica como inesgotável em sua capacidade de possibilitar múltiplas leituras, o que se deve, em especial, pelo uso de diferentes recursos de escrita, tais quais a ambigüidade, a ironia, a elipse, os neologismos e a sugestão como principais responsáveis pelas diferentes interpretações que decorrem de um único poema. Sobre isso, afirma o professor Carlos Daghlian (2006), um dos grandes estudiosos de Emily Dickinson no Brasil, que "Emily Dickinson [...] é uma poetisa cuja obra, como a de todo grande artista, suscita inúmeras abordagens e nunca deixa de instigar seus novos e velhos leitores" (p.79).

Além disso, algumas particularidades de sua escrita também contribuem para que sua obra seja vista, muitas vezes, como enigmática, como, por exemplo, a presença constante do travessão substituindo outras formas gráficas de pontuação, e o uso freqüente de letras maiúsculas em palavras que normalmente não seriam grafadas assim, o que lhes dá uma significação maior e específica dentro de cada poema. Nesse sentido, Thomas H. Johnson (1965), também um dos primeiros biógrafos de Dickinson, afirma que "A sua grande contribuição à prosódia inglesa deve-se ao fato de ter procurado obter novos efeitos através da exploração das possibilidades existentes nos moldes métricos tradicionais" (p.95).

No plano da forma, a estrofação e a versificação irregulares, a ocorrência marcante de rimas internas ao invés de rimas finais e o ritmo entrecortado ocasionado pelo travessão e pela elipse, que dão velocidade ao mesmo tempo em que constituem pausas bruscas no poema, são alguns dos traços mais marcantes dessa nova poética; no plano do conteúdo, por sua vez, as inovações estão, por exemplo, na síntese (que é uma marca de toda a poesia modernista), na recorrência de paradoxos e antagonismos e na alta polissemia de seus versos.

Como mencionado anteriormente, considera-se que é a partir das décadas de 1920 e 1930, com a Nova Crítica (*New Criticism*), que a poesia de Dickinson passa a ser mais explorada; é nesse momento também que seus poemas começam a ser mais freqüentemente comparados à obra de Walt Whitman por ocasião das inovações formais e conteudísticas que

[6] "A história de publicação que se seguiu à sua morte tem sido marcada por considerável controvérsia, resultando mais recentemente no uso crescente e na disponibilização dos poemas de Dickinson na forma original do manuscrito." (Tradução nossa)

ambos realizaram em poesia e que se referem aos primeiros aspectos do modernismo literário norte-americano. No entanto, a leitura da obra dickinsoniana enquanto objeto de estudo e pesquisa é bastante recente no Brasil.

Sobre a apreciação crítica da poesia de Emily Dickinson, afirma o professor Daghlian (2009) que os primeiros poemas traduzidos para o português bem como as primeiras pesquisas sobre Dickinson em nosso país datam da década de 1940 e que o primeiro livro de crítica literária sobre a poeta traduzido e distribuído amplamente no Brasil apareceu em 1965[7]. É indispensável considerar, ainda, sua constatação a respeito do desenvolvimento das pesquisas sobre a poeta no Brasil, uma vez que este trabalho pretende contribuir para os estudos nessa área:

> *The developments within Dickinson scholarship in recent years have enabled us to predict a promising future, one in which Brazilian scholars, translators and poets will continue to follow international trends, albeit at their own pace*.[8] (p.148)

Além das características mencionadas, Emily Dickinson também se apropria de termos aparentemente simples e os reveste de novos significados muitas vezes de difícil compreensão: "O que seus críticos quase sempre subestimam é a espantosa complexidade intelectual dela. Nenhum lugar-comum sobrevive às suas apropriações; o que ela não renomeia ou redefine, revisa além do fácil reconhecimento" (BLOOM, 1995, p.284). Desse modo, reconhece-se que a poesia de Dickinson possui um caráter experimental e inovador que dá a ela lugar de destaque na história da literatura americana, mesmo quando seus poemas são contrastados com os versos de Emerson ou de Thoreau, também contemporâneos da poeta e de cuja poesia Dickinson tinha pleno conhecimento.

Por outro lado e apesar da relevância da obra dickinsoniana, constata-se que ainda se enfatizam os aspectos biográficos da poeta em detrimento de seu trabalho poético, o que se explica muito provavelmente pelo exotismo que ela ajudou a criar de si mesma junto ao público. O que mais se encontram nas antologias de literatura norte-americana são as informações sobre sua vida reclusa, principalmente relacionando essa escolha com a impossibilidade de realização amorosa. Além disso, o fato de ela ter recusado a publicação de seus poemas parece completar esta imagem de uma poeta que teria transferido suas

---

[7] *Emily Dickinson: An interpretive biography* (1955), de Thomas H. Johnson, foi traduzido por Vera das Neves Pedroso sob o título *Mistério e solidão: a vida e a obra de Emily Dickinson* (1965).

[8] "Os desenvolvimentos dos estudos acadêmicos sobre Dickinson nos últimos anos tem nos permitido prever um futuro promissor, em que os estudiosos brasileiros, tradutores e poetas continuarão a seguir as tendências internacionais, ainda que em seu próprio ritmo." (Tradução nossa)

frustrações amorosas para o domínio da poesia. Assim, desenha-se a imagem de Dickinson como uma solteirona que teria encontrado na poesia o canal para exteriorizar os efeitos da não realização amorosa, conforme nos mostram as palavras de Johnson (1965):

> No caso de Emily Dickinson, a recordação do desejo sentido pelo homem por quem se apaixonou aos vinte e poucos anos predestinou-a e deu-lhe uma maturidade que até então ela não possuía, impelindo-a à atividade criadora e fazendo dela uma poetisa. O seu amor pelo reverendo Charles Wadsworth foi talvez o fato mais importante da sua vida. (p.72)

No mesmo texto, Johnson acrescenta ainda que Wadsworth seria o "responsável pelo impulso criador que a possuía" (p. 90) e que sua partida, em 1861, fora para a poeta um "sepultar em vida" (p.91): "Em fins de 1861, ao saber da próxima partida de Wadsworth, Emily foi evidentemente tomada de pânico. Produzia cada vez mais e melhor poesia. Seria capaz de continuar a escrever?" (JOHNSON, 1965, p. 104).

Outros estudiosos afirmam, ainda, que a não realização amorosa e seus efeitos para a poesia de Emily Dickinson provêm, na verdade, de seus sentimentos em relação à cunhada, Susan Gilbert Dickinson. O que alguns críticos tentam encontrar nos poemas e nas cartas são os sinais de uma relação homoerótica não realizada entre as duas amigas que poderia ter motivado sua atividade poética. O amor, seja por um homem ou por uma mulher, tornou-se, assim, o fator que para muitos críticos teria impulsionado o desenvolvimento de seus versos. Observa-se, com isso, a postura do pensamento patriarcal que não se permite reconhecer as capacidades intelectuais da poeta e que sente a necessidade de, por um meio ou outro, impor-lhe a imagem romântica da vítima que sofre por amor e que escreve versos para superar sua dor.

Já mencionamos que Emily Dickinson escolheu viver por vários anos afastada do convívio social e que em sua reclusão ela escreveu grande parte da obra que apenas postumamente foi encontrada e publicada. Entretanto, a reclusão pode ser vista como o fator que deu a Emily Dickinson condições para uma criação poética desprendida de convenções sociais e que lhe permitiu se expressar com liberdade tanto na forma de seus poemas como nos temas e questões abordados neles. Além disso, considerar que o trabalho artístico de Emily Dickinson é resultado tão somente do amor que ela sentia por um homem é ignorar a complexidade da sua poesia de uma maneira tão anacrônica que esse tipo de postura crítica nos parece inaceitável.

É nesse sentido também que Richard B. Sewall menciona em sua introdução para o volume *Emily Dickinson: a Collection of Critical Essays* (1963) que alguns estudiosos

insistem na relação entre a criatividade poética e o amor irrealizado de Dickinson, mas o crítico enfatiza que a falta de evidências tornam afirmações como as de Johnson citadas acima meras especulações:

> *Many of our essayists, following a long-standing tradition, have assumed that Emily's life was broken in two by the Rev. Charles Wadsworth of Philadelphia. We know that she met the man, that he called on her twice in Amherst, that she wrote letters to him and revered him. That is all. As Mrs. Bingham points out, she had other friends just as vital, perhaps more so, and one final, documented relationship as near to a love affair as any attachment of her life – with Judge Lord of Salem. Beyond that, everything is speculation*.[9] (p.5)

De qualquer forma, a imagem da poeta ficou marcada pelo estilo de vida que ela assumiu para si tanto quanto pelo impacto que seus poemas causam nos leitores, conforme descreve Wendy Martin (2007):

> *Emily Dickinson has emerged as a powerful and persistent figure in American culture. As a woman poet, Dickinson has been portrayed as singular and enigmatic and even eccentric. Often, Dickinson is painted as a young woman in white, closeted in the upper rooms of her home, isolated not only from her neighbors and friends, but also from the historical and cultural events taking place outside her door. […] She has been perceived as an eccentric spinster. At the same time, Dickinson is widely acknowledged as one of the founders of American poetry, an innovative pre-modernist poet as well as a rebellious and courageous woman*[10]. (p.1)

Essa leitura biografista da poesia de Dickinson feita por Johnson e pela crítica em geral até as primeiras décadas do século XX perdeu sua força com o desenvolvimento da Nova Crítica, que analisava o poema como um objeto autônomo em relação à biografia e ao contexto histórico-político do poeta. Nessa leitura do poema pelo poema, a Nova Crítica valorizava estratégias poéticas que são recorrentes nos versos de Emily Dickinson, como a

---

[9] "Muitos de nossos ensaístas, seguindo uma longa tradição, tem aceitado que a vida de Emily Dickinson foi partida ao meio pelo Rev. Charles Wadsworth da Filadélfia. Sabemos que ela conheceu o homem, que ele a visitou duas vezes em Amherst, que ela escreveu cartas a ele e o reverenciava. Isso é tudo. Como a Sra. Bingham nos mostra, ela teve outros amigos tão importantes quanto ele, talvez até mais, e um relacionamento final, documentado, tão próximo de um caso amoroso quanto qualquer outra amizade de sua vida – com o juiz Lord de Salem. Para além disso, tudo é especulação." (Tradução nossa)

[10] "Emily Dickinson emergiu como uma figura poderosa e persistente na cultura norte-americana. Como uma mulher poeta, Dickinson tem sido retratada como singular e enigmática e até mesmo excêntrica. Com freqüência, Dickinson é pintada como uma jovem mulher de branco, fechada nos cômodos superiores de sua casa, isolada não apenas de seus vizinhos e amigos, mas também dos eventos históricos culturais que ocorriam do lado de fora. Ela tem sido vista como uma solteirona excêntrica. Ao mesmo tempo, Dickinson é amplamente reconhecida como uma das fundadoras da poesia norte-americana, uma poeta pré-modernista inovadora assim como uma mulher rebelde e corajosa." (Tradução nossa)

ambigüidade, a metáfora e a ironia, o que, para os Novos Críticos, fez da poeta um dos melhores exemplos para se estudar poesia. No entanto, a partir das décadas de 1950 e 1960 a crítica literária feminista se desenvolve com o objetivo de demonstrar o alto grau de consciência que as escritoras tem de sua condição histórica como mulheres e autoras e, nesse sentido, essa nova vertente crítica vai apontar a questão da autoria como central para os estudos de literatura produzida por mulheres. A partir daí a obra de Emily Dickinson passa a ser estudada principalmente por esse viés crítico que considera o gênero como fator indissociável da produção literária e que vê na autoria feminina estratégias para conter e ao mesmo tempo transgredir os preceitos patriarcais impostos pela tradição literária masculina.

Por ser a autoria uma atividade essencialmente masculina e se tornar autor de um texto é se tornar seu pai-patriarca, não há lugar para a autoria feminina na tradição literária, pois ela não pertence a essa linhagem patriarcal. Diante disso, entendemos por autoria feminina a produção textual realizada por uma escritora em que de alguma forma se pode perceber o questionamento dos valores impostos pelo patriarcalismo, além de se deixar entrever o conflito feminino entre encaixar-se nesses valores e superá-los. Assim, o estudo da autoria feminina não almeja encontrar uma oposição ao masculino, mas sim a consciência, no texto, de que masculino e feminino são construções discursivas regidas por uma dinâmica social dentro de determinada cultura.

Diante disso, a proposta deste trabalho é explorar a poesia de Emily Dickinson buscando identificar aspectos que possam refletir questões relacionadas à autoria feminina, que é um ponto central tanto na poesia de Dickinson como para a crítica literária feminista. Em outras palavras, tomamos a crítica literária feminista, com enfoque no feminismo de vertente norte-americana, como base metodológica e conceitual para o desenvolvimento de nossas discussões no intuito de compreender como ela recebe os poemas de Emily Dickinson enquanto textos literários de autoria feminina.

Nesse sentido, consideramos que os recursos de criação poética privilegiados por Dickinson (a ambigüidade, a ironia, a fragmentação, a construção imagética, entre outros) podem se relacionar a uma preocupação constante em se opor a padrões tradicionais da linguagem, em um nítido movimento de contestação dos valores estabelecidos literária e socialmente, pois os desvios que a poeta realiza são desvios intencionais, que visam determinado efeito, e não imprecisões técnicas. A partir disso, sugerimos que sua obra vai além de características precursoras de uma escola literária para se revelar, na verdade, uma poesia muitas vezes de transgressão às normas poéticas e comportamentais da sociedade em que a poeta viveu, assumindo um caráter de subversão à ideologia dominante de seu contexto

– o patriarcado (daí o tom ambíguo, conveniente a uma poesia de ruptura com padrões tradicionais).

Em outras palavras, ao enxergarmos na poesia de Emily Dickinson a possibilidade de uma ruptura em relação às convenções literárias e sociais de sua época, estamos também nos referindo a uma ruptura, ainda que silenciosa, em relação ao patriarcalismo. Apesar das leituras tradicionais, que buscam compreender a obra de Dickinson sem considerar as questões de gênero, a crítica feminista tem proposto cada vez mais releituras de seus poemas com base numa consciência poética acerca das relações de gênero em sua época, num movimento de revisitação ao cânone que busca encontrar no texto o local onde as questões existenciais da autoria feminina podem ser trabalhadas. Desse modo, vemos que *"Dickinson's position in both the public and private sphere […] is being re-evaluated by critics today, revealing her to be both more fully connected to her cultural surroundings and more strategic in her withdrawals […]*[11]*"* (MARTIN, 2007, p.2).

Tomando esses pressupostos como base para este trabalho, acreditamos que a percepção da estreita relação entre produção literária e a pertença ao gênero feminino está presente na obra de Emily Dickinson e pode ser comprovada a partir do posicionamento do eu-lírico em relação aos valores patriarcais bem como de uma leitura cuidadosa das imagens e dos motivos que permeiam sua poesia. Nosso objetivo é, portanto, partir do texto e das possíveis significações contidas no subtexto de poemas de Dickinson para compreendermos a constituição da autoria feminina, isto é, o modo como se expressam poeticamente os questionamentos e os conflitos da poeta diante de seu contexto histórico-social, que por sua vez se torna, em nossa perspectiva teórica, um fator indissociável de sua produção literária:

> O desafio para a crítica feminista é compatibilizar o social com o cultural, de forma que se possa considerar as práticas discursivas como determinantes – os discursos moldam o mundo - mas também sendo determinadas por fatores sociais, ou seja, é preciso expandir os limites textuais para orquestrar o texto com seu contexto histórico mais amplo. (SCHMIDT, 1999, p.35)

Dessa forma, apesar de serem por vezes contraditórios, acreditamos que os motivos e as imagens utilizados por Dickinson refletem estratégias da poeta para lidar com o fenômeno da criação literária diante das limitações impostas pela sociedade patriarcal. Sobre isso, afirma

[11] "A posição de Dickinson em ambas as esferas pública e privada [...] está sendo reavaliada pelos críticos atualmente, revelando que ela é mais completamente conectada ao seu ambiente cultural e mais estratégica em seus afastamentos [...]." (Tradução nossa)

Wendy Martin (2007): *"Dickinson's poetry expresses her struggles with her faith, with her father, with mortality, and with the challenges of being a woman poet*."[12] (p.1).

Finalmente, este trabalho pretende dar continuidade aos estudos sobre Emily Dickinson de modo a contribuir para o desenvolvimento das pesquisas nesta área, abrindo caminhos para novas interpretações de sua poesia, ainda que, como ressalta Wendy Martin, variáveis e contraditórias. Para isso, faremos uso dos poemas conforme apresentados no *The Complete Poems of Emily Dickinson* (1976), organizado por Thomas H. Johnson[13] e, para que mesmo o leitor menos familiarizado com a língua inglesa possa acompanhar nossas discussões, incluiremos nos anexos deste trabalho traduções dos poemas que fazem parte desta pesquisa.

Apesar de não estar isenta de críticas, a publicação dos poemas completos por Johnson, cuja primeira edição é de 1955, foi a primeira a manter a coerência em relação aos poemas originais e configura-se, portanto, como um marco na história dos estudos acerca da poeta de Amherst. Sobre isso, Sewall (1963) afirma:

> *Sixty-nine years after the poet's death, this edition at last made available, in one place, all of her poems – finished, unfinished, fragmentary – printed with scrupulous regard to the manuscripts, and honoring all her choices of spelling, punctuation, capitalization and line and stanza division, even when these seemed eccentric. […] There may be a few poems still outstanding, dating may change as new information comes to light, but, with decent allowance for possible new evidence, we now have the materials with which to see the great body of Emily Dickinson's poetry steadily and see it whole.*[14] (p.1)

Assim, a edição de Johnson inaugurou uma nova fase para o estudo da poesia dickinsoniana, pois até então *"No poet had ever suffered more from the vicissitudes of editing.*

---

[12] "A poesia de Dickinson expressa seus esforços com a sua fé, com seu pai, com a mortalidade, e com os desafios de ser uma mulher poeta." (Tradução nossa)

[13] Durante nosso trabalho, os poemas serão transcritos conforme a edição de Johnson, mas a referência de cada poema incluirá também a classificação de Ralph W. Franklin em *The Poems of Emily Dickinson*. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 1998.

[14] "Sessenta e nove anos após a morte da poeta, essa edição finalmente disponibilizou, em um só lugar, todos os seus poemas – acabados, inacabados, fragmentários – impressos com respeito escrupuloso aos manuscritos, e honrando todas as escolhas dela de ortografia, pontuação, as letras maiúsculas, e as divisões de verso e de estrofe, mesmo quando pareciam excêntricos. [...] Pode haver ainda alguns poemas não incluídos, as datas podem variar à medida que novas informações vem à tona, mas, com subsídios apropriados para eventuais novas evidências, agora temos os materiais com os quais podemos ver o grande corpo da poesia de Emily Dickinson firmemente e vê-lo por inteiro." (Tradução nossa)

(It was her own fault; she never prepared her poems for publication)[15]" (SEWALL, 1963, p.3).

É preciso mencionar, ainda, que a escolha pela crítica feminista como perspectiva de análise da obra dickinsoniana é consciente de que no Brasil ainda prevalece uma certa resistência ao termo feminismo e que isso poderia gerar uma resistência ao próprio estudo aqui proposto. Nesse ínterim, Constância Lima Duarte (2003) afirma que apesar das vitórias alcançadas pelo movimento feminista (como, por exemplo, a entrada das mulheres nas universidades e o exercício profissional de cargos públicos), a grande derrota do feminismo "foi ter permitido que um forte preconceito isolasse a palavra, e não ter conseguido se impor como motivo de orgulho para a maioria das mulheres" (p.151).

A estudiosa salienta ainda que: "Se lembrarmos que feminismo foi um movimento legítimo que atravessou várias décadas, e que transformou as relações entre homens e mulheres, torna-se (quase) inexplicável o porquê de sua desconsideração pelos formadores de opinião pública" (DUARTE, 2003, p.151). É nesse sentido, isto é, considerando a importância do pensamento feminista para as relações sociais e para as outras áreas do conhecimento que vemos este trabalho também como possibilidade de reafirmação da legitimidade do encontro entre a literatura e a crítica feminista e que buscamos, com isso, contribuir, mesmo que singelamente, para o desenvolvimento dos estudos também neste campo de pesquisa.

[15] "Nenhum poeta até então tinha sofrido tanto das vicissitudes da edição. (Foi culpa dela mesma; ela nunca preparou os poemas para publicação.)" (Tradução nossa)

1 A FORTUNA CRÍTICA DE EMILY DICKINSON

Para chegarmos às discussões sobre o modo como a crítica feminista recebe os poemas de Emily Dickinson, pensamos ser necessário tecer algumas considerações sobre a recepção crítica dessa poesia antes do surgimento da vertente feminista. Para isso, vamos nos ater aos problemas de editoração da obra poética dickinsoniana que tem motivado discussões infindáveis desde a primeira publicação de poemas, na década de 1890, até a crítica atual; também falaremos brevemente sobre a recepção crítica das primeiras publicações de poemas até o início da década de 1920; em seguida refletiremos sobre a importância da Nova Crítica para a redescoberta da poesia dickinsoniana e, finalmente, vamos tratar da crítica feminista norte-americana cujos conceitos principais embasam esta pesquisa.

1.1 A editoração

A primeira edição e publicação dos volumes *Poems* e *Letters* de Emily Dickinson, por T. W. Higginson e Mabel Loomis Todd na década de 1890, suscitou grandes disputas entre Lavinia Dickinson (irmã da poeta), Susan Gilbert Dickinson (cunhada e amiga) e a própria Mabel Loomis Todd (amante de Austin Dickinson, o marido de Susan) acerca do direito sobre os manuscritos da poeta. Betsy Erkkila (2007), em seu texto "The Emily Dickinson Wars", se refere a essas disputas como uma "*female war*", isto é, como uma guerra feminina, e "*the stuff of American soap opera*"[16] (p.11) que deixou marcas em edições passadas e recentes da obra de Emily Dickinson e na constituição da história literária Norte-Americana.

O que houve, de fato, foi uma batalha legal pelos manuscritos da poeta envolvendo, de um lado, os Dickinsons e de outro, Todd, ao final da qual os manuscritos foram divididos entre a família da poeta e a amante de Austin Dickinson. Os herdeiros das duas famílias continuaram, então, editando e publicando os poemas e cartas que ficaram em sua posse "*in response to the growing public appetite for Dickinson's work*"[17] (ERKKILA, 2007, p.15). Desse modo, as disputas pela obra de Emily Dickinson não findaram, pois, ao contrário, passaram a envolver os sucessores das duas famílias além das bibliotecas da Harvard University, que guarda a parte da obra pertencente a Lavínia e Susan Dickinson, e da Amherst College, que hoje é detentora do acervo herdado pelos Todd.

[16] "a matéria-prima da novela norte-americana" (Tradução nossa)
[17] "em resposta ao crescente apetite do público pela obra de Dickinson" (Tradução nossa)

Como se sabe, foi apenas postumamente que os poemas de Dickinson vieram ao conhecimento do público e foi Higginson, ao lado de Mabel Loomis Todd, o responsável pelo primeiro volume de poemas publicado cinco anos após a morte da poeta. O sucesso dessa primeira edição foi espantoso e se refletiu nos aproximadamente dez mil exemplares vendidos e em seis reedições no curto espaço de seis meses e num total de onze edições ao final de dois anos. Esse fato se explica, contudo, não tanto pela apreciação da poesia em si, mas muito pela imagem de poeta criada pelos editores, conforme explica Smith (2007):

> *Authors in the realm of literary trade are celebrities, and audience desires and expectations begin to shape publishers' notions of authors, even of what authors look like, and popular images begin to function as stereotypes. Just as the composite biography of a rock star* […] *still lurks around the performances of any rock & roller today, so the composite (stereotypical) biography of the poetess lurked in the minds of all her nineteenth-century readers (including herself). In 1890, audiences were prepared to receive a reclusive figure who robed herself in white and harbored some "secret sorrow" quietly as she wrote poems at home, and publishers knew that a solitary literary figure was marketable.*[18] (p.55)

Desse modo, a imagem da poeta foi construída com base em aspectos da sua biografia, em especial do seu afastamento da sociedade e do uso contínuo da vestimenta branca, aspectos esses que dariam um certo tom de mistério a esse novo gênio poético que Higginson apresentava ao público. Assim, desde o início das edições estimulou-se a curiosidade biográfica como forma de atrair o leitor e essa junção de obra e biografia acabou permanecendo na história da editoração e dos estudos sobre a poesia de Dickinson:

> […] *the editing of Emily Dickinson was, from the very beginning, driven, inflected by, and/or entangled with biography. What is not so obvious is that biography persists as a key element in the editing of Dickinson. Even our contemporaries whose focus is her textual condition predicate analyses on beliefs about her biographical condition.*[19] (SMITH, 2007, p. 58)

---

[18] "Autores na esfera do mercado literário são celebridades e os desejos e expectativas do público começam a dar forma às noções de autor dos editores, até mesmo do que os autores se parecem, e imagens populares começam a funcionar como estereótipos. Assim como a biografia construída de uma estrela do rock [...] ainda se esconde nas performances de qualquer roqueiro hoje, também a biografia construída (estereotípica) da poetisa se escondeu nas mentes de todos os seus leitores do século dezenove (incluindo ela mesma). Em 1890, o público estava preparado para receber uma figura reclusa que se vestia de branco e abrigava algum "sofrimento secreto" silenciosamente enquanto escrevia poemas em casa, e os editores sabiam que uma figura literária solitária era comercializável." (Tradução nossa)

[19] "A edição de Emily Dickinson foi, desde o início, impulsionada, modulada por e/ou enredada com a biografia. O que não é tão óbvio é que a biografia persiste como um elemento chave na edição de Dickinson. Até mesmo os nossos contemporâneos, cujo foco é a condição textual dela pressupõem análises em crenças sobre a sua condição biográfica." (Tradução nossa)

Ressalte-se, contudo, que as edições dos poemas não se mantiveram fiéis aos manuscritos uma vez que produziram, na verdade, versões conforme o gosto do público e, para isso, era preciso modificar-lhes palavras, adequar as rimas e corrigir as colocações agramaticais, por exemplo. É interessante observar que essas adulterações muitas vezes permanecem até hoje nas reedições dos poemas, privando o leitor de experimentar a poesia de Dickinson como ela, de fato, foi concebida. O resultado da interferência editorial é resumido por Erkkila quando a pesquisadora diz que *"the uniqueness and radicalism of Dickinson's work has been multilated and defiled"*[20] (2007, p.13), tudo porque os poemas eram *"formally aberrant enough to cause some reserve*"[21] (ERKKILA, 2007, p.14).

Todas essas questões sobre a editoração e a publicação da obra dickinsoniana nos parecem ser uma grande ironia já que para a poeta "Publication – is the Auction / Of the Mind of Man"[22]. É nesse sentido que endossamos a afirmação de Smith (2007) quando a pesquisadora explica que:

> *During her lifetime, Dickinson circulated her writings primarily through her correspondences, but posthumous editors have circulated her writings in printed books. Thus her writings move from the realm of gift exchange to that of commodities bought and sold* […].[23] (p.55)

Além disso, a poeta que recusou as modificações sugeridas pelo olhar crítico de Higginson e que se negou a participar do mercado literário *"is now owned collectively by Harvard University and Amherst College, where access to and circulation of her writing is vigorously policed and controlled"*[24] (ERKKILA, 2007, p.15). Diante disso, Erkkila enfatiza que: *"If you want to quote from or publish the work of Dickinson you must ask for the privilege and pay the price; if, on the other hand, Dickinson had gone to market, her work, like the work of many of her contemporaries, would now be in the public domain"*[25] (2007, p.15).

---

[20] "a singularidade e o radicalismo da obra de Dickinson tem sido mutilados e violados" (Tradução nossa)
[21] "formalmente aberrantes o suficiente para causar alguma reserva" (Tradução nossa)
[22] Esses são os primeiros versos do poema J 709 / Fr 788 e foram traduzidos por Augusto de Campos (2008) em "Publicar – é o Leilão / Da nossa Mente – "
[23] "Durante sua vida, Dickinson fez circularem seus escritos principalmente através das suas correspondências, mas editores póstumos fizeram circular seus escritos em livros impressos. Assim, seus escritos passaram do domínio da troca de presentes para o das mercadorias compradas e vendidas." (Tradução nossa)
[24] "agora é de propriedade coletiva da Harvard University e da Amherst College, onde o acesso e a circulação de seus textos é vigorosamente policiada e controlada." (Tradução nossa)
[25] "Se você quiser citar ou publicar a obra de Dickinson, você deve pedir pelo privilégio e pagar o preço; se, por outro lado, Dickinson tivesse ido para o mercado, a sua obra, como a obra de muitos dos seus contemporâneos, estaria hoje no domínio público." (Tradução nossa)

Após os primeiros volumes de poemas e cartas editados por Higginson e por Todd, seguiu-se um histórico de publicações liderado por Martha Bianchi Dickinson, filha de Susan, e por Millicent Todd Bingahm, filha de Mabel Loomis Todd. Alguns exemplos de volumes editados pelas herdeiras dessa "*female war*" são, por parte da sobrinha da poeta, *The Single Hound* (1914), *The Complete Poems of Emily Dickinson* (1924), *Further Poems of Emily Dickinson* (1929), *Emily Dickinson Face to Face: Unpublished Letters with Notes and Reminiscences by Her Niece* (1932) e *Poems by Emily Dickinson* (1937). Dentre os títulos editados por Millicent Todd Bingahm estão *Bolts of Melody: New Poems of Emily Dickinson* (1945), *Ancestor's Brocade: The Literary Debut of Emily Dickinson* (1945), *Emily Dickinson: A Revelation* (1954) e *Emily Dickinson's Home: Letters of Edward Dickinson and His Family* (1955).

Em meio a essa sequência de edições dos poemas, Richard B. Sewall (1963) destaca três momentos da história da publicação de Emily Dickinson como mais importantes até meados do século XX: o primeiro constitui-se pelas primeiras edições, nos anos 1890, que tiveram sucesso popular maior do que de crítica; o segundo momento seria marcado pela publicação de *The Single Hound* (1914), por Martha Dickinson Bianchi, e que, na visão de Sewall, foi o volume que despertou o apreço da crítica; e, por fim, a publicação de *Bolts of Melody* (1945), por Millicent Todd Bingahm, que marcaria mais explicitamente a necessidade de uma edição completa dos poemas por indicar em si uma quantidade bastante significativa de contradições em relação a edições anteriores.

Assim, em 1955 Thomas Johnson edita em três volumes o que seria a primeira publicação da obra poética completa de Emily Dickinson: *The Poems of Emily Dickinson*. Essa edição ainda é um marco literário para os estudiosos da poeta, uma vez que Johnson foi o primeiro a conseguir acesso aos manuscritos guardados pela família Dickinson e pelos Todd e foi também o primeiro a preservar as características formais dos poemas (tais quais a pontuação, as letras maiúsculas, a formação de palavras, etc.). Para Erkkila, o trabalho de Johnson *"had a major impact on the direction and practice of American poetry, writing, editing, and criticism – especially Dickinson criticism – over the next half-century"*[26] (2007, p.17).

Além de editar os poemas de Emily Dickinson, Johnson também desenvolveu um trabalho biográfico que culminou no livro *Emily Dickinson: an Interpretive Biography* (1963). No entanto, como mencionamos na introdução deste trabalho, Johnson assume em seu

[26] "teve um grande impacto na direção e na prática da poesia norte-americana, da escrita, da edição e da crítica – especialmente da crítica de Dickinson – para além do próximo meio-século." (Tradução nossa)

texto um tom patriarcal que ainda prevalecia no início dos anos 1960 e que Betsy Erkkila identifica também na configuração dos volumes de poemas editados por ele:

> *Completely eliding the historical fact of Susan Dickinson's erotic, muse-like presence at the sources of Dickinson's poetic art* [...] *Johnson's edition of the poems locates Dickinson's genius not in herself or in her lifelong love relationship with Susan* […]*, but in the spectral and safely heteronormative figure of the "Master", Charles Wadsworth.*[27] (ERKKILA, 2007, p.16)

De qualquer forma, o trabalho de Johnson foi de importância incontestável para que o contato entre o leitor e a poesia de Dickinson se estabelecesse sem que se impusessem as distorções da editoração tão comuns à obra da poeta. Ainda assim, encontram-se problemas de transcrição e de interpretação no trabalho de Johnson. Nesse sentido, desde o final dos anos 1960 desenvolveram-se trabalhos e pesquisas sobre os poemas manuscritos na tentativa de suprir as falhas das publicações de até então. Em consonância com essa corrente, R. W. Franklin publicou em 1981 *The Manuscript Books of Emily Dickinson*, tendo por objetivo reproduzir, pela primeira vez, os poemas a partir da forma e distribuição originais, isto é, conforme eles aparecem nos manuscritos.

Contudo, Franklin também foi alvo de críticas e sua edição dos poemas deu abertura a outras discussões sobre as irregularidades da escrita dickinsoniana, sobre sua escolha vocabular, sobre suas divisões de versos e estrofes e sobre o que significa ler um poema de Emily Dickinson (ERKKILA, 2007, p.17). Assim, tem se desenvolvido desde a publicação de Franklin uma corrente crítica que apregoa o retorno aos manuscritos para que se possa, de fato, conhecer e estudar a poesia de Dickinson sem que a integridade de seu trabalho poético seja violada:

> *Critical of the editorial work of both Johnson and Franklin,* […] *poet-scholars such as Susan Howe and textual critics and editors, such as Jerome McGann, Ellen Louise Hart, and Martha Nell Smith, have urged us to return to Dickinson's original manuscripts as the site of what Howe calls Dickinson's "visual intentionality" and her most radical literary experiments.*[28] (ERKKILA, 2007, p.17)

---

[27] "Omitindo completamente o fato histórico da presença erótica, como musa, de Susan Dickinson nas origens da arte poética de Dickinson [...] a edição dos poemas feita por Johnson situa o talento de Dickinson não nela mesma ou em seu relacionamento amoroso com Susan que durou a vida toda [...], mas na figura espectral e seguramente heteronormativa do "Master", Charles Wadsworth." (Tradução nossa)

[28] "Críticos do trabalho editorial de Johnson e de Franklin, [...] poetas-estudiosos como Susan Howe e críticos textuais e editores, como Jerome McGann, Ellen Louise Hart, e Martha Nell Smith, tem nos pedido para voltarmos aos manuscritos originais de Dickinson como o local do que Howe chama de "visualidade intencional"de Dickinson e das suas experiências literárias mais radicais." (Tradução nossa)

Erkkila (2007) define esse movimento de retorno aos poemas originais como o direcionamento das pesquisas "*backward toward the room, and the box, and the manuscripts where Dickinson locked the purity of her authorial intentions*[29]" (p.20). Para a pesquisadora, no entanto, os poemas manuscritos, que circulavam em cartas enviadas aos amigos da poeta representam um modo de produção e de circulação artística aristocrática contrária ao processo de industrialização e de democratização que, naquele momento, estava transformando as relações culturais, materiais e sociais nos Estados Unidos: *"If Dickinson's refusal to print was a sign of her resistance to the commodification of art and "Mind" in the capitalist and patriarchal marketplace, it was also a sign of her aristocratic refusal to the democratic possibilities of public and mass circulation"*[30] (p.23). Dessa forma, a pesquisadora aponta que apesar do retorno aos manuscritos nos possibilitar uma apreciação mais completa do radicalismo estético e literário da poeta (ERKKILA, 2007, p.24), também acabaremos por nos voltar ao modo de produção cultural aristocrático, isto é, mais privilegiado e baseado na divisão de classes, no qual a poeta, para Erkkila, estava envolvida.

Apesar de compreendermos o ponto de vista de Erkkila e os argumentos que seu texto defende, discordamos da idéia de que Emily Dickinson teria assumido uma postura aristocrática ao recusar-se à publicação de sua poesia. Acreditamos, ao contrário, que sua determinação em não publicar assim como sua escolha voluntária pela reclusão evidenciam a consciência da poeta de não encontrar suporte para a sua produção poética, isto é, de destoar do tipo de produção literária que o processo de democratização da publicação envolvia. Além disso, o fato de a poeta ter escolhido trabalhar exclusivamente com uma forma poética tão popular como é o metro de balada inglês nos mostra que o rótulo de aristicrata, relacionado principalmente à idéia de segregação, não cabe à Emily Dickinson.

1.2 As primeiras recepções críticas: Susan Dickinson e T. W. Higginson

Já mencionamos que apesar de ter concebido sua obra poética no espaço reservado da casa e de ter se recusado a dividir com o mundo sua palavra artística, Emily Dickinson enviava em cartas alguns de seus poemas a amigos que se tornavam, portanto, seus leitores. Dentre esses amigos, uma figura se destaca como a principal correspondente e apreciadora

[29] "em direção contrária para dentro do quarto, e da caixa, e dos manuscritos onde Dickinson trancou a pureza de suas intenções autorais." (Tradução nossa)
[30] "Se a recusa de Dickinson em publicar era um sinal de sua resistência à mercantilização da arte e da "Mente" no mercado capitalista e patriarcal, também era um sinal da sua recusa aristocrática às possibilidades democráticas da circulação pública e em massa." (Tradução nossa)

crítica de Dickinson: Susan Gilbert Dickinson, amiga desde a juventude da poeta e também cunhada. A amizade entre elas é um dos fatos mais mencionados sobre a vida da poeta. No entanto, alguns críticos argumentam que essa relação fraternal ainda não teria sido estudada adequadamente, uma vez que, apesar de ser de conhecimento geral que Susan foi quem recebeu mais cartas e poemas[31], a crítica tradicional não vê nessa amizade o profundo significado que ela teve para a construção da obra poética de Dickinson. É nesse sentido que Martha Nell Smith (2007) discute *"[...] the importance of recovering the biography of this relationship for understanding Emily Dickinson's writing practices"*[32] (p.52).

Para Smith (2007), a importância dessa amizade está no fato de Emily Dickinson e a cunhada discutirem poesia em suas cartas e de que quando se tratava dos poemas que Dickinson lhe enviava, Susan se posicionava como leitora crítica daqueles versos, sugerindo modificações que a poeta algumas vezes acatava, o que contradiz sua resistência em aceitar as modificações sugeridas, em outros momentos, por Thomas W. Higginson. Soma-se a isso a constatação de Smith (2007) de que pela análise da correspondência entre as amigas é possível visualizar o desenvolvimento da poesia de Dickinson em suas imagens, nos temas e na forma resultando em um diálogo literário em que ambas se empenharam durante décadas e que pode ter influenciado a escrita dickinsoniana a despeito da imagem consolidada de uma poeta isolada na e pela poesia: *"As Emily writes more and more to Susan, poetry emerges within and from the epistolary scriptures, and her lyrics become significantly bolder in theme, imagery and form"*[33] (p.52).

Susan teria, portanto, um papel essencial para o processo criativo da poeta e sua leitura foi, na verdade, o primeiro olhar crítico sobre os versos de Emily Dickinson. Sua influência se fez notar, por exemplo no poema "Safe in Their Alabaster Chambers" para o qual Susan sugeriu mudanças na segunda estrofe, fazendo com que Dickinson revisasse esse poema diversas vezes, chegando ao ponto de escrever quatro estrofes diferentes na tentativa de responder à exigência da amiga. Esse fato nos mostra tanto a confiança que a poeta depositava na amiga como também comprova a participação de Susan no processo de composição poética de Dickinson. Outros poemas também foram enviados a Susan e depois incluídos por Dickinson nos fascículos com modificações, parecendo serem, assim, versões revistas dos

[31] Susan Gilbert recebeu em torno de 500 poemas durante sua correspondência com a poeta, o que durou aproximadamente 40 anos se considerarmos as primeiras cartas trocadas quando as amigas ainda eram adolescentes. Essa quantidade de poemas é duas vezes maior do que o número de poemas enviados a Thomas W. Higginson.

[32] "a importância de se recuperar a biografia desse relacionamento para se compreender as práticas de escrita de Emily Dickinson." (Tradução nossa)

[33] "Enquanto Emily escreve mais e mais para Susan, a poesia surge de dentro das escrituras epistolares e a sua lírica se torna significativamente mais ousada em tema, imagens e forma." (Tradução nossa)

versos compartilhados com a amiga. Além disso, Smith (2007) aponta que: *"These facts are especially important since Dickinson is perhaps best known for her isolation, for purportedly writing in complete solitude"*[34] (p.58). E complementa: *"The many drafts of poems forwarded to Susan over the entire course of Emily's decades-long writing career make visible Susan's role as consultant, collaborator, and liaison"*[35] (p.59).

A relação de amizade que unia Emily Dickinson e Susan Gilbert concretizava-se, assim, na atenção que ambas davam à literatura. Porém, também lhes era comum trocar notas sobre o dia-a-dia doméstico em meio aos versos líricos, fazendo dessa correspondência um hábito do qual as duas tinham completo domínio:

> *Clearly integrating the spiritual, complexly cerebral, and exceptional with the quotidian and mundane, these women shared recipes and household news, as well as critiques of literature and speculations about God and eternity, often within a few lines of writing.*[36] (SMITH, 2007, p.61-2)

A intensidade dessa correspondência, tanto na quantidade de cartas como pelo conteúdo que elas contêm, não ficou isenta, contudo, dos olhares que vêem nesse relacionamento traços de um amor homossexual e não realizado entre Dickinson e Susan. Nesse sentido, enquanto Johnson vê na figura do Reverendo Wadsworth "o responsável pelo impulso criador que a possuía" (JOHNSON, 1965, p.90), outros críticos vão apontar Susan Gilbert como a verdadeira musa da poesia e da vida de Dickinson. Entretanto, Smith (2007) explica que:

> *Although their relationship has strong elements of romantic friendship and also might be called prototypically lesbian, as well as mutually mentoring, their dynamic devotion does not fit comfortably into any standard category – lover, sister, mentor, best friend, neighbor, or companion – though it has elements of each*.[37] (p.59)

Desse modo, parece-nos razoável considerar que a importância de Susan G. Dickinson para a obra da poeta de Amherst está menos nas hipóteses que apregoam um relacionamento

---

[34] "Esses fatos são especialmente importantes uma vez que Dickinson é talvez mais conhecida por seu isolamento, por ter escrito supostamente em solidão completa." (Tradução nossa)

[35] "Os muitos rascunhos enviados à Susan durante todo o curso da carreira de escrita de décadas de Emily fazem visível o papel de Susan como consultora, colaboradora, e amante." (Tradução nossa)

[36] "Claramente integrando o espiritual, complexamente cerebral, e o excepcional com o cotidiano e o mundano, essas mulheres compartilhavam receitas e notícias domésticas, assim como críticas de literatura e especulações sobre Deus e a eternidade, muitas vezes em meio a algumas linhas de escrita literária." (Tradução nossa)

[37] "Embora o relacionamento delas tenha fortes elementos de amizade romântica e também possa ser chamado de prototipicamente lésbico, bem como de aconselhamento mútuo, sua devoção dinâmica não se encaixa confortavelmente em nenhuma categoria padrão – amante, irmã, mentora, melhor amiga, vizinha, ou companheira – ainda que tenha elementos de cada uma delas." (Tradução nossa)

amoroso entre as duas do que no modo como elas discutiam poesia e que pode ter influenciado as concepções literárias de uma e de outra, fazendo com que Susan possa ser vista, inclusive, como parte ativa de um projeto poético/estético da poeta norte-americana.

Depois da cunhada, a pessoa que mais conheceu a poesia de Emily Dickinson enquanto ela ia se constituindo em obra literária foi Thomas Wentworth Higginson, crítico literário do *The Atlantic Monthly*[38], com quem Dickinson discutia poesia também através de cartas e a quem ela se dirigia pelo título de *preceptor*. Nessa posição, Higginson foi o primeiro crítico literário a avaliar o trabalho poético de Dickinson, sugerindo-lhe diversas vezes modificações nos versos para que se enquadrassem melhor na literatura produzida daquele momento, mas recebendo sempre como resposta a recusa às intervenções e à fama que a publicação poderia lhe trazer.

Higginson foi procurado pela primeira vez por Dickinson através de uma carta a ele enviada em 1862, na qual a poeta lhe faz a famosa pergunta: *"Are you too deeply occupied to say if my Verse is alive?"*[39]. Nessa carta Dickinson envia também quatro poemas e recebe como resposta as primeiras sugestões de mudanças para que aqueles versos se assemelhassem mais ao tipo de poesia desenvolvida pelos literatos contemporâneos dela.

A segunda carta de Dickinson, em resposta às sugestões do crítico, resume o seu posicionamento de recusa às interferências e de consciência da excentricidade de sua escrita: *"Thank you for the surgery – it was not so painful as I supposed. I bring you others – as you ask – though they may not differ –* [...] *Could you tell me how to grow – or is it unconveyed – like Melody – or Witchcraft?"*[40]. Do mesmo modo, quando Higginson menciona à poeta a possibilidade de publicar seus versos, Dickinson reafirma sua postura:

> *I smile when you suggest that I delay 'to publish'- that being foreign to my thought as Firmament to Fin – If fame belonged to me, I could not escape her – if she did not, the longest day would pass me on the chase –* […] *You think my gait 'spasmodic' – I am in danger – Sir – You think me 'uncontrolled' – I have no Tribunal.*[41]

---

[38] Periódico de Boston.

[39] "O Sr. Está tão intensamente ocupado para dizer se meu Verso está Vivo?". Carta 260. Tradução de Fernanda Mourão. In: CASTELO BRANCO, Lúcia. **A branca dor da escrita:** três tempos com Emily Dickinson. Tradução dos poemas e cartas de Fernanda Mourão. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

[40] "Obrigada pela cirurgia – não foi tão dolorosa como eu supunha. Trago-lhe outros [poemas] – como o Sr. me pede – embora eles pareçam não diferir – [...] O Sr. poderia me ensinar como crescer – ou é intransmissível – como Melodia – ou Bruxaria?" Carta 261. Tradução de Fernanda Mourão. In: CASTELO BRANCO, L.

[41] "Sorrio quando o Sr. sugere que eu adie a "publicação" – que sempre esteve tão longe do meu pensamento, como o Firmamento dos Peixes – Se a fama me pertencesse, eu não conseguiria fugir a ela – se assim não fosse, o mais longo dos dias seria gasto em seu encalço – [...]." Carta 265. Tradução de Fernanda Mourão. In: CASTELO BRANCO, L.

Assim, apesar de alguns poemas terem sido publicados em periódicos mesmo sem o consentimento da poeta, foi somente após a sua morte que Higginson, juntamente com Mabel Loomis Todd, de fato reuniu alguns escritos de Dickinson e os publicou sob o título de *Poems by Emily Dickinson*, em 1890, pela Roberts Brothers, de Boston.

Após as primeiras edições desse livro, diversos artigos em jornais e revistas de Amherst foram escritos por críticos que enfatizavam a imagem misteriosa de uma poeta isolada e de uma genialidade artística e intelectual sem precedentes. A mesma imagem era divulgada nos prefácios das edições, o que certamente alimentava o interesse dos leitores ao mesmo tempo em que contribuía para a relação tão fortemente estabelecida entre poesia e biografia. Assim, os aspectos por assim dizer misteriosos da vida da poeta eram relacionados a sua escrita de modo a tentar explicar a "estranheza" (*strangeness*) da forma dos poemas a partir da "estranheza" da vida de Dickinson.

A recepção crítica naquele momento foi, de modo geral, positiva. William Dean Howells, escritor e crítico bastante reconhecido do final do século XIX afirmou no periódico *Harper's Magazine*, em 1891, que a poesia de Dickinson era uma contribuição significativa para a literatura de modo geral e uma contribuição dos próprios americanos para a história literária mundial, em consonância com a imagem que os primeiros editores criaram da poeta:

> *If nothing else had come out of our life but this strange poetry, we should feel that in the work of Emily Dickinson, America, or New England rather, had made a distinctive addition to the literature of the world, and could not be left out of any record of it. This poetry is as characteristic of our life as our business enterprise, our political turmoil, our demagogism or our millionaires.*[42] (HOWELLS apud WELLS, 1929, p.243)

Outros exemplos de exaltações aos versos de Dickinson poderiam ser encontrados nos periódicos da época. A título de exemplo, destacamos as palavras de Bliss Carman, que ressaltam a importância de Emily Dickinson como mulher poeta no panorama literário daquele momento:

> *The conviction remains that Emily Dickinson's contribution to English poetry (or American poetry if you prefer to say so) is by far the most important made by any woman west of the Atlantic. It is so by reason of its thought, its piquancy, its untarnished expression. She borrowed from no one;*

[42] "Se nada mais tivesse resultado de nossa vida a não ser essa estranha poesia, nós deveríamos sentir que na obra de Emily Dickinson, a América, ou ainda a Nova Inglaterra, tinha feito uma contribuição distinta para com a literatura do mundo, e não poderia deixar de ser registrada. Essa poesia é tão característica da nossa vida como nossos negócios empresariais, nossa desordem política, nosso demagogismo ou nossos milionários." (Tradução nossa)

> *she was never common place, always imaginative and stimulating, and finally the region of her brooding was that of sequestered domain where our profoundest convictions have their origin, and whence we trace the Puritan strain within us.*[43] (CARMAN apud WELLS, 1929, p.256)

É claro que não houve apenas elogios à poeta de Amherst, afinal, o estilo da poesia apresentada por Higginson diferia consideravelmente da poesia produzida no século XIX, o que gerou censuras às incorreções gramaticais e à forma dos versos, isto é, à linguagem de Emily Dickinson:

> *If she had mastered the rudiments of grammar and gone into metrical training for about fifteen years, she might have been an admirable lyric poet of the second magnitude. Pulling up by the roots is a very poor way to treat either flowers or poetry. An eccentric, dreamy, half-educated recluse in a New England village cannot, with impunity, set at defiance the laws of gravitation and grammar. If Miss Dickinson's disjecta membra are poems, Shakespeare is a prolonged imposition, and Tennyson is an error.*[44] (ALDRICH apud WELLS, 1929, p.255)

No entanto, Erkkila também ressalta que as mesmas características dos poemas de Dickinson que para os críticos de sua época eram artisticamente inaceitáveis por serem muito radicais em relação à poesia convencional foram as que fizeram da poeta "*a cultural icon among several modernists*"[45] (2007, p.14) tais quais Amy Lowell, Conrad Aiken, Hart Crane, Yvor Winters, John Crowe Ransome e Allen Tate, assim como fizeram da poeta uma representante das idéias da Nova Crítica.

1.3 Dos primeiros anos do século XX à Nova Crítica

Com a aproximação do século XX, a poesia de Emily Dickinson passa a ser ignorada pelas antologias e histórias literárias norte-americanas por um período de aproximadamente

---

[43] "A convicção permanece de que a contribuição de Emily Dickinson para a poesia inglesa (ou poesia norte-americana, se preferir) é de longe a mais importante feita por qualquer mulher no lado oeste do Atlântico. É assim por causa de seu pensamento, seu sabor picante, sua expressão pura. Ela não se apropriou de ninguém; ela nunca foi lugar comum, sempre imaginativa e estimulante, e finalmente a região de sua ninhada era aquela de domínio isolado onde nossas convicções têm sua origem, e de onde traçamos o esforço puritano dentro de nós." (Tradução nossa)

[44] "Se ela tivesse dominado os rudimentos da gramática e tivesse tido uma formação métrica por aproximadamente quinze anos, ela poderia ter sido uma poeta lírica admirável de segunda magnitude. Puxar pelas raízes é uma maneira muito medíocre de tratar flores ou poesia. Uma reclusa excêntrica, sonhadora, meio-educada num vilarejo da Nova Inglaterra não pode, com impunidade, desafiar as leis da gravitação e da gramática. Se as disjecta membra da senhorita Dickinson são poemas, Shakespeare é uma imposição prolongada e Tennyson é um erro." (Tradução nossa)

[45] "um ícone cultural entre muitos modernistas" (Tradução nossa)

quinze anos, quase como foi ignorada durante a vida da poeta. Quando a sobrinha de Emily Dickinson, Martha Dickinson Bianchi, publica o volume de poemas intitulado *The Single Hound,* em 1914, o interesse da crítica literária ocidental na poesia norte-americana está renascendo e isso assegura o bom recebimento dos poemas (WELLS,1929, p.257). Após essa publicação, o interesse na obra de Dickinson leva a outras publicações de coletâneas de poemas e na década de 1920 a poeta passa a gozar de maior popularidade. Wells (1929) salienta que é a partir de então que os livros de história literária passam a dar à poeta maior destaque, as antologias de literatura norte-americana a incluem em sua lista de autores e a crítica começa a desenvolver mais estudos sobre a sua poesia.

No entanto, Wells adverte que: *"It was the fifteen years of obscurity between 1900 and 1915 which led to the popular misconception that no one before our own generation had appreciated Emily Dickinson"*[46] (1929, p.258). A "aparição" de Dickinson na década de 1920 foi tida, de fato, como uma descoberta da crítica do século XX, já que *"The revelation of an overlooked genius is always a pleasure, since it reveals not only the excellence of our own taste but also the obtuseness of someone else"*[47] (WELLS, 1929, p.243).

Essa identificação dos críticos do início do século XX com a poesia de Emily Dickinson pode ser explicada se pensarmos que os versos da poeta são mais próximos da poesia denominada modernista do que da poesia desenvolvida durante os séculos XVIII e XIX. Ainda para Wells (1929), a boa recepção da poeta se deveu ao fato de suas características poéticas se assemelharem àquelas cultivadas pelo movimento literário que então se desenvolvia – o Modernismo: *"The flippancy of many of the religious poems, the epigrammatic brevity of all, and the unexpected mingling of sardonic wit with sentiment find numerous parallels in the work of our contemporary poets"*[48] (p.243).

A partir de então, algumas questões acerca da obra dickinsoniana passam a ser estudadas quase que exaustivamente, como, por exemplo, a dúvida da crítica sobre se a poeta teria escrito da forma com que o fez por um propósito poético ou não, conforme afirma Wells (1929):

> *The argument still continues: did Emily Dickinson write awkwardly, ungrammatically, and with faulty rhymes because she was unable to do*

[46] "Foram os quinze anos de obscuridade entre 1900 e 1915 que levaram ao popular equívoco de que ninguém antes da nossa própria geração tinha apreciado Emily Dickinson." (Tradução nossa)
[47] "A revelação de um gênio negligenciado é sempre um prazer, uma vez que revela não apenas a excelência de nosso próprio gosto mas também a estupidez de uma outra pessoa." (Tradução nossa)
[48] "A irreverência de muitos dos poemas religiosos, a brevidade epigramática de tudo, e a mistura inesperada de sagacidade sarcástica com sentimento encontram inúmeros paralelos na obra de nossos poetas contemporâneos." (Tradução nossa)

> *better, or because her artistic purpose demanded that she write so? The modern critic tends toward the belief that every irregularity was conscious and of artistic purpose.*[49] (p.250)

Parece-nos claro que hoje essa questão está resolvida, mas outras certamente se colocam no caminho da crítica e nos impõem reflexões infindáveis sobre a complexidade da poesia de Emily Dickinson.

Como vimos anteriormente, até as décadas de 1920 e 1930 a crítica literária guiava-se predominantemente por questões biográficas que eram vistas como possibilidades de explicação para a poesia de Dickinson. Mas nesse momento também os estudos literários assistem ao desenvolvimento de uma corrente crítica cujo foco é a poesia e que passa a dominar o panorama crítico literário dos EUA até os anos 1960: o *New Criticism*, ou Nova Crítica. Para os adeptos dessa nova visão crítica, o poema se torna um objeto lingüístico independente com suas leis de funcionamento próprio, conforme explica Shirley F. Staton (1993):

> *The group [of New Critics] aimed at raising the status of poetry (their cover term for all literature) by establishing it as an object. If the poem could be seen as an independent linguistic object, they reasoned, it could be studied scientifically.* […]
> *To these ends, the New Critics defined a poem as a unified linguistic object, ontologically independent (having its own Being), with laws of its own. These laws, usually in the forms of metaphor, paradox, and irony, structure the poem's language. Through the complex organization of the analogical structures, they claim, a poem works to resolve tensions and ambiguities.*[50] (p.12)

Desse modo, a estrutura do poema e o seu conteúdo são vistos como inseparáveis e a tarefa do crítico é interpretar <u>como</u> o poema significa algo e não <u>o que</u> ele significa: "*form is content, and hence, form is meaning*[51]" (STATON, 1993, p.12). Para tanto, o *New Criticism* defende a separação entre a crítica literária e os estudos sociais, políticos, históricos,

---

[49] "A discussão ainda continua: Emily Dickinson escreveu estranhamente, agramaticalmente, e com rimas imperfeitas porque ela era incapaz de fazer melhor, ou porque seu propósito artístico exigiu que assim escrevesse? A crítica moderna tende à crença de que todas as irregularidades foram conscientes e de propósito artístico." (Tradução nossa)

[50] "O grupo [de Novos Críticos] visava elevar o status da poesia (seu termo para se referir a toda literatura) ao estabelecê-la como um objeto. Se o poema pudesse ser visto como um objeto lingüístico independente, eles argumentavam, ele poderia ser estudado cientificamente. [...] Com essa finalidade, os Novos Críticos definiram um poema como um objeto linguístico unificado, ontologicamente independente (tendo seu próprio Ser), com leis próprias. Essas leis, geralmente nas formas de metáfora, paradoxo, e ironia, estruturam a linguagem do poema. Através da organização complexa das estruturas analógicas, eles alegam, um poema trabalha para resolver tensões e ambigüidades." (Tradução nossa)

[51] "forma é conteúdo, e por isso, forma é significado." (Tradução nossa)

religiosos, etc., uma vez que acredita que o foco de análise literária deve ser direcionado para o objeto de estudo em questão – o poema – em detrimento de quaisquer circunstâncias externas a ele: "*The New Critics believe that such extrinsic considerations only distract us from properly experiencing the poem itself*[52]" (STATON, 1993, p.13).

Os Novos Críticos trabalham, portanto, com a estrutura da obra analisada e não com questões envolvendo o autor ou a resposta do leitor a essa obra e transformam o poema em um objeto atemporal, separado daquele que o produziu e de quem dele usufrui. Leitch (1988) explica ainda que:

> *The job of the critic was to judge the text, as one judges an object or machine, to determine whether or not it worked efficiently. All parts had to work together; no part could be irrelevant. The poem – a verbal icon – was a spatial complex of meaning where all words and implications became relevant.*[53] (p.29)

O texto poético é, nessa perspectiva, um conjunto autônomo de palavras inter-relacionadas cuja complexidade resulta das relações semânticas estabelecidas entre os componentes do poema. A partir disso os Novos Críticos identificam o valor que o poema possui: "*The value of a poem for a New Critic depended not on its content but on its structure*[54]" (LEITCH, 1988, p.31, grifo do autor).

Como mencionamos na introdução deste trabalho, foi com a Nova Crítica que a poesia de Emily Dickinson passou a ser mais explorada, em especial na área acadêmica. Isso se explica porque estratégias poéticas como a ambigüidade, o paradoxo, a ironia, a metáfora, entre outros são vistos pela Nova Crítica como traços estruturais de um poema e não ornamentais, constituindo-se, assim, instrumentos-chave de um bom poema. Como sabemos, esses são também componentes abundantes da poesia dickinsoniana e fizeram da poeta um dos melhores exemplos da época para se estudar a linguagem poética, sua construção imagética e as tensões temáticas do texto poético, características que são, para os Novos Críticos, "*the true nature of literature*[55]" (LEITCH, 1988, p.31).

---

[52] "Os Novos Críticos acreditam que tais considerações extrínsecas apenas nos afastam de experienciar propriamente o poema em si." (Tradução nossa)

[53] "O trabalho do crítico era julgar o texto, como uma pessoa julga um objeto ou máquina para determinar se ele funcionava eficientemente ou não. Todas as partes tinham que trabalhar juntas; nenhuma parte poderia ser irrelevante. O poema – um ícone verbal – era um complexo espacial de significado em que todas as palavras e implicações se tornavam relevantes." (Tradução nossa)

[54] "O valor de um poema para um Novo Crítico não dependia de seu conteúdo mas de sua *estrutura*." (Tradução nossa)

[55] "a verdadeira essência da literatura" (Tradução nossa)

Dessa forma, a Nova Crítica foi em grande parte responsável pelo desenvolvimento dos estudos sobre a poesia de Emily Dickinson e pelo reconhecimento de sua importância para a literatura norte-americana. Allen Tate, um dos impulsionadores das práticas e idéias da Nova Crítica, afirmou em um artigo publicado pela primeira vez em 1932 que: *"Her poetry is not like any other poetry of her time; it is not like any of the innumerable kinds of verse written today*[56]*"* (1963, p.16). E Sewall complementa declarando que, a partir da Nova Crítica, *"There is now little dispute about her stature – we can hardly miss its dimensions – and, given the size of her achievement, there is less inclination to complain about her unevenness*[57]*"* (1963, p.4).

Na visão da Nova Crítica, a análise à qual o poema é submetido baseia-se na técnica do *close reading*, ou seja, numa leitura cuidadosa do texto para identificar as nuances de significado das palavras e de suas relações entre si, contribuindo, ao final, para a unidade contextual e de significado da obra em análise. Contudo, o *close reading* não é, hoje, um tipo de abordagem praticado separadamente, pois no fim dos anos 1950 os conceitos da Nova Crítica acabaram por se integrar a outras perspectivas críticas e esse método de leitura tornou-se um modo mais abrangente de se estudar o texto literário. Em outras palavras, apesar de declinar enquanto escola teórica inovadora que era em seu surgimento, os valores praticados pelo *New Criticism* se tornaram mais generalizados e adentraram os estudos literários em suas diversas posturas críticas.

1.4 A crítica literária feminista e Emily Dickinson

Com os anos 1960 e 1970 emergem diversos movimentos pelos direitos civis, pela igualdade social e contra a violência das guerras. Vemos então a organização do Movimento Feminista que, muito resumidamente, manifestava-se contra a discriminação sexual em todos os âmbitos da sociedade e pelo direito ao aborto. Nos EUA, esse movimento teve em Betty Friedan e em seu livro *Mística Feminina* (1970[58]) um ícone da crítica ao modelo idealizado e culturalmente propagado da feminilidade e da felicidade de ser esposa e mãe. Na literatura, o início da crítica literária feminista norte-americana foi marcado pela publicação de *Política*

[56] "Sua poesia não é semelhante a nenhuma poesia de sua época; não é semelhante a nenhum dos inúmeros tipos de verso escritos hoje." (Tradução nossa)
[57] "Agora há pouco debate sobre sua estatura – dificilmente podemos deixar de reconhecer suas dimensões – e, dado o tamanho de sua conquista, há menos inclinação para criticar sua irregularidade." (Tradução nossa)
[58] Publicado em 1963 nos Estados Unidos sob o título de *The Feminine Mystique.*

sexual (1974[59]), de Kate Millet, e pelos trabalhos de Elaine Showalter, de Sandra Gilbert e de Susan Gubar.

Para Leitch (1988), o desenvolvimento da crítica feminista ficou caracterizado por uma primeira fase de ataque à discriminação de gênero, seguido por um momento de foco na investigação da escrita feminina e por uma terceira fase de teoria literária voltada para a crítica psicológica e cultural. Sobre isso, o pesquisador acrescenta ainda:

> *What unified the highly diversified methods and works of feminist literary critics was a threefold commitment: to expose patriarchal premises and prejudices; to promote the discovery and revaluation of literature by women; and to scrutinize the social and cultural contexts of literature and criticism.*[60] (LEITCH,1988, p.307)

Leitch explica que dos anos 1970 a meados dos anos 1980, com o aumento significativo de participantes do movimento feminista, a crítica literária feminista passa a se desenvolver a partir de diferentes abordagens políticas e metodológicas, tais quais as abordagens de viés social, de viés marxista, de perspectiva semiótica, psicológica, existencial, desconstrutivista, anti-colonialista, etc.:

> *What this multiplicity illustrated was the most salient feature of feminist literary criticism in the eighties: it was a loose movement (not a tight-knit school) situated at the intersection of many Space-Age disciplines and at the various political crossroads of the post-Vietnam era.*[61] (LEITCH, 1988, p.310)

Além disso, em meados dos anos 1970 a crítica feminista passa a direcionar suas análises para trabalhos literários escritos por mulheres em detrimento das análises negativas de obras produzidas por e centradas na figura masculina; as principais estudiosas a liderar essa mudança de perspectiva são Elaine Showalter, com *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*, de 1977, e Sandra Gilbert e Susan Gubar com *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, de 1979, e com a *Norton Anthology of Literature by Women* em 1985. Esses trabalhos foram

[59] Publicado em 1969 nos Estados Unidos sob o título de *Sexual Politics*.

[60] "O que unificou os métodos e trabalhos altamente diversificados da crítica literária feminista foi um compromisso tríplice: expor as premissas e os preconceitos patriarcais; promover a descoberta e reavaliação da literatura escrita por mulheres; e examinar os contextos sociais e culturais da literatura e da crítica." (Tradução nossa)

[61] "O que essa multiplicidade ilustrava era a característica mais saliente da crítica literária feminista nos anos 80: era um movimento amplo (não uma escola unida firmemente) situado na intersecção de muitas disciplinas espaço-temporais e nas várias encruzilhadas políticas da era pós-Vietnam." (Tradução nossa)

de extrema importância para que o foco da crítica feminista passasse do ataque à visão masculina para a análise da criatividade feminina, dos estilos, gêneros, temas e imagens recorrentes no desenvolvimento do que essas teóricas já apontavam como sendo uma tradição literária feminina. Ademais, Leitch (1988) ressalta que: *"One important aspect of this project entailed the scholarly rediscovery of overlooked, forgotten, and neglected women authors and the concomitant (re)creation of a canon of significant women writers*[62]*"* (p.311).

Paralelamente à vertente norte-americana, ganhou destaque também a linha francesa da crítica literária feminista. Ao resumir a diferença entre essas duas posturas críticas, Elaine Showalter (1985) explica que:

> *Whereas Anglo-American feminist criticism, for all its internal differences, tries to recover women's historical experiences as readers and writers, French feminist theory looks at the ways that "the feminine" has been defined, represented, or repressed in the symbolic systems of language, metaphysics, psychoanalysis, and art*.[63] (p.9)

Nesse sentido, a vertente francesa busca na psique feminina os fundamentos da escrita feminina, ou da *"l'écriture feminine"*, que romperia com o silenciamento imposto pelo sistema falocêntrico. Assim, um dos pontos de diferença entre a crítica feminista americana e a francesa é que a crítica feminista francesa se foca em questões de repressão enquanto a americana é textual e, portanto, enfatiza a expressão.

Por fim, salientamos que a crítica feminista norte-americana tem uma preocupação maior com o cânone e com as questões históricas envolvendo a mulher escritora, e a inserção da poesia de Emily Dickinson na lista dos grandes nomes da literatura faz parte do projeto dessa vertente crítica de propor uma revisão do cânone. Nesse sentido, consideramos que os estudos da crítica feminista foram de grande importância para o desenvolvimento das pesquisas sobre a poesia de Dickinson, sendo que, hoje, dificilmente os versos da poeta de Amherst se desvinculam dessa postura crítica.

Margaret Dickie (1998), em "Feminist Conceptions of Dickinson", divide os estudos feministas norte-americanos sobre a poeta em algumas fases mais delimitadas que vão desde os anos 1970 até a década de 1990. Para ela,

---

[62] "Um importante aspecto desse projeto implicou a redescoberta acadêmica de autoras mulheres omitidas, esquecidas e negligenciadas e a (re)criação concomitante de um cânone de importantes escritoras mulheres." (Tradução nossa)

[63] "Enquanto a crítica feminista anglo-americana, por todas as suas diferenças internas, tenta recuperar as experiências históricas das mulheres enquanto leitoras e escritoras, a teoria feminista francesa olha para as formas como "o feminino" tem sido definido, representado, ou reprimido nos sistemas simbólicos da linguagem, da metafísica, da psicanálise e da arte." (Tradução nossa)

> *If feminist studies of Dickinson have shifted and shaped our understanding of the poet for the last twenty years, no less important has been the impact of Dickinson's poetry on the development of feminist criticism. As the greatest American woman poet of all time, she has been central to feminist criticism in all stages of its development. Her prominence has demanded a feminist criticism responsive to it even as her poetry has cast up a formidable resistance to such explication. In turn, feminist critics have answered the poetry with an energy and imagination of their own that has spilled into every approach to the poet.*[64] (p.342)

Diante disso, Dickie afirma que as primeiras concepções feministas sobre Dickinson se desenvolveram durante a primeira onda dessa vertente de crítica literária, em especial com Sandra Gilbert e Susan Gubar em *The Madwoman in the Attic* (1984), que, apesar de tratar majoritariamente de romancistas do século XIX, dedica um capítulo de grande relevância à poeta. No entanto, a estudiosa adverte que *"As the field of feminist criticism has grown, transforming itself almost completely every decade, so have its conceptions of Dickinson*[65]*"* (DICKIE, 1998, p.342). Mesmo com essas mudanças de que fala Dickie, Emily Dickinson e a sua poesia permaneceram centrais para a crítica feminista, "[...] *the figure against which it [feminist criticism] has been able to test its insights, its theories and its ambitions.*[66]*"* (DICKIE, 1998, p.342).

A primeira fase dos estudos feministas sobre a poesia de Dickinson, delimitada por Dickie com base na publicação de *The Madwoman in the Attic*, é marcada por uma mudança de foco, encorajada pela própria poesia dickinsoniana, "*from narrative explanations of women writers into stylistic analyses of their work*"[67] (DICKIE, 1998, p.342). A partir daí a crítica feminista se volta para o estudo da linguagem, da retórica e da gramática dos textos de autoria feminina e passa a analisar a relação de autora[68] com a cultura que a cerca e com suas "irmãs literárias", isto é, com suas contemporâneas, buscando entender o interesse dessa autora em questões políticas e sociais de sua época e a ligação estabelecida com as escritoras

---

[64] "Se os estudos feministas sobre Dickinson tem mudado e moldado nossa compreensão da poeta pelos últimos vinte anos, não menos importante tem sido o impacto da poesia de Dickinson no desenvolvimento da crítica feminista. Como a maior poeta norte-americana de todos os tempos, ela tem sido central para a crítica feminista em todos os estágios de seu desenvolvimento. Sua proeminência tem demandado uma crítica feminista responsiva a ela mesmo que a sua poesia tenha revelado uma resistência formidável a tal explicação. Por sua vez, as críticas feministas tem respondido à poesia com uma energia e imaginação próprias que tem se espalhado em toda abordagem à poeta." (Tradução nossa)

[65] "Assim como o campo da crítica feminista tem crescido, transformando-se quase que completamente a cada década, assim também tem ocorrido com as concepções sobre Dickinson." (Tradução nossa)

[66] "a figura contra a qual ela [a crítica feminista] tem conseguido testar suas percepções, suas teorias e suas ambições." (Tradução nossa)

[67] "de explicações narrativas de escritoras mulheres para análises estilísticas de suas obras." (Tradução nossa)

[68] Não estamos, aqui, referindo-nos à poeta Emily Dickinson, mas à palavra autora como de âmbito geral.

que compartilham o mesmo momento histórico e as mesmas angústias suscitadas pelo processo da escrita.

Além disso, os primeiros estudos feministas nesse momento colocam a poeta como possuidora de um poder subversivo e enraivecido que transparece na escrita. Como exemplo dessa postura crítica, Dickie cita o texto de Adrienne Rich "Vesuvius at Home: the Power of Emily Dickinson" (1979). Para a pesquisadora, o próprio *Madwoman* também explora essa imagem de uma poeta cuja energia imperiosa faz da sua criação poética uma forma de agressão:

> *Enraged and assertive, the Dickinson they describe exemplifies the split in the nineteenth-century woman writer between her conventional role in society and her creativity, between the Angel in the House and the madwoman in the attic. While the women novelists simply wrote about madwomen, Gilbert and Gubar claim that Dickinson actually became one, both ironically in her deliberate impersonations and truly in her retreat into her father's house.*[69] (DICKIE, 1998, p.344)

Com o início da década de 1980, Margaret Homans, em *Women Writers and Poetic Identity: Dorothy Wordsworth, Emily Bronte and Emily Dickinson* (1980), inicia uma visão mais moderada dessa imagem da poeta enraivecida: "*Margaret Homans explores her conflicted relationship to the literary tradition of the romantic age when women were identified with nature and men with language* [...][70]" (DICKIE, 1998, p.345). Nesse sentido, Homans é representante do novo direcionamento assumido pela crítica feminista: "*Looking for historical trends and cultural patterns, these critics are less interested in readings of the poetry, more concerned with contexts, and, as such, they prepared the way for the next development of feminist criticism*[71]*"(DICKIE, 1998, p.345).*

Assim, as próximas concepções feministas sobre Emily Dickinson passam a dar destaque à vida da poeta e à cultura que a cercava, "[...] *in an attempt to provide a more subtle and accurate assessment of her work. The enraged and subversive Dickinson gave way*

---

[69] "Enraivecida e agressiva, a Dickinson que elas descrevem exemplifica a divisão da mulher escritora do século XIX entre o seu papel convencional na sociedade e a sua criatividade, entre o Anjo Doméstico e a louca no sótão. Enquanto as romancistas simplesmente escreveram sobre mulheres loucas, Gilbert e Gubar afirmam que Emily Dickinson se tornou de fato uma louca tanto ironicamente em suas personificações propositadas quanto em sua retirada para dentro da casa de seu pai." (Tradução nossa)

[70] "Margaret Homans explora o relacionamento conflituoso dela com a tradição literária da era romântica quando as mulheres eram identificadas com a natureza e os homens com a linguagem [...]." (Tradução nossa)

[71] "Procurando tendências históricas e padrões culturais, essas críticas estavam menos interessadas em leituras da poesia, mais preocupadas com contextos e, dessa forma, elas prepararam o caminho para o próximo desenvolvimento da crítica feminista." (Tradução nossa)

in these studies to a more complicated and interesting figure[72]*"* (DICKIE, 1998, p.346). Para Dickie, Vivian Pollack é a estudiosa mais importante desse momento porque, em seu texto *Dickinson: the Anxiety of Gender* (1984), "[…] *Pollack illuminates a figure of the poet, divided between her awareness of the conventional role for women and her drive to write poetry* […]*"*[73] (DICKIE, 1998, p.346). Além disso, Dickie (1998) enfatiza que "[…] *Pollack places the poetry in the context of the life with such care and exactitude that they seem inevitably connected*[74]*" (p.346).*

Os estudos feministas nesse momento confirmam, portanto, que a poeta está longe de ser a figura excêntrica e isolada apresentada pela história literária tradicional para mostrá-la como uma mulher cuja imaginação criativa era inspirada pelos acontecimentos que a cercavam. Dickinson passa a ser estudada, então, a partir de sua própria cultura, em especial com enfoque na tradição religiosa da época. Como exemplo dessa perspectiva crítica temos *Emily Dickinson and Her Culture: the Soul's Society* (1984), de Barton Levi St. Armand. Outro aspecto que passa a ser mais explorado pela crítica feminista é a linguagem contida dos versos da poeta, assunto sobre o qual Cristanne Miller se dedica em *A Poet's Grammar* (1987).

Mas o estudo da linguagem poética de Dickinson logo direciona o olhar da crítica feminista para o foco nas estratégias poéticas de sua obra, fazendo com que críticas como Suzanne Juhasz, Jane Eberwein e Joanne Dobson se voltem aos temas da poesia dickinsoniana a partir de suas imagens:

> *Examining the ways in which Dickinson evaded or negotiated the limitations that her culture imposed upon her, these critics retreat from the earliest feminist image of the enraged and powerful poet into a new feminist conception of a writer who, herself, retreated into language, usurping there for her own subversive purposes the very strategies by which she felt herself limited in her culture.*[75] (DICKIE, 1998, p.348)

---

[72] "numa tentativa de proporcionar uma avaliação mais sutil e precisa de sua obra. A Dickinson enraivecida e subversiva deu espaço nesses estudos para uma figura mais complicada e interessante." (Tradução nossa)

[73] "Pollack elucida uma imagem da poeta, dividida entre sua consciência do papel convencional para as mulheres e seu impulso para escrever poesia [...]." (Tradução nossa)

[74] "[…] Pollack coloca a poesia no contexto da vida com tanto cuidado e exatidão que eles parecem inevitavelmente conectados." (Tradução nossa)

[75] "Examinando as formas pelas quais Dickinson evadiu ou negociou as limitações que sua cultura lhe impunha, essas críticas se afastam da imagem feminista mais antiga da poeta enraivecida e poderosa para uma nova concepção feminista de uma escritora que, ela mesma, recolheu-se na linguagem, usurpando ali por seus próprios propósitos subversivos das muitas estratégias pelas quais ela se sentiu limitada em sua cultura." (Tradução nossa)

O próximo passo da crítica feminista foi considerar a poeta dentro de um contexto homossexual suscitado principalmente pela análise da relação entre a poeta e sua cunhada Susan Gilbert Dickinson a partir das cartas trocadas entre as duas amigas. O grande nome dessa vertente crítica é, para Dickie, Paula Bennett com *My Life a Loaded Gun: Female Criativity and Feminist Poetics* (1986) e *Emily Dickinson: Woman Poet* (1990). Contudo, é importante ressaltar que apesar de ser mais recente, a investigação dos elementos homoeróticos na obra e na vida de Emily Dickinson vem desde Rebecca Patterson com *The Riddle of Emily Dickinson* (1951) e com *Emily Dickinson's Imagery* (1979).

De qualquer modo, os estudos desenvolvidos nos anos 1990 buscam provar que o poder criativo de Dickinson derivaria de sua identidade lésbica e a imagem da poeta volta a ser caracterizada pelo poder e raiva explorados pela crítica dos anos 1970: *"The importance of sexual identity to literary creativity becomes central, then, to an understanding of the poems* […][76]*"* (DICKIE, 1998, p.350). Dickie acrescenta ainda que, nesse momento: *"Because the case for Dickinson's identity as a lesbian must rest on her relationship with Susan Gilbert, critics have begun to look with extreme care at the letters and poems exchanged between the poet and her sister-in-law*[77]*" (DICKIE, 1998, p.349).* Martha Nell Smith é uma das responsáveis por esse trabalho em que, como defendido anteriormente, Susan tem o importante papel de leitora e primeira editora dos poemas enviados a ela.

Em decorrência desses estudos que consideram o relacionamento entre a poeta e sua cunhada, a crítica feminista começa também a discutir a questão dos manuscritos deixados por Dickinson, conforme aponta Dickie: "[...] *because she left her manuscripts unpublished and thus in the care of women relatives, Dickinson has inspired a feminist interest in questions of textual editing, and in how her editors have determined what constitutes a poem and who constitutes it*[78]*"* (1998, p.343).

Apesar da dificuldade de se ter acesso aos poemas originais, alguns críticos defendem que isso seria necessário para uma compreensão mais completa sobre a obra de Emily Dickinson. Destaca-se aqui a publicação de *The Manuscript Books of Emily Dickinson* (1981), de R. W. Franklin, que, como mencionado anteriormente, tenta reproduzir lealmente os poemas a partir dos próprios manuscritos.

---

[76] "A importância da identidade sexual para a criatividade literária se torna central, então, para uma compreensão dos poemas [...]." (Tradução nossa)

[77] "Porque o caso para a identidade de Dickinson como uma lésbica deve apoiar-se em seu relacionamento com Susan Gilbert, os críticos começaram a olhar com cuidado extremo para as cartas e poemas trocados entre a poeta e sua cunhada." (Tradução nossa)

[78] "[…] porque ela deixou seus manuscritos não-publicados e assim aos cuidados de familiares mulheres, Dickinson tem inspirado um interesse feminista em questões de edição textual, e de como seus editores tem determinado o que constitui um poema e quem o constitui." (Tradução nossa)

Além disso, os estudos de base desconstrucionista e de teorias psicanalíticas tem se destacado na fortuna crítica da poeta, somados também aos estudos que se voltam para a relação da poeta com a Guerra Civil. Dickie aponta também para um outro caminho para os estudos feministas sobre a poesia dickinsoniana, que seria "[…] *the effort to set Dickinson in the context of all those twentieth-century women poets who have been empowered by her*[79]" (DICKIE, 1998, p.352), uma direção que tem sido tomada principalmente por Vivian Pollack e por Betsy Erkkila. Ademais, a própria questão da editoração se coloca como um dos caminhos que a crítica feminista tem explorado e que deve continuar no foco das pesquisas juntamente com a revisão do cânone para que seja dado à poeta seu merecido lugar na história literária:

> *The future of feminist conceptions of Dickinson will continue to be informed by the poetry itself. At least two major routes appear open for further investigation: the manuscripts and literary history. As work on the manuscripts continues, the feminist issues that editing problematizes will begin to explode received notions of what constitutes a poem, the editing of a poem, and the establishment of a text. At the same time, as this close study of the poem goes on, critics will also have to begin looking at the larger field of literary history where Dickinson has still not found her commanding place. Until a new American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman is written with Dickinson not only in the title but in center place, the task of feminist criticism of Dickinson will not be complete*.[80] (p.354)

Outra perspectiva de análise que vem se desenvolvendo também a partir dos anos 1970 mas que se afirmou como corrente de pensamento nos anos 1990 foi a proposta de uma análise interdisciplinar da literatura baseada em suas relações com o meio ambiente. A essa vertente crítica foi atribuído o nome de Ecocrítica, uma ramificação dos estudos culturais cujo enfoque são as formas que o ambiente natural toma na literatura, isto é, como o conceito de "natureza" é entendido no registro literário da imaginação cultural de um povo e de uma época determinados.

---

[79] "[…] o esforço de colocar Dickinson no contexto de todas aquelas poetas do século vinte que ganharam poder através dela." (Tradução nossa)

[80] "O futuro das concepções feministas sobre Dickinson continuará sendo informado pela própria poesia. Pelo menos dois principais caminhos parecem abertos para investigação mais aprofundada: os manuscritos e a história literária. Conforme o trabalho com os manuscritos continua, as questões feministas que a editoração problematiza começarão a destruir as noções fixadas sobre o que constitui um poema, a edição de um poema e o estabelecimento de um texto. Ao mesmo tempo, enquanto esse estudo minucioso do poema continua, os críticos também terão que começar a olhar para o campo maior da história literária onde Dickinson ainda não encontrou seu lugar de poder. Até que uma nova *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* seja escrita com Dickinson não apenas no título mas em lugar central, a tarefa da crítica feminista de Dickinson não estará completa." (Tradução nossa)

O termo ecocrítica, em inglês *ecocriticism*, surgiu oficialmente com a publicação de *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (1996), uma coletânea de ensaios editados por Cheryll Glotfelty e Harold Fromm, e com o livro de Lawrence Buell *The Environmental Imagination: Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture* (1996). Essas duas obras nos mostram que a Ecocrítica se iniciou buscando identificar estereótipos nas imagens da natureza presentes em textos literários para, em seguida, lançar questões teóricas que refletissem sobre as construções literárias do ser humano em relação com seu meio natural. O desenvolvimento desse pensamento ecológico e literário levou a crítica feminista a estabelecer conexões com a Ecocrítica baseadas na associação entre a exploração da natureza e a opressão sofrida pelas mulheres nas sociedades patriarcais, surgindo, então, o Ecofeminismo:

> Na esteira do ecocriticismo, críticas literárias feministas vêm associando ecologia e feminismo aos estudos literários, uma vez entendida a literatura também como espaço de resistência a diferentes formas de dominação biológica e /ou cultural. E, sob a denominação de ecofeminismo [...] reúnem-se, hoje, movimentos práticos de busca de mudanças sociais relacionadas às lutas feministas e trabalhos teóricos e críticos voltados para o reconhecimento e a valorização da diversidade biológica e cultural mantenedora da vida e para o desafio das relações de dominação. (SOARES, 2009, p.3)

Para Angélica Soares (2009), o ecofeminismo se sustenta na convicção de que é a dominação a que mulheres e natureza são submetidos na cultura ocidental masculina que estabelece uma ligação entre elas. Nesse sentido, Soares (2009) ressalta que apesar de haver uma diversidade de posições ecofeministas, todas compartilham a necessidade de se contestar a opressão das mulheres e do meio ambiente na mesma proporção em que se devem contestar outras formas de dominação como a exploração de classe, o racismo, o colonialismo e o neocolonialismo.

A abordagem ecofeminista tem se revelado um dos caminhos atuais da crítica literária para o estudo da poesia de Emily Dickinson. Como se sabe, as imagens relacionadas à natureza são abundantes em seus versos, o que fez com que diversas edições de sua obra colocassem o tema "Natureza" como uma das subdivisões dos poemas[81]. As pesquisas ecofeministas tem tentado, portanto, analisar essas imagens e o quão sensível sua linguagem é para com a natureza no intuito de apontar para uma consciência ecológica da poeta

[81] A divisão de sua poesia geralmente segue os temas "*Life*", "*Love*", "*Nature*" e "*Time and Eternity*".

concomitante à sua consciência feminina, em conformidade com a definição que Legler (1997) dá para essa corrente teórica:

> *Ecofeminist literary criticism is a hybrid criticism, a combination of ecological or environmental criticism and feminist literary criticism. It offers a unique combination of literary and philosophical perspectives that give literary and cultural critics a special lens through which they can investigate the ways nature is represented in literature and the ways representations of nature are linked with representations of gender, race, class, and sexuality.*[82] (p.227)

Por fim, retomamos as palavras de Richard B. Sewall (1963) que, apesar de temporalmente distantes de nosso trabalho, não perdem a sua validade por acentuarem os caminhos que os estudos sobre a obra de Emily Dickinson tem tomado e que continuarão a se desenvolver por se tratar de uma poesia que contém em si uma multiplicidade de significados tão enigmática quanto a própria vida da poeta:

> *My own prediction is that Emily Dickinson will grow stronger with the years as we continue to outdistance the sentimentalities that still cling to her. Her eccentricities will fall into perspective. We will become increasingly aware of the toughness and sinew of her poetry, its range and versatility, its challenge to our understanding. We will test our knowledge of humanity against hers and find that we can learn on almost every front. Far from the little figure of frustrations and renunciations and regrets, we will come to see her as a poet of great strength, courage, and singleness of purpose.*[83] (p.8)

Salientamos que nesta primeira parte de nosso trabalho procuramos fazer um recorte das abordagens teóricas que tem sido utilizadas para estudar a poesia de Emily Dickinson, baseando-nos no quão relevante elas foram e/ou tem sido para o desenvolvimento desses estudos e para nossa pesquisa. Fugiríamos de nossos objetivos centrais caso tentássemos discutir mais perspectivas teóricas do que contemplamos até aqui, por isso passaremos, agora,

---

[82] "A crítica literária ecofeminista é uma crítica híbrida, uma combinação de crítica ecológica ou ambientalista e crítica literária feminista. Ela oferece uma combinação única de perspectivas literárias e filosóficas que dão aos críticos literários e culturais uma lente especial através da qual eles podem investigar as formas pelas quais a natureza é representada e os modos como as representações da natureza estão ligadas às representações de gênero, raça, classe e sexualidade." (Tradução nossa)

[83] "A minha própria previsão é que Emily Dickinson se fortalecerá com os anos conforme continuamos a deixar para trás os sentimentalismos que ainda se ligam a ela. Suas excentricidades serão vistas de forma diferente. Nós nos tornaremos cada vez mais conscientes da tenacidade e da força de sua poesia, de seu alcance e versatilidade, do seu desafio para a nossa compreensão. Nós testaremos nosso conhecimento de humanidade contra o dela e descobriremos que podemos aprender de quase todos os lados. Longe da imagem pequena de frustrações e renúncias e arrependimentos, nós passaremos a vê-la como uma poeta de grande força, coragem, e singeleza de propósito." (Tradução nossa)

a explorar mais detidamente a vertente teórica escolhida para esta pesquisa para chegarmos à análise da poesia de Emily Dickinson em si.

2 A CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA E A AUTORIA FEMININA

Mencionamos anteriormente que o objetivo deste trabalho é analisar nos poemas de Emily Dickinson alguns aspectos que apontem para a questão da autoria feminina a partir do texto e do subtexto. Em outras palavras, buscamos compreender como a expressão artística carrega em si traços de uma consciência de gênero da poeta em relação ao seu fazer poético no contexto histórico e literário em que Dickinson está inserida. A autoria feminia, portanto, diz respeito à produção literária de um sujeito histórico feminino cuja consciência das relações de gênero se deixa transparecer em sua obra. Também estabelecemos a crítica literária feminista de vertente norte-americana como base teórica para esta pesquisa. Com isso, pretendemos agora expor as idéias dessa corrente crítica de forma mais aprofundada para que possamos aplicá-las aos poemas a serem analisados posteriormente.

A crítica literária feminista se desenvolveu na década de 1960 como parte de um movimento internacional liderado pelas mulheres na luta por direitos igualitários e pelo direito ao aborto. Desde então os estudos literários também passaram por grandes mudanças, como explica Elaine Showalter:

> *Whereas it had always been taken for granted that the representative reader, writer and critic of Western literature is male, feminist criticism has shown that women readers and critics bring different perceptions and expectations to their literary experience, and has insisted that women have also told the important stories of our culture.*[84] (1985, p.3)

No entanto o ingresso da crítica literária feminista nos meios acadêmicos e sua aceitação como corrente de pensamento científico não se deu sem embates com a tradição patriarcal da crítica e da teoria literárias. Nesse sentido, os primeiros esforços da crítica literária feminista foram para tentar definir a diferença da escrita feminina como a expressão de uma estética feminina em relação à escrita masculina. Nesse processo, a crítica literária feminista passou a desafiar os pressupostos fundamentais da história e da crítica literária tradicionais, *"from periodic divisions* [...] *that were exclusively based on male literary landmarks to the underlying ideas about genre, the literary career, and the role of the*

[84] "Considerando que sempre se pressupôs que o leitor, o escritor e o crítico representativos da literatura ocidental são masculinos, a crítica feminista tem mostrado que as leitoras e críticas trazem percepções e expectativas diferentes para sua experiência literária, e tem insistido em que as mulheres também tem contado as importantes histórias de nossa cultura." (Tradução nossa)

critic[85]*"* (SHOWALTER, 1985, p.8). Assim, o processo de criar uma crítica literária própria fez com que se colocassem em xeque a estrutura de outros pensamentos e correntes críticas e a relação da crítica literária feminista com eles. Desse modo, explica Showalter que:

> [...] *feminist criticism demanded not just the recognition of women's writing but a radical rethinking of the conceptual grounds of literary study, a revision of the accepted theoretical assumptions about reading and writing that have been based entirely on male literary experiences.*[86] (1985, p.8)

Mas a inserção da crítica literária feminista nos currículos acadêmicos provocou reações de negação massiva e ainda é alvo de rejeição por parte, em geral, de outras áreas dos estudos literários. Essa rejeição toma, para Sandra M. Gilbert (1985) três formas distintas de comportamento que se relacionam entre si: "*simple indifference, apparently supportive tokenism, and outright hostility*[87]*"* (p.37). Para Gilbert, a indiferença é a forma mais comum e incômoda de rejeição e se revela no comportamento da maioria dos acadêmicos que não reconhecem a existência da crítica literária feminista como um movimento intelectual significativo para os estudos literários; já a segunda forma de rejeição, "*tokenism*", é definida por ela da seguinte maneira:

> *Unlike the indifferent nonreader, the tokenist does concede the existence of feminist criticism and even, so it seems at first, the importance of this literary approach.* […] *But really – and this is why tokenists are tokenists – these apparently supportive colleagues only support feminist criticism because it is "in", it is popular, it is trendy.*[88] (GILBERT, 1985, p.38)

Por outro lado, a hostilidade, que por si só dispensa definições, é para Gilbert uma forma mais dolorosa e mais aparente de rejeição e que pode se expressar *"in all kinds of sadly or comically misogynistic ways*[89]*"* (1985, p.39). Para a estudiosa, a rejeição em qualquer uma dessas formas expõe uma visão tradicional de uma parcela da academia que define o trabalho da crítica literária feminista como irrelevante para o desenvolvimento dos estudos literários: *"They devalue our work to students, discourage our admirers, dishearten our junior*

[85] "de divisões periódicas […] que eram baseadas exclusivamente em marcos literários masculinos às idéias subjacentes sobre gênero, carreira literária, e o papel do crítico." (Tradução nossa)
[86] "[…] a crítica feminista demandou não apenas o reconhecimento da escrita das mulheres mas um repensar radical sobre os fundamentos conceituais do estudo literário, uma revisão das hipóteses teóricas aceitas sobre leitura e escrita que se basearam inteiramente nas experiências literárias masculinas." (Tradução nossa)
[87] "simples indiferença, esforço mínimo aparentemente de apoio, e hostilidade absoluta" (Tradução nossa)
[88] "Ao contrário do não-leitor indiferente, o toquenista admite a existência da crítica feminista e até mesmo, assim parece à primeira vista, a importância dessa abordagem literária. [...] Mas na verdade – e é por isso que toquenistas são toquenistas – esses colegas que aparentemente apóiam a crítica feminista somente o fazem porque ela está "na moda", é popular, é tendência." (Tradução nossa)
[89] "em todos os tipos de formas triste ou comicamente misoginísticas." (Tradução nossa)

colleagues, and force us into destructive competition with one another for a few token jobs[90]*"* (1985, p.39).

Outros dois textos também publicados em 1985, "Towards a Feminist Poetics" e "Feminist Criticism in the Wilderness", ambos de autoria de Elaine Showalter, explicam que o panorama da crítica literária feminista quando do seu surgimento até o início dos anos 1980 era composto de múltiplas tendências, impasses, metodologias e ideologias sem uma base teórica única ou objetivos unificados, o que pode ter dado motivo à postura de rejeição por parte das teorias mais conservadoras. Naquele momento, Showalter afirmaria que "a obsessão feminista em corrigir, modificar, suplementar, revisar, humanizar, ou mesmo atacar a teoria crítica masculina[91] mantém-nos dependentes desta e retarda nosso progresso em resolver nossos próprios problemas teóricos" (1994, p.28), por isso a crítica literária feminista "Deve encontrar seu próprio assunto, seu próprio sistema, sua própria teoria, e sua própria voz" (SHOWALTER, 1994, p.29).

Hoje, apesar de ainda haver impasses entre as correntes advindas da crítica literária feminista em geral, como as divergências entre a vertente francesa e a norte-americana, ou os diferentes pontos de vista da crítica feminista que trabalha com autoras afro-descendentes ou com a temática homossexual[92], na Europa e nos EUA o pensamento feminista já conseguiu delimitar melhor a sua própria teoria e ser aceito mais naturalmente nos meios intelectuais, enquanto em países menos desenvolvidos como o Brasil o termo feminismo ainda carrega consigo um estigma a ser desconstruído.

Para Showalter a crítica literária feminista pode ser dividida em duas variedades. A primeira delas se concentra no papel da mulher enquanto leitora, isto é, "[…] *with woman as the consumer of male-produced literature, and with the way in which the hypothesis of a female reader changes our apprehension of a given text, awakening us to the significance of its sexual codes"* [93] (SHOWALTER, 1985b, p.128). A este tipo de análise Showalter dá o nome de "*feminist critique*" e explica que:

---

[90] "Eles desvalorizam nosso trabalho para os estudantes, desencorajam os nossos admiradores, desanimam nossos colegas mais jovens, e nos forçam a uma competição destrutiva uns com os outros por alguns empregos irrisórios." (Tradução nossa)

[91] A estudiosa entende teoria crítica masculina como "[...] um conceito de criatividade, história literária ou interpretação literária baseado inteiramente na experiência masculina e apresentado como universal" (1994, p.28).

[92] Essas tendências são conhecidas como *black feminist criticism* e *lesbian criticism*.

[93] "com a mulher enquanto consumidora da literatura produzida por homens, e com a forma com que a hipótese de uma leitora feminina muda nossa apreensão de um dado texto, nos despertando para o significado de seus códigos sexuais." (Tradução nossa)

> *Its subjects include the images and stereotypes of women in literature, the omissions of and misconceptions about women in criticism, and the fissures in male-constructed literary history. It is also concerned with the exploitation and manipulation of the female audience, especially in popular culture and film; and with the analysis of woman-as-sign in semiotic systems.*[94] (1985b, p.128)

A segunda variedade da crítica feminista dá enfoque à mulher enquanto escritora, ou seja, concentra-se em verificar o papel da mulher enquanto criadora de significados textuais e busca analisar a história, os temas, os gêneros e a estrutura da literatura produzida por mulheres:

> *Its subjects include the psychodynamics of female creativity; linguistics and the problem of a female language; the trajectory of the individual or collective female literary career; literary history; and, of course, studies of particular writers and works. No term exists in English for such a specialized discourse, and so I have adapted the French term la gynocritique: "gynocritics"* […].[95] (SHOWALTER, 1985b, p.128-9)

Para Showalter, a "*feminist critique*" tem uma orientação masculina (*male-oriented*) e, por isso, *"If we study stereotypes of women, the sexism of male critics, and the limited roles women play in literary history, we are not learning what women have felt and experienced, but only what men have thought women should be*[96]*"* (1985b, p.130). Ao contrário disso, "[...] *the program of gynocritics is to construct a female framework for the analysis of women's literature, to develop new models based on the study of female experience, rather than to adapt male models and theories*[97]*"* (SHOWALTER, 1985b, p.131). Entretanto, Showalter também adverte que isso só é possível quando deixamos de tentar colocar as mulheres dentro da tradição literária masculina e nos concentramos na cultura feminina: "*Gynocritics begins at the point when we free ourselves from the linear absolutes of male literary history, stop*

---

[94] "Seus assuntos incluem as imagens e os estereótipos das mulheres na literatura, as omissões e os conceitos equivocados sobre a mulher na crítica, e as fissuras na história literária construída pelo masculino. Também se preocupa com a exploração e a manipulação do público feminino, especialmente na cultura popular e nos filmes; e com a análise da mulher enquanto signo nos sistemas semióticos." (Tradução nossa)

[95] "Seus assuntos incluem a psicodinâmica da criatividade feminina; a linguística e o problema de uma linguagem feminina; a trajetória da carreira literária feminina individual ou coletiva; a história literária; e, claro, estudos de escritoras e obras particulares. Não existe um termo em inglês para tal discurso especializado, então eu adaptei o termo francês *la gynocritique*: "ginocrítica" [...]." (Tradução nossa)

[96] "Se nós estudamos os estereótipos femininos, o sexismo de críticos homens, e os papéis limitados que as mulheres desempenham na história literária, não estamos aprendendo o que as mulheres tem sentido e vivido, mas apenas o que os homens tem pensado que as mulheres deveriam ser." (Tradução nossa)

[97] "[…] o programa da ginocrítica é construir um panorama feminino para a análise da literatura das mulheres, desenvolver novos modelos baseados no estudo da experiência feminina, ao invés de adaptar modelos e teorias masculinas." (Tradução nossa)

trying to fit women between the lines of the male tradition, and focus instead on the newly visible world of female culture[98]*"* (SHOWALTER, 1985b, p.131).

Dentre as diversas possibilidades de pensamento teórico que a crítica literária feminista, em seu sentido mais geral, oferece, este trabalho optou pela vertente norte-americana. Mas apesar dos diferentes caminhos, Showalter observa que há um objetivo em comum:

> *A ênfase recai, em cada país, de forma diferente: a crítica feminista inglesa, essencialmente marxista, salienta a opressão; a francesa, essencialmente psicanalítica, salienta a repressão; a americana, essencialmente textual, salienta a expressão. Todas, contudo, tornaram-se ginocêntricas. Todas estão lutando para encontrar uma terminologia que possa resgatar o feminino das suas associações estereotipadas com a inferioridade.* (1994, p.31)

Conforme explica Rita Terezinha Schmidt (1999), a corrente feminista anglo-americana está "[...] voltada à questão da representação da identidade feminina a partir do conceito de opressão, oriundo da história social" (p.25). É nesse sentido que Gilbert e Gubar discutem, em *The Madwoman in the Attic* (1984), como o patriarcalismo da sociedade do século XIX aprisionou as mulheres a estereótipos extremos a partir da visão masculina do que seria o ideal feminino. Esse ideal, por sua vez, impunha às mulheres um comportamento marcado pela ausência de autonomia e pela subserviência à autoridade masculina.

2.1 O ideal feminino e a autoria feminina no patriarcado

A sociedade patriarcal do século XIX dividia os papéis sociais do seguinte modo: resumidamente, aos homens competia ser o provedor e administrador da família, enquanto às mulheres caberia aceitar as imposições masculinas, seguindo o ideal de beleza e comportamento ditado pelos valores patriarcais e deixando todo e qualquer trabalho intelectual para a figura do homem. A organização social se baseava, portanto, na figura masculina como centralizadora da autoridade e consequentemente definidora dos papéis temáticos envolvidos nas relações de gênero. Diante disso, Gubar e Gilbert (1984) discutem dois estereótipos opostos que representam a figura feminina tanto na vida quanto na literatura e que foram criados pelo olhar masculino: o anjo e o monstro.

---

[98] "A ginocrítica começa no ponto em que nos libertamos dos absolutos lineares da história literária masculina, paramos de tentar enquadrar as mulheres entre as linhas da tradição masculina e focamos ao contrário no recente mundo visível da cultura feminina." (Tradução nossa)

A representação angelical da mulher se refere à imagem idealizada de pureza, bondade e delicadeza e tem como ícone a figura da Virgem Maria. Sempre dentro de casa, a mulher angelical é a responsável pelo cuidado do lar e da família, agradando ao marido ou a qualquer outra figura masculina que prevaleça na casa e se submetendo a sua autoridade: *"The arts of pleasing men, in other words, are not only angelic characteristics; in more worldly terms, they are the proper acts of a lady*[99]*"* (GILBERT; GUBAR, 1984, p.24). O que se tem atrás desse rótulo de anjo é, na verdade, uma vida de submissão completa à figura masculina e, desse modo, a ausência de autonomia coloca a mulher numa posição comparável a de um objeto de arte a ser contemplado, sem ação, o que limita, evidentemente, a criatividade feminina.

Essa figura angelical é retomada por Gilbert e Gubar dos escritos de Virginia Woolf, em *Um teto todo seu* (1990), publicado sob o título original de *A Room of One's Own* em 1929. Nesse livro ensaístico, Woolf define a mulher de sua época como subjugada ao título de "anjo doméstico" e afirma que para superar esse estereótipo e todas as conseqüências advindas dele é preciso que a mulher conquiste o direito à propriedade e à educação de forma igualitária em relação ao homem. É preciso lembrar ainda que a questão da educação já era ressaltada por Mary Woolstonecraft como principal obstáculo à emancipação feminina em *A Vindication of the Rights of Woman*, cuja primeira publicação data de 1792.

Dessa forma e em consonância com as afirmações de Woolf, Gilbert e Gubar explicam que o anjo doméstico está presente também nas representações dos personagens femininos criados pela tradição literária masculina como forma de aprisionar esse ideal de feminilidade e de eternizá-lo para manter a sua propagação. Retomemos as palavras de Showalter para entendermos mais claramente em que se configura o estereótipo feminino angelical:

> *The middle-class ideology of the proper sphere of womanhood, which developed in postindustrial England and America, prescribed a woman who would be a Perfect Lady, an Angel in the House, contentedly submissive to men, but string in her inner purity and religiosity, queen in her own realm of the Home* […]. *Many observers have pointed out that the first professional activities of Victorian women, as social reformers, nurses, governess, and novelists, either were based in the home or were extensions of the feminine role as teacher, helper, and mother of mankind.*[100] (1977, p.12)

[99] "As artes de agradar os homens, em outras palavras, não são apenas características angelicais; em termos mais mundanos, elas são as ações apropriadas para uma dama." (Tradução nossa)

[100] "A ideologia da classe média sobre a esfera própria da feminilidade, que se desenvolveu na Inglaterra e nos Estados Unidos pós-industriais, prescrevia uma mulher que seria uma dama perfeita, um Anjo Doméstico, contentemente submissa aos homens, mas amarrada em sua religiosidade e pureza interiores, rainha em seu

Opondo-se à imagem angelical, a mulher-monstro é o estereótipo que condensa em si as transgressões ao ideal feminino. Em outras palavras, essa representação se refere às mulheres que assumem características tradicionalmente masculinas, como a autoridade, a força e a iniciativa sexual. Diante disso, o ato de criação é visto no patriarcado como algo essencialmente masculino:

> Com o advento do patriarcado, o macho reivindica acremente sua posteridade; ainda se é forçado a concordar em atribuir um papel à mulher na procriação, mas admite-se que ela não faz senão carregar e alimentar a semente viva: o pai é o único criador. (Beauvoir, 1970, p.29)

A produção literária, isto é, a autoria, está intrinsecamente relacionada a essa condição de gênero, uma vez que a escrita é um ato criador e criativo, o que faz da pertença ao gênero masculino ou feminino um fator indissociável da obra literária. Para explicar essa relação, Gilbert e Gubar (1984) pensam a tradição literária a partir da analogia entre a autoria e a paternidade. Como se sabe, em nossa cultura ocidental Deus, figura masculina, é o criador do homem e de tudo o que existe no universo e, a partir do homem, é que Ele cria a mulher, o que já estabelece uma hierarquia entre os gêneros. O homem, por sua vez, é dotado do falo, isto é, possui o instrumento que gera a criação e isso falta à mulher. Nesse sentido, apesar de não haver criação na ausência da figura feminina, esta é vista como receptora do ato criativo, pois é ao homem que pertence e a quem cabe o uso ativo do instrumento de criação.

A partir dessa analogia, Gilbert e Gubar apontam que a caneta, isto é, o instrumento que gera a criação literária, pode ser vista metaforicamente como o falo. É preciso lembrar que até o século XIX as mulheres pouco escreviam, primeiramente porque grande parte delas não tinha acesso à educação escolar e a escrita enquanto exercício intelectual não fazia parte dos saberes domésticos tais como o faziam, por exemplo, o bordado, a pintura e as lições de piano. Além disso, quando se expressavam literariamente as damas deveriam se manter no âmbito dos acontecimentos domésticos, ou seja, na escrita de costumes em que não havia reflexão crítica sobre sua condição dentro daquela sociedade. Dessa forma, na sociedade patriarcal a autoria tal qual a autoridade era restrita aos homens:

> *In patriarchal Western culture, therefore, the text's author is a father, a progenitor, a procreator, an aesthetic patriarch whose pen is an instrument*

---

próprio reino do Lar [...]. Muitos observadores tem chamado a atenção para o fato de que as primeiras atividades profissionais das mulheres vitorianas, como reformistas sociais, enfermeiras, governantas, e romancistas, ou eram baseadas no lar ou eram extensões do papel feminino como professora, ajudante, e mãe da humanidade." (Tradução nossa)

> *of generative power like his penis. More, his pen's power, like his penis's power, is not just the ability to generate life but the power to create a posterity* […][101]. (GILBERT; GUBAR, 1984, p.6)

Sendo capaz de criar sua posteridade, o autor dá continuidade à tradição literária masculina. Em outras palavras explica Schmidt que nessa tradição literária patriarcal "a função autoral está associada à identidade do autor como pai do texto, aquele que detém a prerrogativa da voz" (1999, p.37). Ademais, essa metáfora da autoria e da paternidade exclui a mulher completamente da possibilidade de criação, pois ela não tem o poder criativo dado por Deus e não possui os instrumentos necessários para a criação literária, o que a define como inferior diante da figura masculina:

> *This model of the pen-penis writing on the virgin page participates in a long tradition identifying the author as a male who is primary and the female as his passive creation – a secondary object lacking autonomy, endowed with often contradictory meaning but denied intentionality. Clearly this tradition excludes woman from the creation of culture, even as it reifies her as an artifact within culture. It is therefore particularly problematic for those women who want to appropriate the pen by becoming writers.*[102] (GUBAR, 1985, p.295)

Dessa forma, por ser vista como essencialmente masculina, as mulheres que vivem a experiência da escrita são aproximadas do estereótipo de mulher-monstro e a sua criatividade literária é vista pelo olhar masculino como resultado de frustração amorosa/sexual. Dessa forma, para escrever as autoras precisariam escapar das representações maniqueístas a que foram aprisionadas e superar a idéia culturalmente construída de criação e superioridade masculinas. Mas nesse processo a atividade literária acabaria por gerar uma angústia intensa às mulheres que ousassem experimentar a autoria, pois isso exigia delas transpor os limites do estereótipo feminino idealizado por aquela sociedade e superar a tradição arraigada social e literariamente no masculino como única fonte de poder criador e criativo.

Assim, se o trabalho intelectual envolvido na atividade da escrita não seria condizente com o ideal feminino, uma escritora inserida nesse contexto teria que compreender, assimilar

---

[101] "Na cultura patriarcal ocidental, portanto, o autor do texto é um pai, um progenitor, um procriador,um patriarca estético cuja caneta é um instrumento de poder gerador como seu pênis. Mais ainda, o poder de sua caneta, como o poder de seu pênis, não é apenas a habilidade de gerar vida mas o poder de criar uma posteridade [...]." (Tradução nossa)

[102] "Esse modelo da escrita da caneta-pênis na página virgem participa de uma longa tradição que define o autor como um homem que é primário e a mulher como sua criação passiva – um objeto secundário ao qual falta autonomia, dotado de significado geralmente contraditório mas rejeitado intencionalmente. Claramente essa tradição exclui a mulher da criação da cultura, mesmo quando a materializa como um artefato dentro da cultura. É por isso particularmente problemático para aquelas mulheres que querem se apropriar da caneta ao tornarem-se escritoras." (Tradução nossa)

e ao mesmo tempo transcender o ideal de obediência aos padrões dessa sociedade (GUBART; GILBERT, 1984). A tradição literária, portanto, também se configura como patriarcal, isto é, eminentemente masculina, sem modelos literários femininos que pudessem dar suporte à expressão artística feminina naquele contexto. Entretanto, é preciso enfatizar que a produção literária feminina em prosa era menos alvo de ataques do que em poesia, tendo em vista que a criação poética era um privilégio masculino por ser o gênero lírico considerado mais elevado e nobre e por estar mais estritamente relacionado à atividade intelectual:

> *Throughout the nineteenth-century, prose fiction by women was also frequently criticized* […]. *But in general the attacks of male critics on women novelists seem less heated – or perhaps, more accurately, less personal. There is evidently something about lyric poetry by women that invites meditations on female fulfillment or, alternatively, on female insanity*.[103] (GILBERT; GUBAR, 1984, p.545)

Considerando, portanto, que existe uma relação institucionalizada entre o fazer poético e o universo do masculino no contexto histórico-social do século XIX, conclui-se que não há uma tradição de poetas mulheres que pudesse dar suporte à expressão artístico-literária de Emily Dickinson. Ao contrário, a história literária, como afirma Harold Bloom em *A angústia da influência* (2002), exprime uma relação entre o escritor e seus predecessores marcada pelo peso da influência dos pais literários, o que exclui, em absoluto, a mulher da produção poética.

Nesse sentido, Bloom afirma que o trabalho de um poeta influencia o trabalho de seus sucessores: "Busquemos [...] aprender a ler qualquer poema como uma interpretação deliberadamente distorcida por seu poeta, *como poeta*, de um poema ou da poesia em geral de um precursor" (2002, p.92, grifo do autor). Para ele, Milton foi a grande influência nos séculos XVIII e XIX, um "Pai Poético" cuja sombra, como a de outros poetas, teria suscitado a angústia de se ter que superar sua influência no poema. Fica claro, com isso, que a tradição literária é reafirmada por Bloom como essencialmente masculina e por manter-se nessa contínua relação entre a influência de um "Pai Poético" e a superação da angústia causada por isso (superação que se dá na criação poética), não se abre espaço na história poética para a inserção da voz feminina.

---

[103] "Em todo o século XIX, a prosa de ficção escrita por mulheres foi também frequentemente criticada [...]. Mas em geral os ataques dos críticos às mulheres romancistas pareciam menos inflamados – ou talvez, mais precisamente, eles eram menos pessoais. Evidentemente há alguma coisa na poesia lírica escrita por mulheres que convida a meditações sobre a realização feminina, ou alternativamente, sobre a insanidade feminina." (Tradução nossa)

Nina Baym (1985) explica que essa relação do autor com seus precursores é algo que, de fato, afeta profundamente a relação também com o texto e que por isso o tema de pais e filhos é constante na literatura mundial, assim como o é a idéia de conflito entre gerações:

> *Certainly, this idea involves the question of authority, and "authority" is a notion related to that of "the author". And there is some gender-specific significance involved since authority in most cultures that we know tends to be invested in adult males. But the theory has built from these useful and true observations to a restriction of literary creation to a sort of therapeutic act that can only be performed by men. If literature is the attempt to father oneself by the author, then every acting of writing by a woman is both perverse and absurd. And, of course, it is bound to fail.*[104] (p.78)

A história patriarcal impõe, assim, a alienação pessoal, cultural, política, filosófica e literária às mulheres, como explica Sandra M. Gilbert:

> *The treasures of Western culture* […] *were the patrimony of male writers, or to put it another way, Western culture itself was a grand ancestral property that educated men had inherited from their intellectual forefathers, while their female relatives, like characters in a Jane Austen novel, were relegated to modest dower houses on the edge of the estate.*[105] (1985, p.33)

2.2 O subtexto na autoria feminina

Vemos, portanto, que dentro da tradição patriarcal o poder do discurso é masculino, restando às mulheres a obrigação do silêncio. Mas "[...] *what of the women who refused to be silent or who [...] could not manage an enduring silence?* [...] *More than most other participants in a thousand years of Western culture, these women had been forgotten, misunderstood, or misinterpreted*[106]*"* (GILBERT, 1985, p.34).

---

[104] "Certamente, essa ideia envolve a questão da autoridade, e "autoridade" é uma noção relacionada àquela de "o autor". E há algum significado específico de gênero envolvido uma vez que a autoridade na maioria das culturas que conhecemos tende a ser investida em homens adultos. Mas a teoria tem erigido dessas observações úteis e verdadeiras para uma restrição da criação literária para um tipo de ato terapêutico que só pode ser executado por homens. Se a literatura é a tentativa de atribuir paternidade a alguém por meio do autor, então todo ato de escrita por uma mulher é tanto perverso quanto absurdo. E, é claro, está fadado ao fracasso." (Tradução nossa)

[105] "Os tesouros da cultura ocidental [...] eram o patrimônio de escritores homens ou, dito de outra maneira, a cultura ocidental em si era uma grande propriedade ancestral que os homens educados tinham herdado de seus antepassados intelectuais, enquanto seus familiares do sexo feminino, como personagens num romance de Jane Austen, eram relegadas a modestas casas que eram seus dotes nas margens da propriedade." (Tradução nossa)

[106] "E as mulheres que se recusaram ficar em silêncio ou que [...] não conseguiram lidar com um silêncio permanente? [...] Mais do que a maioria dos outros participantes em mil anos de cultura ocidental, essas mulheres tinham sido esquecidas, mal compreendidas ou mal interpretadas." (Tradução nossa)

Gilbert se refere aqui às mulheres que ousaram tomar a caneta e se expressar literariamente a despeito dos ideais patriarcais e que, com isso, desafiaram a autoridade masculina. Mas para isso, Gubar e Gilbert explicam que essas escritoras anglo-saxãs do século XIX buscariam uma audiência feminina que partilhasse com elas os esforços por uma auto-definição e, por que não, uma auto-criação em oposição ao estereótipo de ideal feminino criado pela visão masculina e à exclusão feminina da história literária. Nesse sentido, essas escritoras teriam desenvolvido como estratégia de expressão literária a criação de um subtexto compreensível apenas à audiência feminina, por meio do qual teria sido possível a estas autoras exprimir suas angústias e contornar as limitações impostas pelas instituições patriarcais, sobretudo a literária:

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

Em *The Madwoman in the Attic* (1984) Gilbert e Gubar argumentam que a releitura de escritoras como Jane Austen, as irmãs Brontë, Christina Rossetti e Emily Dickinson, assim como de outras autoras não incluídas no cânone literário ocidental as levou a identificar uma tradição literária feminina que se posiciona em resposta à coação sociocultural do patriarcalismo e que se concretiza na criação de narrativas simbólicas permeadas por esse sentimento de opressão:

> [...] *Significantly, as my colleague [Susan Gubar] and I reread the literature of these women, we saw that what they wrote may have seemed docile enough* [...] *but that, like Dickinson's work, it was often covertly subversive, even volcanic, and almost always profoundly revisionary.*[…] *In these narratives madwomen like Bertha Mason Rochester function as doubles through whom sane ladies like Jane Eyre (and Charlotte Brontë) can act out fantastic dreams of escape, or volcanic landscapes serve as metaphors through which apparently decorous spinsters like Emily Dickinson can image the eruption of anger into language.*[107] (GILBERT, 1985, p.35)

[107] "Significativamente, conforme a minha colega [Susan Gubar] e eu relíamos a literatura dessas mulheres, nós vimos que o que elas escreviam pode ter parecido dócil o suficiente [...] mas que, como a obra de Dickinson, era com freqüência secretamente subversivo, até mesmo vulcânico, e quase sempre profundamente revisionista. [...] Nessas narrativas mulheres loucas como Bertha Mason Rochester atuam como duplos através de quem senhoritas sãs como Jane Eyre (e Charlotte Brontë) podem expressar sonhos fantásticos de fuga, ou paisagens vulcânicas servem como metáforas através das quais solteironas aparentemente decentes como Emily Dickinson podem retratar a erupção da ira em linguagem." (Tradução nossa)

Gilbert complementa ainda que ao fazer uso dessa estratégia de escrita,

> […] *these literary women were revising the world view they had inherited from a society that said women mattered less than men did, a society that thought women barely belonged in the great parade of culture, that defined women as at best marginal and silent tenants of the cosmic mansion and at worst guilty interlopers in that house.*[108] (1985, p.35)

A leitura mais aprofundada desse subtexto, no entanto, seria possível apenas à audiência feminina, que pode reconhecer nessa estratégia suas próprias angústias. Assim, o subtexto se torna um instrumento manipulável que possibilita à escritora esconder sua consciência sobre as relações de gênero em seu contexto e na tradição literária, mas, ao mesmo tempo, é também por meio dele que essa consciência se revela e pode ser discutida pela expressão literária feminina:

> *From Austen do Dickinson, these female artists all dealt with central female experiences from a specifically female perspective.* [...] *women from Jane Austen and Mary Shelley to Emily Brontë and Emily Dickinson produced literary works that are in some sense palimpsestic, works whose surface designs conceal or obscure deeper, less accessible (and less socially acceptable) levels of meaning. Thus these authors managed the difficult task of achieving true female literary authority by simultaneously conforming to and subverting patriarchal literary standards.*[109] (GILBERT; GUBAR, 1984, p. 72)

Além disso, para Alicia Ostriker (1985) as mulheres de maneira geral sempre tentaram se apropriar da linguagem e do discurso para que pudessem se expressar literariamente e o reconhecimento do subtexto como estratégia de subversão às regras do patriarcado se tornou uma peça-chave para a decifração de uma tradição literária feminina: *"Women writers have always tried to steal the language. What several recent studies demonstrate poignantly is that*

---

[108] "[…] essas mulheres literárias estavam revisando a visão de mundo que elas tinham herdado de uma sociedade que dizia que as mulheres eram menos importantes que os homens, uma sociedade que pensava que as mulheres mal pertenciam ao grande desfile da cultura, que definia as mulheres na melhor das hipóteses como marginais e inquilinas silenciosas da mansão cósmica e na pior das hipóteses como intrusas culpadas naquela casa." (Tradução nossa)

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

throughout most of her history, the woman writer has had to state her self-definitions in code form, disguising passion as piety, rebellion as obedience"[110] (p.315).

O que dizemos com isso é que, apesar de a autoria ser vista no patriarcado como uma atividade essencialmente masculina, um novo olhar para o século XIX nos mostra que esse período pode ter sido mais produtivo para as mulheres do que a tradição literária costuma admitir em seu cânone. No entanto, o modo como a crítica tradicional tem tomado a literatura produzida por mulheres acaba se mostrando reducionista por dar destaque a apenas algumas vozes femininas daquele período, como Jane Austen, as irmãs Brontë e George Eliot, por exemplo. Assim, aquelas que não fazem parte desse pequeno grupo ficam de fora também das antologias de história literária, das discussões teóricas, dos currículos acadêmicos, etc.:

> […] *we never read American literature directly or freely, but always through the perspective allowed by theories. Theories account for the inclusion and exclusion of texts in anthologies, and theories account for the way we read them. My concern is with the fact that the theories controlling our reading of American literature have led to the exclusion of women authors from the canon.*[111] (BAYM, 1985, p.63)

Por outro lado, Showalter (1977) afirma que existe uma grande dificuldade por parte dos críticos em considerar os textos de autoria feminina como fontes teóricas "*because of their tendency to project and expand their own culture-bound stereotypes of femininity, and to see in women's writing an eternal opposition of biological and aesthetic creativity"*[112] (p.6). É apenas a partir dos anos 1960, com o Movimento Feminista, que cresce o interesse na possível auto-consciência feminina presente na autoria:

> *The interest in establishing a more reliable critical vocabulary and a more accurate and systematic literary history for women writers is part of a larger interdisciplinary effort by psychologists, sociologists, social historians, and art historians to reconstruct the political, social, and cultural experience of women.*
> *Scholarship generated by the contemporary feminist movement has increased our sensitivity to the problems of sexual bias or projection in literary history, and has also begun to provide us with the information we*

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

[111] "[…] nunca lemos a literatura norte-americana direta ou livremente, mas sempre através da perspectiva permitida pelas teorias. Teorias são responsáveis pela inclusão e exclusão de textos em antologias, e as teorias são responsáveis pela maneira como os lemos. O meu interesse é com o fato de que as teorias que controlam nossa leitura da literatura norte-americana tem levado à exclusão de autoras do cânone." (Tradução nossa)

[112] "por causa da tendência deles de projetar e expandir seus próprios estereótipos culturais de feminilidade, e de ver na escrita das mulheres uma oposição eterna da criatividade biológica e estética." (Tradução nossa)

> *need to understand the evolution of a female literary tradition.*[113] (SHOWALTER, 1977, p.7)

É com a finalidade, portanto, de reler a produção literária feminina e de tentar estabelecer o que seria a tradição literária feminina que a crítica feminista norte-americana propõe uma revisão do cânone literário. Como explica Showalter, conforme as obras de diversas escritoras tem sido relidas e consideradas em suas relações entre si, "*the lost continent of the female tradition has risen like Atlantis from the sea of English literature. It is now becoming clear that* […] *women have had a literature of their own all along*[114]*"* (1977, p.8).

2.3 A crítica literária feminista e a revisão do cânone

Nina Baym (1985) vê algumas explicações parciais para o que ela chama de "*critical invisibility*" de muitas autoras. A primeira delas é o simples preconceito: "*The critic does not like the idea of women as writers, does not believe that women can be writers, and hence does not see them even when they are right before his eyes. His theory or his standards may well be nonsexist but his practice is not"*[115] (BAYM, 1985, p.64). A segunda explicação se baseia no fato de que as mulheres foram privadas da educação formal por séculos e um dos resultados disso é uma produção literária que nem sempre é considerada de excelência: *"Women would not have written excellent literature because social conditions hindered them. The reason, though gender-connected, would not be gender per se"*[116] (BAYM, 1985, p.64).

A despeito disso, a crítica literária feminista norte-americana tem se caracterizado pelas pesquisas em busca da redescoberta e da republicação de escritoras até então menos valorizadas, para que se possa estabelecer e afirmar a significação de uma tradição feminina

---

[113] "O interesse em estabelecer um vocabulário crítico mais comprometido e uma história literária mais precisa e sistemática para as escritoras é parte de um esforço interdisciplinar maior de psicólogos, sociólogos, historiadores sociais, e historiadores da arte de reconstruir as experiências políticas, sociais e culturais das mulheres.

O conhecimento acadêmico gerado pelo movimento feminista contemporâneo tem aumentado nossa sensibilidade para com os problemas de preconceito ou projeção sexual na história literária, e também começou a nos fornecer as informações que precisamos para entender a evolução de uma tradição literária feminina." (Tradução nossa)

[114] "o continente perdido da tradição feminina tem emergido como Atlantis do mar da literatura inglesa. Agora está ficando claro que as mulheres tiveram uma literatura toda sua desde sempre." (Tradução nossa)

[115] "O crítico não gosta da ideia de mulheres como escritoras, não acredita que as mulheres podem ser escritoras e por isso não as vê, mesmo quando elas estão bem em frente aos seus olhos. Sua teoria ou seus padrões podem não ser sexistas, mas sua prática o é." (Tradução nossa)

[116] "As mulheres não teriam escrito literatura excelente porque as condições sociais as impediram. A razão, apesar de relacionada ao gênero, não seria o gênero em si." (Tradução nossa)

diante da história literária, conforme explicita Lilian S. Robinson: "*For more than a decade now, feminist scholars have been protesting the apparently systematic neglect of women's experience in the literary canon, neglect that takes the form of distorting and misreading the few recognized female writers and excluding the others*"[117] (ROBINSON, 1985, p.106).

No caso de Emily Dickinson, podemos considerar que a poeta é uma figura literária privilegiada, pois seus poemas de certa forma já estão inseridos no cânone da literatura ocidental. Entretanto, a crítica tradicional ainda a coloca principalmente como precursora do modernismo literário nos EUA, deixando de ler em sua obra as especificidades que envolvem sua autoria feminina. Em outras palavras, a crítica tradicional ainda ignora, muitas vezes, que o fator gênero tenha influenciado o modo de escrever poesia de Emily Dickinson. Dessa forma, a crítica literária feminista tem trabalhado significativamente para que se reavaliem as obras produzidas por mulheres na tentativa também de expandir o número de escritoras estudadas academicamente. Nesse sentido, Elaine Showalter adverte:

> *Before we can even begin to ask how the literature of women would be different and special, we need to reconstruct its past, to rediscover the scores of women novelists, poets and dramatists whose work has been obscured by time, and to establish the continuity of the female tradition from decade to decade, rather than from Great Woman to Great Woman. As we re-create the chain of writers in this tradition, the patterns of influence and response from one generation to the next, we can also begin to challenge the periodicity of orthodox literary history and its enshrined canons of achievement. It is because we have studied women writers in isolation that we have never grasped the connections between them.*[118] (1985b, p.137)

Showalter considera que ao analisarmos as obras de escritoras para além das que ela chama de "*Great Women*", ou seja, aquelas que já foram inseridas no cânone literário, podemos identificar algumas fases de evolução da tradição literária feminina a partir do século XIX. A essas fases Showalter dá o nome de "*Feminine*", "*Feminist*" e "*Female*". A primeira delas, dos anos 1840 a 1880, é fortemente marcada pelo uso do pseudônimo masculino e se configura num momento em que "[...] *women wrote in an effort to equal the*

[117] "Por mais de uma década agora as estudiosas feministas tem protestado contra a negligência aparentemente sistemática da experiência das mulheres no cânone literário, negligência que toma forma de distorcer e interpretar mal as poucas escritoras reconhecidas e de excluir as outras." (Tradução nossa)

[118] "Antes mesmo que possamos começar a perguntar como a literatura das mulheres seria diferente e especial, precisamos reconstruir seu passado, redescobrir os números de romancistas, poetas mulheres e dramaturgas cuja obra foi obscurecida pelo tempo, e estabelecer a continuidade da tradição literária de década a década, ao invés de Grande Mulher a Grande Mulher. Conforme recriamos a corrente de escritoras nessa tradição, os padrões de influência e resposta de uma geração para a outra, também podemos começar a desafiar a periodicidade da história literária ortodoxa e seus cânones de realização consagrados. É porque estudamos as escritoras de forma isolada que nunca compreendemos as ligações entre elas." (Tradução nossa)

intellectual achievements of the male culture, and internalized its assumptions about female nature"[119] (SHOWALTER, 1985b, p.137). O estágio chamado de "*Feminist*" se estenderia da década de 1880 até aproximadamente a década de 1920 e com ela "[...] *women are historically enabled to reject the accomodating postures of femininity and to use literature to dramatize the ordeals of wronged womanhood"*[120] (SHOWALTER, 1985b, p.138). Por fim, a fase denominada "*Female*" seguiria até o momento atual, marcado pelo fato de que "*women reject both imitation and protest – two forms of dependency – and turn instead to female experience as the source of an autonomous art, extending the feminist analysis of culture to the forms and technique of literature"*[121] (SHOWALTER, 1985b, p.138-9).

A definição dessas fases e da própria tradição literária feminina parte da conclusão da crítica feminista de que ao tomarmos as escritoras de um modo coletivo, isto é, não olhando apenas para as obras de escritoras já canonizadas, podemos identificar a recorrência de imagens, temas, problemas, enfim, de um padrão de escrita num contínuo entre as gerações de escritoras. Ainda assim, Showalter afirma não ser possível falar dessa tradição como um movimento literário feminino:

> *Thus each generation of women writers has found itself, in a sense, without a history, forced to rediscover the past anew, forging again and again the consciousness of their sex. Given this perpetual disruption, and also the self-hatred that has alienated women writers from a sense of collective identity, it does not seem possible to speak of a 'movement'.*[122] (2009, p.10)

Esclareça-se, contudo, que ao falarmos de tradição literária feminina não nos referimos à quantidade de obras produzidas pelas escritoras desde o século XIX até os dias atuais, mas sim da presença de uma voz unificadora na literatura de autoria feminina.

Assim, diante da tradição literária masculina e do cânone literário, destacam-se duas possibilidades de abordagem pela crítica literária feminista: se, por um lado, ela pode motivar releituras da tradição literária no sentido de reinterpretar a escrita das mulheres e a sua motivação para identificar e desafiar qualquer ideologia sexista, por outro a crítica feminista

---

[119] "as mulheres escreviam num esforço de igualarem-se às realizações intelectuais da cultura masculina, e internalizaram as suas suposições sobre a natureza feminina." (Tradução nossa)

[120] "as mulheres se tornam historicamente capazes de rejeitar as posturas acomodadas de feminidade e de usar a literatura para dramatizar as provações da feminilidade injustiçada." (Tradução nossa)

[121] "as mulheres rejeitam tanto a imitação quanto o protesto – duas formas de dependência – e se voltam, ao contrário, para a experiência feminina como a fonte de uma arte autônoma, ampliando a análise feminista da cultura para as formas e técnicas da literatura." (Tradução nossa)

[122] "Assim cada geração de escritoras se viu, de certa forma, sem uma história, forçada a redescobrir o passado outra vez, inventando de novo e de novo a consciência de seu sexo. Dada essa ruptura perpétua, e também o ódio de si mesma que alienou as escritoras de um sentido de identidade coletiva, não parece possível falar de um 'movimento'." (Tradução nossa)

também busca novas admissões de escritoras para o cânone. Para Robinson, *"Both sorts of work are being pursued, although, to the extent that feminist criticism has defined itself as a subfield of literary studies – as distinguished from an approach or method – it has tended to concentrate on writing by women"*[123] (1985, p.107).

Desse modo, a crítica literária feminista se preocupa com a exclusão da voz feminina de instituições como a própria literatura, a crítica e a teoria literária e ao considerar as representações de gênero no texto literário, *"feminist criticism has established gender as a fundamental category of literary analysis"*[124] (SHOWALTER, 1985a, p.3). Complementam essa ideia as afirmações de Kolodny (1985) ao explicar que "[…] *whether we speak of poets and critics "reading" texts or writers "reading" (and thereby recording for us) the world, we are calling attention to interpretive strategies that are learned, historically determined, and thereby necessarily gender-inflected"*[125] (p.47).

É nesse sentido que Elaine Showalter (1985b) explica o desafio da crítica feminista e deixa claro que essa postura crítica deve se fazer permanente e definitiva dentro dos estudos literários se quiser alcançar os objetivos almejados:

> *The task of feminist critics is to find a new language, a new way of reading that can integrate our intelligence and our experience, our reason and our suffering, our skepticism and our vision.* […] *One thing is certain: feminist criticism is not visiting. It is here to stay, and we must make it a permanent home.*[126] (p.141-2)

Também em nossa literatura brasileira inúmeras escritoras ficaram fora das antologias e manuais de literatura principalmente até a década de 1940. Diante disso, Constância Lima Duarte afirma que :

> [É] precisamente porque temos consciência de tal situação e pretendemos rever a participação da mulher nas letras nacionais, que realizamos todo esse trabalho de recuperação de autoras, reexaminando seus textos e questionando o cânone literário nacional. O objetivo comum de nossos

[123] "Os dois tipos de trabalho tem sido realizados, embora, na medida em que a crítica feminista tem se definido como uma subárea dos estudos literários – distinto de uma abordagem ou método – sua tendência tem sido de se concentrar na escrita de mulheres." (Tradução nossa)

[124] "a crítica feminista estabeleceu o gênero como uma categoria fundamental de análise literária." (Tradução nossa)

[125] "se falamos de poetas e críticos "lendo" textos ou escritores "lendo" (e assim registrando para nós) o mundo, estamos chamando atenção para estratégias interpretativas que são aprendidas, historicamente determinadas, e portanto necessariamente influenciadas pelo gênero." (Tradução nossa)

[126] "A tarefa dos críticos feministas é encontrar uma nova linguagem, uma nova forma de ler que possa integrar nossa inteligência e nossa experiência, nossa razão e nosso sofrimento, nosso ceticismo e nossa visão. [...] Uma coisa é certa: a crítica feminista não está de passagem. Ela está aqui para ficar, e nós devemos fazer dela uma casa permanente." (Tradução nossa)

> trabalhos, sabemos, é o enriquecimento da literatura brasileira através do estabelecimento de um novo cânone que contenha também as escritoras do passado que merecerem aí ser incluídas. (1997, p.93)

No entanto, o estabelecimento desse novo cânone, seja na literatura brasileira ou na literatura de língua inglesa, certamente não é tarefa fácil e requer o enfrentamento de diversos impasses impostos pela tradição literária dominante. Além disso, a reinterpretação das escritoras cujas obras ficaram por tanto tempo fora do cânone literário requer um cuidado extremo para que a história literária feminina seja reescrita por completo:

> Temos consciência de que um enorme esforço analítico e interpretativo é necessário para reconstruir esta história, pois se as mulheres eram consideradas seres de segunda classe, na maioria das vezes isso estava tão introjetado que elas mesmas se viam como tais. Daí ser preciso um olhar extremamente atento e sensível para se reconstruir a história literária da mulher a partir da história escrita pelo homem e detectar aí as nuances da tradição literária das mulheres: o percurso, as dificuldades, os temores e as estratégias utilizadas para romper o confinamento em que viviam e, ao mesmo tempo, promover a revalorização da literatura que no passado não recebeu atenção adequada e dos momentos históricos que testemunharam o incremento dessa produção. (DUARTE, 1997, p.93)

3 EMILY DICKINSON E A POESIA DE AUTORIA FEMININA

Diante de tudo que foi exposto sobre as idéias da crítica literária feminista, sobre a tradição literária e sobre a revisão do cânone, passamos agora a nos concentrar na poesia de Emily Dickinson e em como ela pode nos mostrar as marcas de uma autoria feminina. Inicialmente, retomaremos as discussões de Sandra Gilbert e Susan Gubar em *The Madwoman in the Attic* (1984) sobre como a poesia de autoria feminina no século XIX era e muitas vezes ainda é vista pela crítica tradicional e, em seguida, examinaremos a forma que a autoria feminina tomou no trabalho poético de Emily Dickinson.

A primeira questão que se coloca ao estudarmos a produção literária feminina nos Estados Unidos do século XIX é a quantidade significativamente maior de manifestações da escrita em prosa em detrimento do gênero lírico. A história da literatura em língua inglesa registra as contribuições de mulheres que escreveram trabalhos ensaísticos, jornalísticos, epistolares e que, principalmente, atuaram como romancistas, deixando a impressão de que, de fato, o romance de língua inglesa tenha sido em grande parte uma invenção feminina (GILBERT; GUBAR, 1984, p. 540). Diante disso, Gilbert e Gubar evocam as palavras de Virginia Woolf em *Um teto todo seu* (1990) e se perguntam onde estariam, diante desse cenário, as Judith Shakespeares[127] e por que a poesia escrita por mulheres era/é problemática.

A atuação da mulher como poeta foi/tem sido por muito tempo considerada algo que contradiz sua condição feminina, pois como apontam Gilbert e Gubar, "[…] *from what Woolf would call "masculinist" point of view, the very nature of lyric poetry is inherently incompatible with the nature or essence of femaleness"*[128] (1984, p.541). Vários críticos expressaram esse ponto de vista em relação a obras de poetas mulheres até, pelo menos, os anos 1960, mostrando que essa atitude de considerar os versos de uma mulher uma contradição em si era predominante. Além disso, afirmam Gilbert e Gubar que essa postura é enfatizada pelo fato de que, tradicionalmente, "[...] *women are taxed for both triviality and sententiousness, for both silly superficiality and melodramatic "carrying on" about profound subjects"*[129] (1984, p.542), o que contribui para que o julgamento crítico da produção lírica

[127] Judith Shakespeare é a irmã do escritor inglês imaginada por Virginia Woolf para discutir se seria possível a uma mulher ter produzido uma obra similar a de Shakespeare em sua época e contexto. Por não ter sido permitido a ela expressar literariamente sua genialidade, essa irmã de Shakespeare, apesar de ser tão intelectualmente dotada quanto o escritor, teria acabado se suicidando e estaria "enterrada em alguma encruzilhada onde agora param os ônibus em frente ao Elephant and Castle." (WOOLF, 1990, p. 61)

[128] "[…] do que Woolf chamaria de ponto de vista "masculinista", a própria natureza da poesia lírica é inerentemente incompatível com a natureza ou essência da feminilidade." (Tradução nossa)

[129] "[…] as mulheres são taxadas pela trivialidade e por serem sentenciosas, pela superficialidade tola e pelo comportamento melodramático sobre assuntos profundos." (Tradução nossa)

feminina seja demasiadamente negativo e desencoraje a manifestação artística da mulher na poesia.

Emily Dickinson não ficou isenta desse tipo de pensamento. Em 1937, R. P. Blackmur descreveu a poeta dizendo que *"she was neither a professional poet nor an amateur; she was a private poet who wrote indefatigably, as some women cook or knit. Her gift for words and the cultural predicament of her time drove her to poetry instead of anti-macassars*"[130] (BLACKMUR apud GILBERT; GUBAR, 1984, p.543). Em 1956, John Crowe Ransom também escreve sobre Emily Dickinson e afirma: *"it is common belief among readers (among men readers at least) that the woman poet as a type* […] *makes flights into nature rather too easily and upon errands which do not have metaphysical importance enough to justify so radical a strategy"*[131]. Ransom também descreve Dickinson como *"a little home-keeping person"* cuja vida teria sido uma monotonia de *"little distinction"*[132] e complementa afirmando que apesar de seus mais de 1700 poemas, apenas alguns poucos poderiam ser destinados a se tornar patrimônio público (RANSOM apud GILBERT; GUBAR; 1984, p.542). Para citar um último exemplo, em 1971 John Cody, em *After Great Pain: the Inner Life of Emily Dickinson*, discute a aparente incompatibilidade entre ser poeta e ser mulher, relacionando a arte de Dickinson à ausência de realização amorosa. Essas manifestações, como bem demonstram Gilbert e Gubar, revelam uma preocupação constante da crítica em ter que lidar com a relação entre a feminidade de Dickinson e sua poesia, colocando a realização feminina (*womanly fulfillment*) quase que como uma obsessão de seus estudiosos para a decifração de sua obra (e frequentemente da obra de outras poetas).

Diante dessa relação estabelecida entre a realização feminina e a poesia, Gilbert e Gubar enfatizam que "[...] *it is not surprising to find that when poetry by women has been praised it has usually been praised for being "feminine" or, conversely, blamed for being deficient in "feminity"*[133](1984, p.543). No caso de Emily Dickinson, cujos versos ora afirmam ser sua vida uma arma carregada a ponto de ser disparada, ora evocam noites selvagens de luxúria e paixão, podemos pensar se seria a ela possível e até mesmo viável

[130] "ela não era uma poeta profissional nem amadora; ela era uma poeta privada que escrevia incansavelmente, como algumas mulheres cozinham ou tricotam. Seu dom para as palavras e a situação cultural de sua época a levaram para a poesia ao invés das capas para estofados." (Tradução nossa)
[131] "é uma crença comum entre os leitores (pelo menos entre os leitores homens) que a mulher poeta enquanto um tipo [...] realiza fugas para dentro da natureza muito facilmente e sobre afazeres que não tem importância metafísica suficiente para justificar uma estratégia tão radical." (Tradução nossa)
[132] "uma pequena pessoa caseira" cuja vida era de "pouca distinção" (Tradução nossa)
[133] "[…] não é surpreendente descobrir que quando a poesia de mulheres foi exaltada ela geralmente foi exaltada por ser "feminina" ou, de modo inverso, ela foi culpada por ser deficiente em "feminilidade"". (Tradução nossa)

tornar-se uma poeta pública e estar sujeita a ser culpada pela falta de características idealmente femininas em seus poemas.

Uma das explicações que Gilbert e Gubar oferecem para a ausência de poetas mulheres no século XIX é o fato, já mencionado anteriormente, de que o gênero lírico era alvo de ataques mais ferozes por parte da crítica masculina do que o romance. Isso possivelmente se deve ao fato de a escrita em versos ter sido sempre mais valorizada por ser intelectualmente mais elevada. Nas origens desse pensamento está, entre outros motivos, o fato de que a prosa é uma ocupação mais lucrativa do que a poesia e poderia ser encorajada para as mulheres do século XIX que passassem por situações de privação financeira, visto que *"Novels have always been commercially valuable because they are entertaining and therefore functional, utilitarian, whereas poetry (except for the narrative poetry of Byron and Scott) has traditionally had little monetary values* […]"[134] (GILBERT; GUBAR, 1984, p.545). Por ser, então, praticada com a finalidade de subsistência, a escrita em prosa acabou se tornando uma atividade socialmente inferior em relação ao gênero lírico. Na contramão dessa tendência, sabemos que *"Emily Dickinson never wrote an extended narrative poem, never attempted to write a prose tale or novel or romance. These facts of omission immediately set her apart from her most distinguished female contemporaries"*[135] (GILBERT, GUBAR, 1984, p.582).

Ademais, para Gilbert e Gubar a poesia lírica sempre teve alguma relação com a questão da realização feminina e da insanidade (1984, p.544), pois a escrita do poema, por fazer passar pelo processo de superação da angústia de ter que se afirmar poeticamente enquanto é preciso se negar enquanto sujeito que define suas próprias ações, pode resultar ao final em comportamentos de insanidade que levam até mesmo à morte. Nesse sentido, Gilbert e Gubar explicam que "[...] *literary women in England and in America have until recently almost universally elected to write novels rather than poems for fear of precisely the madness Woolf attributes to Judith Shakespeare"*[136] (1984, p.544). Para as duas autoras, a mulher que se dedica à poesia acaba por personificar a insanidade resultante do embate entre a auto-afirmação poética e a auto-negação pessoal:

---

[134] "Os romances sempre foram comercialmente valiosos porque eles entretêm e são portanto funcionais, utilitários, enquanto a poesia (exceto pela poesia narrativa de Byron e Scott) tradicionalmente teve menor valor monetário." (Tradução nossa)

[135] "Emily Dickinson nunca escreveu um poema narrativo prolongado, nunca tentou escrever um conto ou novela ou romance. Esses fatos de omissão imediatamente a colocam à parte de suas mais notáveis contemporâneas mulheres." (Tradução nossa)

[136] "Mulheres literárias na Inglaterra e nos Estados Unidos até recentemente escolhiam quase que universalmente escrever romances ao invés de poemas por medo precisamente da loucura que Woolf atribui a Judith Shakespeare." (Tradução nossa)

> *In other words, while the woman novelist may evade or exorcise her authorship anxieties by writing about madwomen and other demoniac doubles, it appears that the woman poet must literally become a madwoman, enact the diabolical role, and lie melodramatically dead at the crossroads of tradition and genre, society and art.*[137] (GILBERT; GUBAR, 1984, p.545)

Diante disso, ao criar a sua própria imagem como "o mito de Amherst" por sua conduta de reclusão voluntária e pelo uso exclusivo da roupa branca na maior parte da vida, Emily Dickinson parece nos deixar entrever traços dessa possível insanidade resultante de uma genialidade poética em constante luta com a consciência de sua condição feminina. A criação de uma *persona* pode ser vista, assim, como estratégia de manipulação de sua própria vida para lidar com a criação poética. Também em sua obra Emily Dickinson julgava criar uma "*supposed person*", uma *persona* colocada entre a poeta e o poema que tem o poder de assumir diversas máscaras e que pode, por conseguinte, resolver no poema os conflitos internos gerados pelo processo de criação poética. Essa idéia de uma "*supposed person*" surge em uma das cartas de Emily Dickinson para o amigo T. W. Higginson, em que a poeta afirma: *"When I state myself, as the Representative of the Verse – it doesn't mean me – but a supposed person"*[138]. Considerando que "[...] quando se trata da construção artística deliberada que é a *poiesis*, é do nível simbólico que se fala e, por isso, não pode deixar de considerar-se a questão do camaleônico fingimento da máscara poética [...]" (AMARAL; SANTOS, 1997, p.2), percebemos que é por meio dessa "*supposed person*" que Dickinson vivencia experiências que em vida seriam absolutamente incompatíveis com a sua condição e escolha e pode, portanto, tornar-se a esposa com o poder de Czar em "I'm "wife" – I've finished that – ", passar pela experiência de viver o próprio funeral em "I felt a Funeral, in my Brain" e em outros momentos assumir um tom infantil como em "They shut me up in Prose – ".

Apesar dessa estratégia de despersonalização da voz do poema, o gênero lírico ainda assim é considerado uma construção mais subjetiva do que a prosa, o que, para Gilbert e Gubar (1984, p. 547), pode ser o fator mais importante da preferência feminina pelo romance no século XIX. Isso se explica por ser o romance um tipo de texto em que o sujeito pode se manter apenas como observador, num comportamento similar ao que era imposto às mulheres

---

[137] "Em outras palavras, enquanto a romancista pode escapar ou exorcizar suas angústias de autoria ao escrever *sobre* mulheres loucas e outros duplos demoníacos, parece que a poeta deve literalmente *tornar-se* uma louca, desempenhar o papel diabólico, e cair morta melodramaticamente no cruzamento da tradição e do gênero, da sociedade e da arte." (Tradução nossa)

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

no patriarcado. Estas, por sua vez, teriam, portanto, muito mais habilidade para a escrita em prosa do que em poesia. Desse modo, enfatiza-se mais uma vez a necessidade de superação da tradição literária para a escrita em versos por parte das mulheres, uma vez que:

> [...] *in the pages of a novel a woman may exorcise or evade precisely the anxieties and hostilities that the direct, often confessional "I" of poetry would bring her closer to enacting in real life.* [...] *Even if the poet's "I", then, is a "supposed person", the intensity of her dangerous impersonation of this creature may cause her to take her own metaphors literally, enact her themes herself: just as Donne really slept in his coffin, Emily Dickinson really wore white dresses for twenty years, and Sylvia Plath and Anne Sexton really gassed themselves.*[139] (GILBERT; GUBAR, 1984, p.548-9)

É, portanto, a partir da "*supposed person*" que fala nos poemas de Dickinson que a poeta cria inúmeras metáforas em resposta à tradição literária e às suas angústias de mulher poeta. Quando lemos seu famoso poema "I'm Nobody! Who are you?" (J 288 / Fr 260), por exemplo, vemos que a poeta formula versos de auto-negação em que o eu-lírico feminino visivelmente se exclui da possibilidade de ter um nome próprio, uma vida própria e, consequentemente uma autoria própria. Se comparamos esse poema com os versos de Walt Whitman, seu contemporâneo, em "Song of Myself", vemos um contraste marcante entre a auto-negação de Dickinson e a auto-afirmação de Whitman por meio de um sujeito lírico cuja grandiloqüência privilegia a exaltação de si mesmo, da vida e do universo com versos longos e livres e ritmo fluido, enquanto os versos de Dickinson, em ritmo contido e fragmentado por travessões, tem um tom aparentemente despretensioso e modesto por afirmarem ser o eu-lírico apenas ninguém, isto é, um indivíduo sem importância e que despreza a fama:

"Song of myself"

1
I celebrate myself, and sing myself,
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good belongs to you.
[...]

[139] "[…] nas páginas de um romance uma mulher pode exorcizar ou esquivar-se precisamente das angústias e hostilidades que o "eu" direto, frequentemente confessional da poesia traria para perto dela para desempenhar na vida real. [...] Mesmo que o "eu" da poeta, então, seja uma "pessoa imaginada", a intensidade da personificação perigosa dessa criatura pode fazer com que ela tome suas próprias metáforas literalmente, interprete seus temas ela mesma: assim como Donne realmente dormiu em seu caixão, Emily Dickinson realmente usou vestidos brancos por vinte anos, e Sylvia Plath e Anne Sexton realmente se intoxicaram com gás." (Tradução nossa)

My tongue, every atom of my blood, form'd from this soil, this air,
Born here of parents born here from parents the same, and their parents the same,
I, now thirty-seven years old in perfect health begin,
Hoping to cease not till death.

24
Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son,
Turbulent, fleshy, sensual, eating, drinking and breeding,
No sentimentalist, no stander above men and women or apart from them,
No more modest than immodest.
[…]

J 288 / Fr 260
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!

Dessa forma, se colocarmos o eu-lírico de Whitman ao lado do eu-lírico de Dickinson, observaremos o contraste entre um eu universal, público, e um eu individual, privado e isso inegavelmente reflete os papéis sociais atribuídos ao gênero masculino e ao feminino. Em outras palavras, os poemas de Whitman nos mostram que sua identidade é cumulativa, pois ela se expande de modo a estar sempre em contato com tudo e ser tudo: ele é o amante masculino e o feminino, o poeta, o profeta, o líder, uma voz das massas, um médium, o corpo e a alma, o passivo e o ativo, o espiritual e o científico, enfim, um organismo vivo em constante mobilidade. Por outro lado, o eu-lírico nos poemas de Dickinson parece fechar-se em si e debruçar-se sobre momentos particulares de sua existência: *"She [Dickinson] tends to focus her poems on single moments, and the isolation of an individual event in her poem*

corresponds to her sense of the self's ultimate loneliness"[140] (SALSKA, 1985, p. 47). Esse isolamento de um acontecimento particular que se torna matéria de poesia faz com que a escrita de Dickinson seja também atemporal, mas em um sentido diferente da atemporalidade assumida por Whitman. Enquanto o poeta universal condensa em si o seu próprio tempo, o tempo de seus antepassados e o dos que ainda estão por vir e se torna, portanto, atemporal, em Dickinson essa atemporalidade não se dá em um movimento expansivo, mas sim de concentração em si e no isolamento do momento presente que, sem referências temporais diretas, torna-se, assim, atemporal.

Se o eu-lírico de Emily Dickinson, que, ressalte-se, torna-se o canal para a poeta exteriorizar suas angústias, tem, assim, a convicção de não ser ninguém, então essa mesma "*supposed person*" não deveria ou não poderia tornar-se pública. Sabe-se que Emily Dickinson recusou publicar seus poemas em vida e apenas os compartilhava com alguns amigos, pois para ela "Publication – is the Auction / Of the Mind of Man – ". Aqui também podemos contrastar o comportamento da poeta com o de Walt Whitman, que não só publicou sua obra *Leaves of Grass* em 1955 como também estampou nela sua própria fotografia e fez versos em que seu nome se destaca como central para o poema.

Dessa forma, a auto-afirmação tão marcante em Whitman se opõe drasticamente ao comportamento recluso e voluntário de Dickinson, como se a poeta quisesse se encolher em si mesma até que pudesse tornar-se invisível e ser, de fato, ninguém. Nesse sentido, ao comparar a poeta do espaço privado e o poeta do espaço público, Gilbert e Gubar nos lembram que: *"Many critics have suggested that Dickinson's reclusiveness was good for her because good for her poetry"*[141] (1984, p.557). No entanto, as duas autoras salientam: *"Considering how brilliantly she wrote under extraordinarily constraining circumstances, we might more properly wonder what she would have done if she had had Whitman's freedom and "masculine" self-assurance* […]*"*[142] (GILBERT; GUBAR, 1984, p.557).

De qualquer modo, Emily Dickinson produziu uma obra que permitiu à poeta criar a si mesma, isto é, criar tanto a *persona* que fala em seus poemas quanto a *persona* envolta em mistério e até mesmo insanidade que, aos olhos do público, tornou-se o "mito de Amherst".

---

[140] "Ela [Dickinson] tende a focalizar seus poemas em momentos individuais, e o isolamento de um acontecimento individual em seu poema corresponde ao seu senso de solidão máxima do eu." (Tradução nossa)

[141] "Muitos críticos tem sugerido que a reclusão de Dickinson foi boa para ela porque foi boa para a sua poesia." (Tradução nossa)

[142] "Considerando o quão brilhantemente ela escreveu sob circunstâncias extraordinariamente restritivas, podemos mais propriamente refletir sobre o que ela teria feito se tivesse tido a liberdade de Whitman e a auto-confiança "masculina"." (Tradução nossa)

Para mostrarmos o quão marcante foi essa *persona* em vida, citamos o trecho de uma carta[143] de Mabel Loomis Todd aos seus pais em que ela descreve as primeiras notícias que teve ao chegar em Amherst sobre a existência de Dickinson:

> *I must tell you about the character of Amherst. It is a lady whom the people call the Myth. She is a sister of Mr. Dickinson, & seems to be the climax of all the family oddity. She has not been outside of her own house in fifteen years, except once to see a new church, when she crept out at night & viewed it by moonlight. No one who calls upon her mother & sister ever see her, but she allows little children once in a great while, & one at a time, to come in, when she gives them cake or candy, or some nicety, for she is very fond of little ones.* […] *She dresses wholly in white, & her mind is said to be perfectly wonderful. She writes finely, but no one ever sees her. Her sister, who was at Mrs. Dickinson's party, invited me to come & sing to her mother sometime… People tell me the myth will hear every note – she will be near, but unseen… Isn't that like a book? So interesting.*[144]

Pelas palavras de Todd percebemos que Emily Dickinson era, de fato, uma figura quase que ficcional para sua comunidade. Ademais, como discutimos anteriormente, essa imagem também foi reforçada pelo amigo da poeta, T. W. Higginson, e pela própria Mabel Loomis Todd quando, juntos, eles iniciaram o trabalho editorial e de divulgação da obra de Dickinson. Para Sandra Gilbert, no entanto, Higginson e Todd, bem como tantas outras pessoas que faziam parte da comunidade de Amherst e conheciam "o mito" não estavam fantasiando sobre uma pessoa que fosse, na verdade, neutra, mas sim *"responding to a process of self-mythologizing that led Dickinson herself to use all the materials of daily reality, and most especially the details of domesticity, as if they were not facts but metaphors, in order to recreate herself-and-her-life as a single, emblematic text* […]"[145] (1996, p.22). A autora sugere também que a vida e o texto de Emily Dickinson tornaram-se indissociáveis e foram ambos estruturados em torno de uma série de mistérios inegavelmente femininos em

---

[143] In: LEYDA, Jay. *The Years and Hours of Emily Dickinson*. Vol.2, p. 357, New Haven: Yale University Press, 1960.

[144] "Devo lhes contar sobre o *personagem* de Amherst. É uma senhora que as pessoas chamam de *Mito*. Ela é irmã do senhor Dickinson, & parece ser o clímax de toda a esquisitice da família. Ela não sai de sua casa há quinze anos, exceto uma vez para ver uma nova igreja, quando ela se arrastou para fora à noite & a viu sob o luar. Ninguém que vai à sua mãe e irmã nunca a vê, mas ela permite que criancinhas muito de vez em quando, e uma por vez, entrem, quando ela lhes dá bolo ou doce, ou algum mimo, pois ela gosta muito dos pequeninos. Ela se veste inteiramente de branco e dizem que sua mente é perfeitamente maravilhosa. Ela escreve finamente, mas ninguém nunca a vê. Sua irmã, que estava na festa da senhora Dickinson, me convidou para vir e cantar para a mãe dela algum dia... As pessoas me dizem que o *mito* ouvirá cada nota – ela estará por perto, mas oculta... Não é como num livro? Tão interessante." (Tradução nossa)

[145] "respondendo a um processo de auto-mitologização que levou a própria Dickinson a usar todos os materiais da realidade diária, e mais especialmente os detalhes da domesticidade, como se eles não fossem fatos mas metáforas, para recriar a si mesma e a sua vida como um texto único, emblemático [...]." (Tradução nossa)

que a poeta pôde explorar as características e as restrições sofridas pelas mulheres no século XIX a fim de transformar e transcendê-las (GILBERT, 1996, p.22).

Desse modo, os poemas de Dickinson e seu modo de vida trazem em si uma auto-dramatização que pode ter se constituído como essencial para a sua criação poética, uma vez que pela sua "*supposed person*" no texto e na vida é que ela poderia transcender a dupla angústia de ser poeta e de ser mulher. Para Gilbert, a reciprocidade entre a vida e o texto literário está no fato de que a história da poeta baseia-se em alegorias, isto é, em uma vida figurativa, enquanto a vida em plenitude foi, na verdade, usufruída por sua *persona* poética. Nesse sentido, aceitar o mito criado por Emily Dickinson resulta em uma compreensão mais ampla de sua arte do que a tentativa de desconstruí-lo para entender os métodos de seu texto (GILBERT, 1996, p. 22).

Thomas Johnson, na biografia escrita sobre a poeta, também ressalta a dramatização da vida e da poesia de Dickinson e sugere que cada dia assim como cada poema eram, para ela, "como um novo ato de uma peça" (1965, p.65):

> Os seus estratagemas, como a sua poesia, faziam parte do drama da sua existência. Ela só via aqueles que queria ver. Conversava por meio de máximas. Vestia-se sempre de branco. Sempre acessível às crianças, o seu coração e a lata dos biscoitos estavam sempre abertos para elas. A sua reclusão era assegurada pela cooperação da irmã e da sua fiel criada irlandesa. Organizava a sua rotina cotidiana de modo a poder viver e pensar e expressar os seus pensamentos à sua vontade. A sua vida, como a sua arte, era planejada com a máxima economia. (JOHNSON, 1965, p.66)

A questão que se coloca entre toda a teoria aqui estudada e a poesia de Emily Dickinson em si é o quanto a consciência de ser uma mulher e de dominar a escrita afeta seu trabalho com a imaginação poética. Para pensar sobre isso, Margaret Homans (1980) explica que principalmente o século XIX levanta para nós esse tipo de questionamento uma vez que a tradição romântica faz com que seja difícil para o escritor/a escritora separar a identidade sexual da atividade da escrita:

> *Sexual identity by itself does not determine the nature of a poet's work, but where the poetic self represented in a text identifies itself as masculine or feminine, the reader must ask why it does so, and to what effect. In literature as in experience, sexual identification (or polarization, if it comes to that) is not static but rather develops dynamically out of interactions, being for the most part learned through imitation of figures of the same sex and in response to figures of the opposite sex. Where the major literary tradition normatively identifies the figure of the poet as masculine, and voice as a masculine property, women writers cannot see their minds as*

> *androgynous*[146]*, or as sexless, but must take part in a self-definition by contraries.*[147] (HOMANS, 1980, p.3)

Para uma mulher escritora, portanto, a busca pela auto-definição é uma questão que envolve compreender que a perspectiva masculina é a aceita como universal e que as estruturas de poder negadas a ela, tais quais o poder da intelectualidade e o poder da autoria, estão inegavelmente presas ao fator gênero. É nesse sentido que Ana Luísa Amaral ressalta o fato de que normalmente se pensa ser desnecessário fazer referência ao gênero do poeta quando este é homem, já que seu gênero sempre facilitou o acesso às estruturas de poder mencionadas. Em contrapartida, o acesso das mulheres ao poder da autoria e da intelectualidade foi e continua sendo dificultado e, por isso, se a condição de ser mulher transparece no texto, logo se considera o fato de esta mulher inscrever-se numa estrutura que é canonicamente definida pelo sujeito masculino, haja vista que o acesso ao poder da escrita, por exemplo, fora inexistente até pouco tempo atrás (AMARAL, 1995, p. 23-4).

Soma-se a isso o fato de que um poema é produto de um sujeito contextualizado histórica, social e biologicamente. Desse modo, "Se a escrita não está, enquanto produto humano, isenta da influência dos contextos histórico, literário, social ou religioso, porque deverá estar isenta da condição sexual de quem a produz?" (AMARAL, 1995, p.23). Queremos dizer com isso que não acreditamos ser possível a quem produz uma obra poética como a de Emily Dickinson assumir uma atitude neutra quanto às questões que rodeiam seu contexto:

> Assim, se é licito (e necessário) contextualizar Dickinson enquanto norte-americana, branca, protestante, proveniente de uma classe social abastada, não é menos importante referenciá-la como ser humano do sexo feminino, ainda mais no século passado, quando o acesso ao poder era mais profundamente negado às mulheres. (AMARAL, 1995, p.23)

---

[146] O termo *androgynous* se refere ao conceito de *androgyny* que foi desenvolvido por Virginia Woolf quando esta se refere à idéia de um artista livre de sua consciência sexual. Elaine Showalter define esse conceito como "[...] full balance and command of an emotional range that includes male and female elements" (1977, p.215) e afirma que: "Woolf meant it to be a luminous and fulfilling idea; but […] her vision is inhuman. Whatever else one may say of androgyny, it represents an escape from the confrontation with femaleness or maleness. Her ideal artist mystically transcends sex, or has none." (1977, p.236-7)

[147] "A identidade sexual por si mesma não determina a natureza da obra de um poeta, mas onde o eu poético representado num texto se identifica como masculino ou feminino, o leitor deve perguntar por que ele o faz, e para que efeito. Na literatura como na experiência, a identificação sexual (ou polarização, se se tratar disso) não é estática mas, ao contrário, desenvolve-se dinamicamente a partir de interações, sendo em sua maior parte aprendida pela imitação de figuras do mesmo sexo e em resposta a figuras do sexo oposto. Onde a grande tradição literária normativamente identifica a imagem do poeta como masculina, e a voz como uma propriedade masculina, as escritoras não podem ver suas mentes como andróginas, ou como assexuadas, mas devem tomar parte numa auto-definição por contrários." (Tradução nossa)

Da mesma forma, o leitor, isto é, o sujeito que reproduz esses poemas, também não pode assumir uma atitude neutra quando se tem consciência das características contextuais e determinantes do/da poeta, em especial se essas características, como ser mulher ou pertencer a qualquer outro grupo menos privilegiado, colocam o/a poeta em um âmbito não-canônico.

Considerando, assim, que não se pode questionar o fato de que a experiência social dos homens e das mulheres é diferente e assim o tem sido por séculos, endossamos a afirmação das autoras de *Sobre a 'escrita feminina'* (1997) quando estas afirmam que "Sem dúvida também que essa diferença (tal como a de classe ou raça, de identidade nacional ou étnica) há de transparecer na tecitura simbólica da escrita [...]" (AMARAL; SANTOS, 1997, p.2-3).

3.1 O lugar de Emily Dickinson na história literária

Não se pode negar que hoje a poesia de Emily Dickinson já está inserida no cânone literário ocidental. Seus versos fazem parte dos currículos acadêmicos de literatura norte-americana, diversos livros e artigos são publicados sobre sua vida e obra e seus poemas são lidos e discutidos em Seminários, Congressos e outros encontros de pesquisa todos os anos. Ainda assim, como mencionamos anteriormente, muito desse reconhecimento deve-se à aproximação entre sua poesia e o modernismo literário norte-americano, fazendo com que as questões de gênero e de relações de poder sejam menos exploradas.

Em *O Cânone Ocidental* (1995), Harold Bloom afirma que o fator responsável pela inserção de Emily Dickinson no cânone é a estranheza que sua poesia causa no leitor. Para ele, as questões de gênero são desconsideráveis, pois a originalidade da poeta está no modo como ela pensa através de seus poemas:

> Sua canonicidade resulta de sua realizada estranheza, sua misteriosa relação com a tradição. Mais ainda, resulta de sua força cognitiva e agilidade retórica, não de seu gênero sexual nem de qualquer ideologia disso derivada. Seu arrebatamento único, seu Sublime, funda-se no seu desnomear de todas as nossas certezas em outros tantos vazios; e dá-lhes, e a seus leitores autênticos, outra maneira de ver, quase nas trevas. (BLOOM, 1995, p.300)

Essa originalidade de que fala Bloom encontra-se, por exemplo, na apropriação e redefinição do lugar-comum realizadas na poesia e que revela o trabalho intelectual de sua escrita: "O que seus críticos quase sempre subestimam é a espantosa complexidade intelectual dela. Nenhum lugar-comum sobrevive às suas apropriações; o que ela não renomeia ou

redefine, revisa além do fácil reconhecimento." (BLOOM, 1995, p.284). Nesse sentido, a poeta se apropria de termos que possuem significado simples no cotidiano, mas os reveste de nova significação a partir de sua articulação com o todo do poema, isto é, ela dá sentidos próprios às palavras e as esvazia de outros. É por isso que, na visão de Bloom, "Emily Dickinson exige uma participação tão ativa do leitor que é melhor a gente estar com a mente naquele raro melhor estado" (BLOOM, 1995, p.288).

O crítico também destaca que, em sua opinião, Emily Dickinson é "[...] a melhor mente a surgir entre os poetas ocidentais em quase quatro séculos" (1995, p.297) e reforça que seu lugar no cânone literário está assegurado também por uma certa rebeldia de seus poemas contra as tradições poéticas anteriores. Nesse ponto é que sua poesia já é vista como precursora do modernismo literário norte-americano, uma vez que se fazem notar as características formais, estilísticas e temáticas que a distanciam da poesia produzida em sua época e ao mesmo tempo a colocam *avant la lettre*.

A poesia romântica produzida durante os anos em que Emily Dickinson escrevia sua obra era marcada pela convicção do artista de que as capacidades do eu individual deveriam ser valorizadas em detrimento da cultura de massa. Na base desse pensamento estava a tentativa de libertar a arte da idéia de cultura como produto a ser consumido, uma idéia impulsionada desde a passagem do século XVIII para o século XIX com a Revolução Industrial e com o início da produção de massa. Nesse momento, a instituição do mercado literário e das publicações comerciais faz do escritor um reprodutor de bens de consumo, ainda que a produção escrita dê a esse novo artista uma capacidade de expressão também nova para ele: "A cultura impressa liberta o artista, ao mesmo tempo que massifica a sua arte, ameaçando a sua autenticidade de coisa única e ameaçando, por isso, o conceito de 'original'" (AMARAL, 1995, p.69-70).

A poesia nesse contexto isto é, que se desenvolve anteriormente à obra de Emily Dickinson, é definida por Wordsworth (1770-1850) como *"the spontaneous overflow of powerful feelings"* e o poema se configura, para ele, em *"emotion recollected in tranquility"*[148] (WORDSWORTH apud AMARAL, 1995, p. 70), definições que ilustram a característica romântica de buscar o que Ana Luísa Amaram chama de "dilúvio na expressão" baseada na "fluidez de limites" da poesia (1995, p.70). Parece-nos claro, no entanto, que um conhecimento mínimo da obra de Emily Dickinson é suficiente para ver que essas definições não se aplicam aos seus poemas, que por sua vez se aproximam mais do ambiente realista e da

[148] "o transbordamento espontâneo de sentimentos poderosos" e "emoção recolhida em tranquilidade" (Tradução nossa)

guerra civil do que do romantismo inglês ou norte-americano. Exemplo disso são seus versos marcadamente mais curtos do que os versos dos poetas românticos e que diferenciam o trabalho de Dickinson do tipo de poesia que ainda se escrevia até meados do século XIX :

> A poesia mais popular do tempo de Dickinson não se caracteriza nem pela compressão sintáctica, nem pela compressão estrutural [...]; relativamente à poesia que lhe é contemporânea, os versos da poesia de Dickinson são, na generalidade, muito mais curtos e muito mais compactos, caracterizando-se pela elipse[149]. (AMARAL, 1995, p. 155-6)

Ademais, como a arte passa a se concentrar na tentativa de se libertar da cultura de mercado,

> O resultado será a busca do sem limites, a concentração na força infinita do eu como maneira transcendente de atingir as coisas e os outros seres humanos, abstractamente caracterizados como Povo. Necessariamente, isso criará também uma atitude aristocrática de distanciamento, desembocando na evasão e na fuga ao real. (AMARAL, 1995, p.71)

Essa atitude aristocrática de que fala Ana Luísa Amaral se revela na postura elitista dos poetas românticos que se consideram mais sensíveis e melhor conhecedores da natureza humana do que os outros homens. Nesse caso, apesar de podermos relacionar alguns traços da conduta pessoal de Emily Dickinson à postura dos poetas românticos, ainda assim as escolhas que a poeta fez para a sua poesia tais quais os coloquialismos, o tom cotidiano, o metro popular de balada, por exemplo, não nos deixam imaginar uma Emily Dickinson também aristocrática.

De qualquer modo, a tentativa do artista, inserido naquele contexto, de se afastar da cultura de mercado leva-nos imediatamente a pensar no famoso poema de Dickinson cujos versos transcrevemos abaixo:

J 709 / Fr788
Publication – is the Auction
Of the Mind of Man –
Poverty – be justifying

[149] Retomaremos essa questão da compressão e da elipse mais adiante. Por ora basta mencionar que apesar de aparentemente reduzirem o poema em forma e conteúdo, a compressão e a elipse, que é um efeito da compressão, podem ser vistos como estratégias poéticas para ampliar as possibilidades de significados do poema. Assim, a compressão resulta paradoxalmente em excesso de possibilidades interpretativas pela ausência intencional de elementos que delimitariam o poema.

For so foul a thing

Possibly – but We – would rather
From Our Garret go
White – Unto the White Creator –
Than invest – Our Snow –

Thought belong to Him who gave it –
Then – to Him who bear
Its Corporeal illustration – Sell
The Royal Air –

In the Parcel – Be the Merchant
Of the Heavenly Grace –
But reduce no Human Spirit
To Disgrace of Price –

Nesse poema, o eu-lírico de Dickinson deixa entrever que nem mesmo a necessidade de sobreviver pode justificar que um escritor venda seu trabalho, opondo-se, portanto, à publicação comercial e aos lucros gerados com a arte, pois os benefícios do pensamento humano não devem estar sujeitos à imposição de valores comerciais. Para Helen Vendler (2010), a poeta parece estar dizendo algo como: *"Be a swindler, be a huckster, sell air, sell Grace, but do not set a price on the Human Spirit"*[150] (p.335). Esse poema também nos remete à segunda carta escrita a T. W. Higginson, em 1862, em que a poeta afirma: *"If fame belonged to me, I could not escape her –"*[151]. O comentário de Dickinson, na opinião de Vendler, indica que a poeta considerava a possibilidade de um dia publicar seus poemas, "[...] *but she ultimately gave up hope of an audience among the public, trusting to her form of private dissemination"*[152] (VENDLER, 2010, p. 335).[153] A mesma idéia é compartilhada por

[150] "Seja um vigarista, seja um mascate, venda ar, venda a Graça, mas não coloque um preço no Espírito Humano." (Tradução nossa)
[151] Carta 265. "Se a fama me pertencesse, eu não conseguiria fugir a ela – ". Tradução de Fernanda Mourão. In: CASTELO BRANCO, Lúcia.
[152] "[...] mas ela por fim desistiu da esperança de uma audiência entre o público, confiando em sua forma de disseminação privada." (Tradução nossa)
[153] O poema supracitado foi datado conforme a classificação de Johnson pelo ano de 1863, portanto posterior à carta enviada a Higginson.

Johnson na biografia escrita por ele sobre a poeta: "Quando Emily[154] escreveu a Higginson, nada indica que ela estivesse tentando evitar a publicação dos seus poemas, e sim perguntar-lhe como seria possível publicá-los presenciando, ao mesmo tempo, a sua integridade artística" (1965, p.122).

Com o século XX a arte passa a buscar o descentramento do eu e a inserção da multiplicidade de vozes na expressão literária. Sobre isso, Ana Luísa Amaral enfatiza que:

> Embora esse [momento] seja posterior a Dickinson [...], elementos como o descentramento lírico, o recurso a máscaras, a dramatização des-dramatizada, ou seja desviada do confessionalismo e da subjectividade lírica, bem como certos processos sintáctico-formais são também característicos da poesia de Dickinson, contribuindo para o seu carácter eminentemente experimental. (1995, p.72)

Para Ana Luísa Amaral, é nesse momento que a crítica dickinsoniana muda de tom, pois enquanto a crítica contemporânea da poeta via seus versos como não pertencentes às convenções literárias da época, o Modernismo passa a valorizar exatamente o desafio que Emily Dickinson lança aos parâmetros literários do século XIX:

> A poesia de Dickinson é marcada, graças a uma aparente rigidez formal, por uma peculiar agramaticalidade: inserção forçada de plurais, posições sintácticas invertidas e, muitas vezes, desrespeito pelas categorias de género e de pessoa ou pelas concordâncias verbais. O resultado é uma linguagem críptica, compacta, plena de elipses, que se traduz em textos que desafiam a tradição da poesia enquanto comunicação e oferecem à linguagem literária um lugar de destaque e autonomia mais próximo da estética que informa a poesia moderna. (AMARAL, 1995, p.154)

As marcas da poesia de Emily Dickinson ressaltadas por Ana Luísa Amaral são, portanto, destoantes em relação à poesia produzida e valorizada naquele momento e Emily Dickinson certamente reconhecia isso, haja vista que durante sua formação escolar e intelectual a leitura das grandes obras da literatura e dos nomes mais conhecidos daquele momento era incentivada em sua casa. Na carta de número 261 escrita em 1862 para T. W. Higginson, a poeta confirma seu conhecimento da literatura corrente e dos textos bíblicos: *"You inquire my Books – For Poets – I have Keats – and Mr and Mrs Browning. For Prose –*

[154] Queremos chamar atenção aqui para o modo como Johnson se refere à poeta, utilizando apenas seu primeiro nome. Sua atitude nos parece de tom tipicamente patriarcal, já que normalmente a referência a pessoas importantes para as diversas áreas do conhecimento, se feita pelo primeiro nome, deve conter também o sobrenome. Para ficarmos apenas com exemplos da literatura, não nos referimos a Ezra Pound, Adgar Allan Poe, William Shakespeare e tantos outros grandes autores apenas pelo prenome. O próprio Johnson faz referência a T. W. Higginson por seu sobrenome, e não por Thomas.

Mr Ruskin – Sir Thomas Browne – and the Revelations."[155] Na mesma carta Dickinson ainda menciona o fato de seu pai adquirir para ela diversos livros: *"He buys me many Books – but begs me not to read them – because he fears they joggle the Mind."*[156] Apesar de pedir que a filha evite ler os livros comprados para ela, uma breve menção, na mesma carta, sobre a relação da poeta com o pai nos deixa entrever que provavelmente esse pedido não fosse suficiente para que Emily Dickinson o obedecesse: *"I have a Brother and Sister – My Mother does not care for thought – and Father, too busy with his Briefs – to notice what we do – "*[157]. Por outro lado é também nessa carta que Dickinson declara ignorar a poesia de Walt Whitman: *"You speak of Mr Whitman – I never read his Book – but was told He was disgraceful –* [158]*"*. Se, de fato, Dickinson não lera Whitman é algo que não se pode comprovar a não ser pela crença em suas palavras que tão frequentemente são articuladas com ironia e perspicácia.

Para Richard B. Sewall, as condições de vida da poeta e o seu comportamento de reclusão fizeram dela uma pessoa dependente dos livros: *"She could hardly have lived without them. If [...] she called her friends her "estate", more often than not she used metaphors of eating and drinking – life-sustaining processes – to describe what books meant to her."* [159] (1996, p. 40). Para Sewall, é por causa disso que:

> *She can no longer be regarded, for all her withdrawn ways, as working in grand isolation, all uniqueness and originality. She saw herself as a poet in the company of the Poets – and, functioning as she did mostly on her own, read them (among other reasons) for company.* [160] *(1996, p. 40).*

Conrad Aiken, em ensaio publicado pela primeira vez em 1924, acredita que Dickinson não tinha apenas consciência da literatura produzida ao seu redor como também

---

[155] "O Sr. me indaga sobre meus Livros – Por Poetas – Tenho Keats – e Sr. e Sra. Browning. EM prosa – Sr. Ruskin – Sr. Thomas Browne – e as "Revelações"." Tradução de Fernanda Mourão. In: CASTELO BRANCO, Lúcia.

[156] "Ele me compra muitos Livros – mas implora para que eu não os leia – porque teme que eles perturbem a Mente." Tradução de Fernanda Mourão. In: CASTELO BRANCO, Lúcia.

[157] "Tenho um Irmão e Irmã – Minha Mãe não dá importância ao pensamento – e Pai, muito ocupado com seus Relatórios – para perceber o que fazemos – " Tradução de Fernanda Mourão. In: CASTELO BRANCO, Lúcia.

[158] "O Sr. fala do Sr. Whitman – nunca li seu Livro – mas me foi dito que ele é infame – " Tradução de Fernanda Mourão. In: CASTELO BRANCO, Lúcia.

[159] "Ela dificilmente poderia ter vivido sem eles. Se [...] ela chamava seus amigos de sua "propriedade", muito frequentemente ela usava metáforas de comer e beber – processos de sustentação da vida – para descrever o que os livros significavam para ela." (Tradução nossa)

[160] "Ela não pode mais ser considerada, por todas as suas maneiras de retirar-se, como trabalhando em grande isolamento, toda singularidade e originalidade. Ela se via como uma poeta em companhia dos Poetas – e, atuando como ela fez na maior parte do tempo por conta própria, ela os leu (entre outras razões) por companhia." (Tradução nossa)

fora influenciada por ela, apesar de não se encontrarem declarações mais explícitas da poeta sobre isso em suas cartas:

> *Of the literary events, tremendous for America, which were taking place during her most impressionable years, there is hardly a mention. Emerson was at the height of his career, and living only sixty miles away: his poems came out when she was seventeen. When she was twenty, Hawthorne published The Scarlet Letter, and The House of the Seven Gables the year after. The same year, 1851, brought out Melville's Moby Dick. The death of Poe took place in 1849 – in 1850 was published the first collected edition of his poems. When she was twenty-four, Thoreau's Walden appeared; when she was twenty-five, Leaves of Grass. One can say with justice that she came to full 'consciousness' at the very moment when American literature came to flower. That she knew this, there cannot be any question; nor that she was stimulated and influenced by it.*[161] (AIKEN, 1963, p.11)

Para Henry W. Wells, também, a poesia de Emily Dickinson revela alguma influência da poesia romântica sem, contudo, fazer uso das características tipicamente românticas de seu tempo no plano da forma ou do conteúdo: "[...] *her poetry shares the deeper and grander qualities of her chief contemporaries without sinking for any lenght of time into the commonplaces of romantic thought, sentiment, and style"* [162] (WELLS, 1963, p.49). Em oposição às palavras de Wells e de Aiken, Johnson argumenta que os versos de Emily Dickinson possuem uma técnica própria, o que reafirma a posição da poeta em um entre-lugar da história literária:

> Parece ter sido em 1860 que Emily Dickinson descobriu-se como poetisa e começou a demonstrar um interesse profissional pelas técnicas poéticas. As suas idéias a respeito da poesia e da função dos poetas podem ser inferidas dos seus poemas e de referências ocasionais nas suas cartas. As técnicas por ela utilizadas eram todas resultantes do seu autodidatismo. Ela não seguia as teorias tradicionais – desenvolvia suas próprias teorias em versos altamente originais. (1965, p. 93)

---

[161] "Dos acontecimentos literários, tremendos para os Estados Unidos, que estavam ocorrendo durante os anos mais impressionáveis dela, dificilmente há uma menção. Emerson estava no auge de sua carreira, e vivendo a apenas 96 quilômetro de distância: seus poemas foram publicados quando ela tinha 17 anos. Quando ela tinha 20, Hawthorne publicou *The Scarlet Letter* e *The House of the Seven Gables* no ano seguinte. No mesmo ano, 1851, publicou-se *Moby Dick* de Melville. A morte de Poe aconteceu em 1848 – em 1850 foi publicada a primeira edição de seus poemas. Quando ela tinha 24 anos, *Walden* de Thoreau apareceu; quando ela tinha 25, *Leaves of Grass*. Pode-se dizer com justiça que ela adquiriu plena consciência de si no mesmo momento em que a literatura norte-americana floresceu. Que ela sabia disso, não pode haver dúvida, nem que ela foi estimulada e influenciada por esses fatos." (Tradução nossa)

[162] "[...] sua poesia compartilha das mais profundas e grandiosas qualidades de seus principais contemporâneos sem se afundar em nenhum momento nos lugares-comuns do pensamento, do sentimento e do estilo românticos." (Tradução nossa)

De um modo ou de outro, as leituras feitas por Emily Dickinson deram a ela a consciência do poder das palavras, o que transparece em diversas cartas e poemas: "[…] *Dickinson believes* […] *that language's potential for meaning exceeds the individual's control of it and its application to any single circumstance. For her, language is simultaneously inadequate and too powerful"*[163] (MILLER, 1987, p.131). Destacamos aqui o poema J 1212 / Fr 278, em que o eu-lírico lida explicitamente com isso, ou seja, com o poder de viver da palavra dita ou escrita, poder que está nos efeitos que essa palavra pode causar a partir da decifração de seus significados:

J 1212 / Fr 278
A Word is dead
When it is said,
Some say.
I say it just
Begins to live
That day.

Em vista dessas discussões, observa-se que a obra da poeta norte-americana não pode ser colocada dentro da tradição romântica por pertencer temporalmente a ela ou porque seus escritos revelam o conhecimento da poeta sobre essa tradição. Ao contrário, as inovações formais e conteudísticas que sua poesia traz consigo a colocam como, de fato, uma precursora da literatura a ser produzida posteriormente a ela. Como exemplo dessas inovações, citamos novamente a forma contida e a escrita por elipses, além da pontuação original marcada pelos travessões e que resulta numa liberdade sintática nada comum para a época, somando-se ainda seu uso abundante de metáforas, de idéias paradoxais, de vocabulário simples revestido de novos significados, da ironia e de uma linguagem plástica. Todos esses elementos ao serem justapostos criam uma tensão poética que desafia a regularidade convencional: "Essa aglutinação tensa chega a gerar um verdadeiro choque de elementos discursivos aparentemente incompatíveis. [...] É isto que provoca, na lírica de Emily Dickinson, uma ambigüidade mais intensa que na maior parte da poesia da sua época" (NUTO, 2006, p.190).

[163] [...] Dickinson acredita [...] que o potencial da linguagem para o significado excede o controle do indivíduo e sua aplicação a qualquer circunstância. Para ela, a linguagem é simultaneamente inadequada e poderosa demais." (Tradução nossa)

Por outro lado, Dickinson também foi contemporânea dos primeiros realistas norte-americanos, como Mark Twain (1835-1910) e Henry James (1843-1916) e possivelmente teve a oportunidade de ler suas obras. Um dos pontos de aproximação temática que alguns estudos investigam, por exemplo, são os poemas que Emily Dickinson teria escrito sobre a Guerra Civil Americana (1861-1865), cujos efeitos na sociedade estadunidense foram tema privilegiado pela escola realista. Contudo, não há referências explícitas a esse contexto histórico na obra da poeta, mas sim poemas que se utilizam largamente de imagens associáveis ao tema da guerra, como no poema J 615 / Fr 453 "Our journey had advanced – „[164].

Para outros críticos, no entanto, parece mais coerente localizar a obra de Emily Dickinson como precursora da modernidade poética, o que requer distinguir esse rótulo do modernismo: "Modernidade representa uma postura de ruptura e subversão dos padrões vigentes em qualquer época, tendo, portanto, um caráter crítico; enquanto que Modernismo, como movimento artístico circunscrito no tempo, tem um caráter histórico" (ARAÚJO; BARROS, 2006, p.63-4). Nesse sentido, considera-se que a poesia do Mito de Amherst rompe com a literatura e com a ideologia de sua época. Sua lírica, assim, é lida a partir de um caráter contestador combinado com a criatividade de uma escrita que partilha técnicas poéticas a serem privilegiadas pelos movimentos literários do século XX: "Sua poesia foge ao convencional, às acomodações estéticas das escolas e é dotada de uma estranheza e de uma originalidade surpreendentes. Sua voz, em pleno Romantismo, é dissonante e precursora da modernidade" (BARBOSA FILHO, 2006, p.111-2).

Ao lado das discussões acerca do lugar de Emily Dickinson na história literária tradicional, a crítica feminista tem proposto, desde os anos de 1970, uma nova classificação que considere a poeta um dos exemplos mais notáveis da tradição literária feminina:

> *Certain characteristics of Emily Dickinson's style – for example, her multiplicity of attitudes, her verbal indirection, what is regarded as her generalized antagonism, and (a touchstone of today's criticism) her subversion of inherited or traditional stances toward experience – make her, it is argued, a gender-conscious (if not gender-defined) poet and the archetypical practitioner of "woman's language".*[165] (FARR, 1996, p.14)

---

[164] J 615 / Fr 453: *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 – / Eternity's White Flag – Before – / And God – at every Gate –*

[165] "Certas características do estilo de Emily Dickinson – por exemplo, sua multiplicidade de atitudes, sua dissimulação verbal, o que é considerado como seu antagonismo generalizado, e (um critério da crítica de hoje) sua subversão de posições tradicionais ou hereditárias em relação à experiência – fazem dela, argumenta-se, uma

Como discutimos anteriormente, a idéia que embasa essa classificação é a da existência de um modo próprio e feminino de expressão distinto da expressão literária tradicional e patriarcal principalmente pelo fato de conter traços de contestação a essa ideologia. Em outras palavras, considera-se, em conformidade com o que discutem Gilbert e Gubar (1984), que "[...] *when women wrote, they did so under sociological constraints that wholly affected their reception and translation of experience"*[166] (FARR, 1996, p.14). Nesse sentido, busca-se explicar, por exemplo, a predileção de Emily Dickinson por rupturas sintáticas nos poemas em oposição ao que seria considerado linear para a organização dos versos. Outras leituras feministas, ainda, apontam nos poemas a presença de sentimentos relacionados à ira por conta da consciência da poeta sobre a impossibilidade de pertencer à tradição literária dominante. Alguns críticos, por outro lado, dão maior ênfase às características dos poemas que possivelmente desenvolvem uma lógica interna linear e, portanto, masculina (FARR, 1996, p.15).

Porém, o mais relevante é tomar a consciência da dinâmica que embasa as relações de gênero como premissa para a leitura dos poemas, uma vez que o gênero é uma categoria inerente à produção e recepção literárias:

> *Our vision of Emily Dickinson is inevitably enriched by taking account of her gender, a womanhood that she did not always relish, for she was brilliant and ambitious in a culture that praised women for compliance and self-effacement. Certainly her sex had an effect on her subject matter, especially her ironic view of marriage.*[167] (FARR, 1996, p.15)

No caso de Emily Dickinson, a questão do gênero também se liga à questão de classe, pois a condição econômica em que a poeta vivia foi favorável à sua educação e à sua decisão de não se casar, já que, diferentemente de muitas mulheres de sua época, Dickinson não se via obrigada ao matrimônio por sua família possuir uma situação financeira cômoda:

> Ser mulher, branca, solteira e da classe média alta negou-lhe a igualdade e o domínio público, permitindo-lhe, simultaneamente, na ausência de responsabilidades económicas e encargos emocionais e familiares, dois

---

poeta consciente do gênero (se não definida pelo gênero) e a praticante arquetípica da "linguagem feminina"." (Tradução nossa)

[166] "[...] quando as mulheres escreviam, elas o faziam sob restrições sociológicas que afetavam completamente sua percepção e tradução da experiência."

[167] "Nossa visão de Emily Dickinson é inevitavelmente enriquecida ao considerarmos o seu gênero, uma feminilidade que ela nem sempre apreciou, pois ela era brilhante e ambiciosa numa cultura que exaltava as mulheres pela complacência e auto-anulação. Certamente seu sexo teve um efeito em seus temas, especialmente na sua visão irônica do casamento." (Tradução nossa)

> factores fundamentais para o exercício da escrita: tempo e, mais do que isso, liberdade para o utilizar. (AMARAL, 1995, p.17-8)

Tendo, portanto, o conhecimento teórico advindo da literatura que entrava em sua casa e o tempo necessário que a reclusão física, respeitada por seus familiares, oferecia-lhe, Emily Dickinson pôde sujeitar a palavra poética a uma experimentação extrema, resultando em uma obra à frente de seu tempo temática e estruturalmente: "*Dickinson writes as she does because of a combination of factors: her belief in the extraordinary power of language, her responses to the language she reads in mid-nineteenth-century America, and her sense of herself as woman and poet"*[168] (MILLER, 1987, p.1). Ainda assim, sua consciência da incompatibilidade de ser poeta e ser mulher vai transparecer em sua obra denunciando que a poeta teve, de fato, que lidar com a angústia da autoria:

> [...] [S]abendo também Dickinson que o trabalho feminino era visto como um trabalho simbólico, tradicionalmente minimizado se comparado ao trabalho real dos homens, a questão punha-se: onde cabia a sua poesia? No espaço do doméstico e do privado? Mas nesse cabiam bancos forrados, almofadas e chinelos e Dickinson era e julgava-se poeta. No âmbito do público? Mas Dickinson era mulher. (AMARAL, 1995, p.247)

3.2 A poesia de Emily Dickinson

Como se sabe, a obra poética de Emily Dickinson é composta por mais de 1700 poemas que, em sua maioria, foram descobertos postumamente. Também discutimos a conduta particular que a poeta escolheu para sua vida e como ela se mescla com sua obra por meio da criação de *personas* poéticas, resultando no "mito de Amherst". Passaremos agora a discutir as principais questões que a sua poesia levanta para que, em seguida, possamos analisar os poemas propostos para este trabalho.

3.2.1 A estrutura e a linguagem dos poemas

A forma dos poemas de Emily Dickinson é caracterizada, sobretudo, pela métrica irregular e pela ausência ou incompletude de rimas, além do ritmo fragmentário ocasionado pelo uso excessivo do travessão como sinal gráfico principal de pontuação. Com essas

[168] "Dickinson escreve do jeito que escreve por causa de uma combinação de fatores: sua crença no poder extraordinário da linguagem, suas respostas à linguagem que ela lê nos Estados Unidos de meados do século XIX, e a sua consciência de si mesma como mulher e poeta." (Tradução nossa)

características, sua poesia desprezou o esquema poético de cinco pés[169], isto é, o pentâmetro, que era a sistematização vigente nos poemas de língua inglesa do século XIX. Ao invés do pentâmetro, Emily Dickinson se apropriou do metro de balada em toda a sua obra, recusando-se, portanto, aos valores poéticos preestabelecidos e representativos de valores da tradição literária dominante.

Conforme explica Paulo Henriques Britto (2008), o metro de balada inglês é uma forma poética popular utilizada em poemas narrativos da língua inglesa e também nos hinos cantados em igrejas protestantes[170]. Por isso, a sua adoção por Emily Dickinson resulta em um marcante contraste entre a forma e o conteúdo:

> Artista de grande sutileza intelectual, Dickinson optou por trabalhar exclusivamente com o repertório métrico popular, criando desse modo uma tensão entre o plano da forma – tradicionalmente associada à simplicidade, à singeleza, à espontaneidade – e a seriedade e densidade intelectual do plano semântico. (BRITTO, 2008, p.26)

A poeta recorre às quatro formas tradicionais de metro de balada, todas constituídas por estrofes de quatro versos e esquema de rimas abcb ou abab: metro longo (com quatro pés jâmbicos em cada verso), metro comum (é o mais freqüente; os versos se alternam em quatro e três pés), metro curto (todos os versos da estrofe, com exceção do penúltimo, tem três pés) e meio metro (todos os versos apresentam três pés) (BRITTO, 2008, p. 27). Apesar de ser um esquema um tanto quanto rígido, Dickinson imprime-lhes irregularidades intencionais para que se possa atingir um determinado efeito:

> Ao trabalhar com essas formas populares, porém, Dickinson com freqüência desvia-se do padrão tradicional, cometendo aparentes erros de metrificação, usando rimas imperfeitas, etc. Para um leitor desavisado (como Thomas Wentworth Higginson e Mabel Loomis Todd, seus primeiros editores, que sentiram necessidade de "corrigir" seus versos) essas irregularidades não passavam de sinal de imperícia técnica; no entanto, uma leitura mais atenta deixa claro que esses desvios em relação à norma são funcionais, visando a realização de efeitos calculados. (BRITTO, 2008, p.26)

---

[169] O pé é a unidade métrica da poesia de língua inglesa e pode ser composto de duas ou mais sílabas em que uma delas é acentuada e as outras são átonas. O pé mais utilizado na poesia inglesa é o jambo, em que uma sílaba átona é seguida por uma sílaba tônica.

[170] No português, não há uma forma análoga que possa servir para uma tradução completamente satisfatória desse tipo de esquema poético. Para Britto, a forma portuguesa que mais se aproximaria do metro de balada inglês é a redondilha maior por ser, também, considerado o metro de poesia popular: "Tal como o metro de balada, ele [o metro de redondilha maior] está associado à poesia folclórica, e portanto tem o potencial de criar o mesmo choque entre forma e conteúdo que é explorado por Dickinson" (BRITTO, 2008, p.29).

Um exemplo de poema em que Dickinson toma a liberdade de interferir na forma fixa é o já referido poema J 288 / Fr 260, “I’m Nobody! Who are you?”. Na versão publicada em 1910 alguns versos foram regularizados para que obedecessem à métrica padrão e apenas em 1955 a versão original foi disponibilizada. Observem-se as modificações feitas na primeira estrofe para a publicação de 1910 em relação ao poema original:

(1910)
I’m nobody! Who are you?
Are you nobody, too?
Then there’s a pair of us – don’t tell!
They’d banish us, you know.

(1955)
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!

Além da questão métrica, outras intervenções editorias incluem a substituição do travessão pela pontuação convencional, a modificação, em outros momentos, da pontuação pretendida pela poeta (nos terceiro e quarto versos) e a troca de letras maiúsculas por minúsculas e vice-e-versa. Com isso, fica claro que a poesia de Emily Dickinson provocava incômodos para os leitores tradicionais de sua época e que as intromissões dos editores buscavam suavizar o ritmo e a linguagem da poeta para encaixá-la na tradição poética, sem que esses leitores e editores fossem capazes de perceber o anúncio de uma nova maneira de versificar: “Dickinson, antecipando uma prática que se tornaria comum no século XX, utiliza a forma tradicional – no caso, o metro curto – apenas como ponto de partida, e não como camisa-de-força formal” (BRITTO, 2006, p. 30).

Em consonância com as palavras de Britto, Johnson também afirma: “A sua grande contribuição à prosódia inglesa deve-se ao fato de ter procurado obter novos efeitos através da exploração das possibilidades existentes nos moldes métricos tradicionais” (1965, p.95). Desse modo, vemos que Emily Dickinson não confinou sua poesia em moldes métricos e formas fixas, pois os padrões de estrofação tradicionais funcionam apenas como bases estruturais para sua poética. Ao contrário, apesar de partir de estruturas formais

fundamentadas no limite, o conteúdo desenvolvido pela poeta em seus versos é paradoxalmente de liberdade (AMARAL, 1995, p.156).

A partir das bases dadas pela literatura tradicional, sua companhia por longos anos, Emily Dickinson criou então uma obra composta por poemas de formas mais breves, fragmentadas, comprimidas e, no entanto, pungentes. Para Judith Farr (1996), a aparência simples e até mesmo doméstica dos poemas esconde, na verdade, uma dicção original que intriga seus leitores:

> *The common reader has found them [her poems] less dauting than more elaborate forms like the epic or ode, and most who meet her verse recognize that it presents great themes with originality and a kind of shrewd but radiant understanding. Her wisdom seeks an expression whose economies please the sophisticate by their cunning and the less canny reader by their daring.*[171] (FARR, 1996, p.1)

Enfatize-se que o contraste entre a aparência simples dos poemas e a complexidade de seu conteúdo é devido à escolha da poeta por uma estrutura formal tradicionalmente tida como simples. Como mencionamos, o metro de balada inglês, adotado por Emily Dickinson, é característico dos hinos religiosos, os quais a poeta conhecia tanto por ter freqüentado a igreja local quando menina como também por ter tido, em casa, um exemplar do hinário de Isaac Watts, que era largamente utilizado nos cultos da igreja da comunidade de Amherst. Recusando, assim, a forma poética que dominava a produção lírica há centenas de anos – o pentâmetro jâmbico – Emily Dickinson talvez estivesse buscando uma forma que melhor expressasse sua natureza irreprimível, tendo, portanto, consciência do caráter subversivo de sua escolha formal: *"Dickinson's own rhythms, loose rhymes, and abbreviated (therefore often cryptic) metaphors of description sound less unusual when placed beside Watt's hymns than when compared with the work of her contemporaries"*[172] (MILLER, 1987, p.142).

Além disso, assim como ocorre na métrica dos hinos religiosos, a poesia de Emily Dickinson valoriza a economia de linguagem principalmente pela recorrência da elipse. Mas para Ana Luísa Amaral (1995), sob a contenção da forma se esconde o excesso do conteúdo e o uso da estrutura de hino dá concretude às intenções subversivas dos poemas:

---

[171] "O leitor comum tem descoberto que eles [seus poemas] são menos assustadores do que formas mais elaboradas como a épica ou a ode, e a maioria que conhece seu verso reconhece que ele apresenta grandes temas com originalidade e um tipo de compreensão perspicaz mas radiante. Sua sabedoria busca uma expressão cuja economia agrada o leitor sofisticado por sua astúcia e o menos sagaz por sua ousadia." (Tradução nossa)

[172] "Os ritmos próprios de Dickinson, as rimas livres, as metáforas de descrição abreviadas (por isso geralmente enigmáticas) soam menos incomuns quando colocados ao lado dos hinos de Watt do que quando comparados com as obras de seus contemporâneos." (Tradução nossa)

> Se Whitman recorre a um tom oratório, de características semelhantes às do sermão, Dickinson adopta a estrutura prosódica do hino. Informados ambos pela estética puritana, ambos a subvertem embora diferentemente: Whitman na parodização inconsciente das entoações bíblicas através da utilização de uma voz bárdica, semelhante à de um sacerdote ou de um profeta; Dickinson no aproveitamento da estrutura e no recurso a uma voz elíptica que desafia e ilude, pelo sentido, a própria economia e contenção puritanas. Dickinson recorre, assim, do ponto de vista formal, à contenção, a um estilo compacto e elíptico, à economia (quando não frugalidade) verbal, onde parece não haver espaço para aquilo que comummente se atribui ao excesso: a super-abundância, a dispersão, a demasia. (AMARAL, 1995, p. 343)

Muito desse jogo entre simplicidade da forma e complexidade do conteúdo é responsável por causar a impressão no leitor desavisado de que não se consegue compreender o que um poema quer ou não dizer: "*Because Dickinson's poems contain several constructions that are unusual even in comparison with traditional poetic uses of language, reading them is largely a process of deciphering the connections between what their language says and what it may mean*"[173] (MILLER, 1987, p.20). Soma-se a isso a voz elíptica que não somente desafia a economia e a contenção puritanas, como explica Ana Luísa Amaral, mas que também provoca o leitor a buscar um sentido para o poema diante da pluralidade de significados possíveis. Contudo, Ana Luísa Amaral adverte: "Destruindo a sintaxe, Dickinson revoluciona a linguagem poética, destruindo a coesão de sentido" (1995, p.190). E essa revolução se dá, em grande parte, pelo hábito da elipse elevado ao seu potencial extremo.

A elipse é a omissão intencional de um elemento com vistas a produzir o efeito de multiplicidade de sentidos e, por conseqüência, a ambigüidade. Em Emily Dickinson, a elipse se torna um modo de expressão, e não apenas uma figura de estilo literário, mas não é o único fator responsável pela multiplicidade de sentidos: "*The poet's metaphors and extended analogies, her peculiar brevity, lack of normal punctuation, irregular manipulation of grammar, syntax, and word combination all invite multiple, nonreferential interpretations of what she means*"[174] (MILLER, 1987, p.2). Seu uso da linguagem almeja, assim, a pluralidade de significados, mas ao mesmo tempo condensa seu conteúdo a ponto de, muitas vezes, obscurecer o sentido do poema: "*The language of Dickinson's poetry is elliptically*

[173] "Porque os poemas de Dickinson contém diversas construções que são incomuns mesmo em comparação com usos poéticos tradicionais da linguagem, lê-los é em grande parte um processo de decifrar as relações entre o que a sua linguagem diz e o que ela pode significar." (Tradução nossa)

[174] "As metáforas da poeta e as analogias estendidas, sua brevidade peculiar, falta de pontuação normal, manipulação irregular da gramática, sintaxe, e combinação de palavras, tudo convida a interpretações múltiplas, não referenciais do que ela quer dizer." (Tradução nossa)

compressed, disjunctive, at times ungrammatical; its reference is unclear; its metaphors are so densely compacted that literal components of meaning fade"[175] (MILLER, 1987, p.1).

Como se nota nas palavras de Cristanne Miller, a linguagem dos poemas de Emily Dickinson se destaca pela concisão que, conforme mencionado anteriormente, aumenta a multiplicidade e a ambiguidade de sentidos. Para Miller (1987), a concisão causada pelas omissões intencionais de Dickinson é o canal para que a poeta possa articular e expressar seus sentimentos mais complexos e pensamentos ameaçadores, pois na omissão e na ambiguidade a poeta pode ocultar o seu potencial criativo, o que também demonstra sua consciência do significado de ser poeta e mulher no contexto em que ela estava inserida. No entanto, Miller observa que: *"Not to show one's power may make it seem greater"*[176] (1987, p.26).

Miller (1987) também afirma que as omissões realizadas nos poemas ora podem ser recolocadas pelo leitor, ora são irrecuperáveis. No primeiro grupo estão principalmente as elipses de caráter gramatical: *"Dickinson often deletes an auxiliary verb, a repeated subject or verb, or an implied pronoun to maintain the rhythm of a line, intensify its meaning, or avoid redundancy, without confusing the poem's statement"*[177] (MILLER, 1987, p.28). Como exemplo, podemos citar os versos finais de "My life had stood – a Loaded Gun – " (J 754 / Fr 764) que exigem uma reorganização para que o conteúdo omitido seja recuperado:

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 –

Cristanne Miller sugere, então, que os mesmos versos sejam dispostos da seguinte maneira (1987, p.28):

Though I may live longer than He [may live]
He must [live] longer than I [live]
For I have but the power to kill,

[175] "A linguagem da poesia de Dickinson é elipticamente comprimida, disjuntiva, às vezes agramatical; sua referência não é clara; suas metáforas são compactadas tão densamente que componentes literais de significado se extinguem." (Tradução nossa)
[176] "Não mostrar o poder de alguém pode fazê-lo parecer maior." (Tradução nossa)
[177] "Dickinson geralmente exclui um verbo auxiliar, um sujeito ou verbo repetidos, ou um pronome implícito para manter o ritmo de um verso, intensificar seu significado, ou evitar a redundância, sem confundir a afirmação do poema." (Tradução nossa)

Without [having] the power to die.

Por outro lado, há momentos em que não se consegue recuperar o elemento omitido pela elipse, o que dá maior complexidade ao poema por aumentar sua ambigüidade sintática e semântica: *"Dickinson's most characteristic type of nonrecoverable deletion is to omit phrases providing the logical links between consecutive statements or between stanzas"*[178] (MILLER, 1987, p.29). Como exemplo, citamos a primeira estrofe do poema J 448 / Fr 446:

This was a Poet – It is That
Distills amazing sense
From ordinary Meanings –
And Attar so immense

Assim como ocorre nesses versos, as lacunas mais difíceis de serem preenchidas fazem com que o poema possibilite diversas maneiras de completar seu sentido e a escolha de um ou outro elemento a ser recolocado no espaço da elipse depende da interpretação do leitor. Desse modo, Miller aponta que os primeiros versos poderiam ser lidos, por exemplo, como *"This was a Poet – It is [the fact] That [this poet which] / Distills amazing sense"*, ou *"It is That [(the poet) which] / Distills amazing sense"*, e ainda *"This [poem] was a Poet – It [the text] is That [which] / Distills amazing sense"* (MILLER, 1987, p.29).

Uma segunda característica da poesia de Emily Dickinson que também cria o efeito de poema comprimido, compacto e denso é a estrutura simples e muito comum em sua obra de sujeito-verbo-objeto e de orações que privilegiam conjunções coordenativas em detrimento das subordinativas:

> *Successive short sentences or sentences units allow a particularly quick movement from metaphor to metaphor, or from abstract pronouncement to particular example back to pronouncement, or from scene to apparent conclusion […]. Consequently, the opportunities for understated connection are multiple. Dickinson juxtaposes the stages of an idea or story rather than explaining their progression.*[179] (MILLER, 1987, p.30)

[178] "O tipo mais característico de Dickinson de exclusão irrecuperável é omitir frases que suprem as ligações lógicas entre sentenças consecutivas ou entre estrofes." (Tradução nossa)
[179] "Orações curtas sucessivas ou unidades de sentenças permitem o movimento particularmente rápido de metáfora em metáfora, ou de afirmação abstrata para exemplo particular e de volta à afirmação, ou de cena a aparente conclusão [...]. Conseqüentemente, as oportunidades para relações menos aparentes são múltiplas. Dickinson justapõe as fases de uma idéia ou história ao invés de explicar sua progressão." (Tradução nossa)

Para exemplificar citamos o poema J 245 / Fr 261, em que a passagem de um verso ao outro é rápida e marca mudanças na cena de forma seqüencial sem que se dê tempo ao leitor para assimilar quaisquer implicações decorrentes dessas mudanças. Observe-se também que a única conjunção utilizada entre as orações é a aditiva "and", que mantém a estrutura de justaposição em todo o poema:

J 245 / Fr 261
I held a Jewel in my fingers –
And went to sleep –
The day was warm, and winds were prosy –
I said "'Twill keep" –

I woke – and chid my honest fingers,
The Gem was gone –
And now, an Amethyst remembrance
Is all I own

Para Cristanne Miller, esse tipo de estruturação do poema também é uma forma de omitir elementos visando ao efeito da ambiguidade e da multiplicidade de sentidos e faz com que a explicação de um determinado poema seja muito mais baseada na interpretação pessoal do que na sintaxe dos versos. Além disso, a conjunção "and" associa-se à expressão espontânea e informal e, portanto, dá ao poema a aparência de simplicidade: *"Her juxtaposition or simple linking of independent claims helps create the dramatic and impulsive effect of a speaking voice, often that of childishness or naiveté"*[180] (MILLER, 1987, p.32). Ademais, *"The sharp economy of the sentences and their abrupt succession give Dickinson's poetry an elevated and emotionally charged or tense quality, even when the subject is playful"*[181] (MILLER, 1987, p.34).

Todas essas características mencionadas até aqui contribuem para que a poesia de Emily Dickinson se aproxime da poesia produzida a partir do século XX por um traço em comum: a ruptura dos padrões esperados para o estilo e o significado (MILLER, 1987, p. 44), e isso se dá na experimentação que a poeta realiza de aspectos tradicionais da poesia:

[180] "Sua justaposição ou simples ligação de afirmações independentes ajuda a criar o efeito dramático e impulsivo de uma voz que fala, freqüentemente aquela de infantilidade ou ingenuidade." (Tradução nossa)
[181] "A economia aguda das sentenças e sua sucessão abrupta dão à poesia de Dickinson uma qualidade elevada e emocionalmente carregada ou tensa, mesmo quando o assunto é divertido." (Tradução nossa)

> *Dickinson uses most of the traditional unifying features of poetry – rhyme, meter, stanzas, and verbal, syntactic, thematic, and figurative repetitions.* […] *This underlying regularity of meter, rhyme, and stanza forms and the correspondence of her line to syntactic phrase boundaries "cool" the surprise of her disruptive punctuation, inverted and elliptical syntax, occasional metrical irregularity, off-rhyme, and general ungrammaticality.*[182] (MILLER, 1987, p.44)

A quebra das expectativas em poesia é chamada de disjunção (*disjunction*) e, na obra de Emily Dickinson, a surpresa causada pela composição dos poemas ocorre repetidamente, em especial por mudanças abruptas entre as estrofes, por causa da pontuação e também das lacunas deixadas nos versos: *"In its broadest effect, disjunction undercuts the reader's expectation of finding ordered meaning"*[183] (MILLER, 1987, p. 46). A reordenação de significados que Dickinson parece propor em sua obra é, na verdade, a busca por novas combinações de sentido e revela a consciência de que, para isso, é preciso romper com as estruturas que a precedem:

> *Dickinson does not write in a new language – that would be absurd, primarily because then no one would understand her. Rather, she reorders meaning along associative, analogical lines in order to express what was before inexpressible or unseen and out of a love of play with language. Dickinson's language is essentially, not superficially, disjunctive.*[184] (MILLER, 1987, p.46)

Dessa linguagem disjuntiva faz parte também a pontuação excêntrica e até mesmo inflexível de seus poemas, que nesse aspecto foram padronizados pelos editores durante inúmeras publicações de sua obra: *"The most cursory glance at Dickinson's poems shows that she regarded punctuation as a matter of style and personal expression to the same extent that she regarded language in this way"*[185] (MILLER, 1987, p. 49). Na carta de número 316 para

---

[182] "Dickinson usa a maioria das características tradicionais que unificam a poesia – rima, metro, estrofes, e repetições verbais, sintáticas, temáticas e figurativas. [...] Essa regularidade subjacente de formas de metro, rima e estrofe e a correspondência do seu verso com limites sintáticos frasais "esfriam" a surpresa de sua pontuação disruptiva, sintaxe elíptica e invertida, irregularidade métrica ocasional, rima imperfeita, e agramaticalidade em geral." (Tradução nossa)

[183] "Em seu efeito mais amplo, a disjunção reduz a expectativa do leitor de encontrar um significado organizado." (Tradução nossa)

[184] "Dickinson não escreve em uma nova língua – isso seria absurdo, primeiramente porque então ninguém a entenderia. Ao contrário, ela reorganiza o significado ao longo de versos associativos, analógicos para expressar o que antes era inexprimível ou invisível e a partir de um amor por brincar com a linguagem. A linguagem de Dickinson é essencialmente, não superficialmente, disjuntiva." (Tradução nossa)

[185] "A olhada mais rápida nos poemas de Dickinson mostra que ela considerava a pontuação uma questão de estilo e expressão pessoal na mesma medida em que ela considerava a linguagem dessa forma." (Tradução nossa)

T. W. Higginson, a poeta reclama que ao publicarem seu poema "A narrow Fellow in the Grass", os editores do *Springfield Republican* teriam alterado a pontuação de um dos versos e isso lhe causava extrema frustração: *"Lest you meet my Snake and suppose I deceive it was robbed of me – defeated too of the third line by the punctuation. The third and fourth were one – I had told you I did not print –*[186]*"*.

A questão de manter ou alterar a pontuação em Emily Dickinson ainda permanece em edições mais recentes, como observamos em *Do jeito delas: vozes femininas de língua inglesa* (2008), em que cinco poemas[187] de Dickinson foram publicados e todos tiveram alterações na pontuação. Transcrevemos em seguida o poema que, ao nosso ver, mais sofreu modificações e logo abaixo os mesmos versos conforme aparecem na edição de Johnson (1976):

The soul selects her own society
Then shuts the door;
On her divine majority
Obtrude no more.

Unmoved, she notes the chariot's 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

J 303 / Fr 409
The Soul selects her own Society –

[186] "Para que o senhor não encontre minha Serpente e pense que o engano no fato de ela ter sido roubada – derrotada também na terceira linha pela pontuação. A terceira e a quarta eram uma só – eu lhe disse que não publicava – " Tradução de Fernanda Mourão. In: MOURÃO, F.

[187] Os organizadores dessa edição optaram por dar títulos aos poemas, mas preferimos citá-los conforme aparecem nas classificações de Johnson e de Franklin por uma questão de manter um padrão nas referências ao longo de todo o trabalho. Os cinco poemas apresentados e traduzidos nesse livro são: J 56 / Fr 53 "If I should cease to bring a Rose"; J 303 / Fr 409 "The Soul selects her own Society – "; J 449 / Fr 448 "I died for Beauty – but was scarce"; J 1075 / Fr 1121 "The Sky is low – the Clouds are mean."; e J 1732 / Fr 1773 "My life closed twice before its close - ".

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 -

Como vemos, na edição de 2008 todos os travessões foram substituídos por pontuação convencional ou suprimidos, o que dá ao poema um ritmo diverso do ritmo proposto por Emily Dickinson em seus manuscritos e que foi mantido por Johnson. Apesar de muitos críticos e editores hoje argumentarem que esse tipo de interferência altera significativamente a leitura e, por conseguinte, o sentido do poema, percebemos que ainda há a tentativa de adequar os versos de Emily Dickinson a uma uniformização que os deixe menos dissonantes em relação aos padrões de escrita poética.

Na primeira estrofe do poema citado também ocorre uma variação de palavras em seus dois últimos versos (*On / To* e *Obtrude / Present*) que, na verdade, não é uma interferência direta da editoração mas, sim, a escolha por uma das palavras oferecidas nos manuscritos de Dickinson, uma vez que esse e outros poemas foram reescritos pela poeta e apresentam variação de vocabulário e de ortografia. Para a pontuação, ao contrário, Dickinson não oferece alternativas: "[...] *she never apologizes for her unorthodox punctuation or provides variants for it, and where she does alter it from copy to copy it is not done consistently to standardize her marks* […]"[188] (MILLER, 1987, p.50).

O travessão é a forma de pontuação mais marcante na poesia dickinsoniana. Ele é usado repetidamente e tem por efeito a ambigüidade, pois ao substituir os sinais gráficos convencionais por um único tipo de pontuação, o travessão não deixa claro se sua função é

[188] "[...] ela nunca se desculpa por sua pontuação não ortodoxa ou oferece variações para ela, e onde ela de fato a altera de cópia para cópia isso não é feito consistentemente para padronizar seus sinais [...]"

dar uma pequena pausa, como é o caso da vírgula, ou se indica uma pausa absoluta e uma divisão mais definida entre os versos, como ocorre com o ponto final, por exemplo. Para Cristanne Miller (1987),

> *These dashes correspond to pauses for breath or deliberation, or to signs of an impatient eagerness that cannot be bothered with the formalities of standard punctuation.* […] *Overall, they create a suggestion that the mind at work in the text is unfettered by normal rules of logical procedure. As the reader of Dickinson further knows, they are also infectious. To spend much time with a mind that allows itself such fascinating stops and shifts is to fall into the habit of allowing oneself to move more freely between topics and thoughts. Dickinson's punctuation, like her poetry, teaches the reader to trust the play of the mind.*[189] (MILLER, 1987, p. 51)

De maneira geral, a função do travessão é isolar as palavras para que seu significado seja reforçado, além de criar certo suspense no poema pelo retardamento da sequência de palavras e, logo, do ritmo do poema como um todo: "[...] *dashes typically isolate words for emphasis, provide a rhythmical syncopation to the meter and phrase of a line, and act as hooks on attention, slowing the reader's progress through the poem"*[190] (MILLER, 1987, p.53). Além disso, o travessão produz quebras de versos inesperadas e pode marcar momentos de omissão de elementos, isto é, marcar graficamente as elipses, como se observa no seguinte poema em que o travessão parece se colocar em lugar do verbo e mantém a multiplicidade de sentidos que o apagamento do verbo causa:

J 212 / Fr 206
Least Rivers – docile to some sea.
My Caspian – thee.

Apesar da predominância do travessão, não se pode deixar de mencionar que Dickinson também se utiliza dos sinais gráficos mais comuns, tais quais os pontos de exclamação e interrogação, a vírgula e o ponto final, diversas vezes combinando a pontuação

[189] "Esses travessões correspondem a pausas para respiração ou ponderação, ou a sinais de uma ânsia impaciente que não pode ser incomodada pelas formalidades da pontuação padrão. [...] Acima de tudo, eles criam uma sugestão de que a mente a trabalhar no texto está desacorrentada das regras normais de procedimento lógico. Como o leitor de Dickinson bem o sabe, eles são também infecciosos. Passar muito tempo com uma mente que se permite tais pausas e mudanças fascinantes é cair no hábito de se permitir mover-se mais livremente entre assuntos e pensamentos. A pontuação de Dickinson, como a sua poesia, ensina o leitor a confiar no jogo da mente." (Tradução nossa)

[190] "[...] os travessões tipicamente isolam as palavras para ênfase, dão uma sincopação rítmica ao metro e à frase do verso e atuam como ganchos sobre a atenção, retardando o progresso do leitor pelo poema." (Tradução nossa)

convencional com o travessão. Há, ainda, poemas em que não há um encerramento dado pela pontuação e em muitos casos esse encerramento ocorre com o travessão, quebrando a expectativa do leitor de que o poema se conclua com um fechamento regular.

Além dessas questões envolvendo a pontuação, os poemas de Emily Dickinson apresentam uma outra idiossincrasia que freqüentemente é corrigida pelos editores de sua poesia, como podemos observar ao voltarmo-nos novamente ao poema J 303 / Fr 409 e à sua versão de 2008 supracitada: o uso freqüente da letra maiúscula em palavras que não a requerem convencionalmente.

A maioria dos exemplos de palavras iniciadas com letra maiúscula é de substantivos e adjetivos e, para Cristanne Miller (1987), elas sugerem uma presença concreta e imediata do significado daquela palavra nos poemas: *"They give her words a symbolic referentiality"*[191] (p.58), pois "[...] *multiple capitalized words may lend particular substantiality to ideas or things"*[192] (p.58). Em outras palavras, os substantivos marcados pela letra maiúscula assumem maior importância nos versos, mesmo que sejam insubstanciais: "*The poet draws our attention to the objects and ideas, the named things of her poetry, by capitalizing their names"*[193] (MILLER, 1987, p. 58). A título de exemplo, podemos mencionar novamente o poema "My Life had stood – a Loaded Gun –", que em seus 24 versos apresenta 30 ocorrências de palavras iniciadas com letra maiúscula:

> *This stress on the substantives (nouns and adjectives) of a poem functions both to emphasize the naming word as an entity important in itself and, correspondingly, to increase the effect of substantiality, and thus an implicit referentiality when the noun is concrete, supporting those words. Of course, a capitalized noun in fact refers no more directly or immediately than an uncapitalized one; the more emphatic form, however, suggests a difference in quality.*[194] (MILLER, 1987, p. 59)

Todos esses componentes da poesia de Emily Dickinson fazem com que seus versos soem estranhos aos leitores desacostumados com seu estilo. Paradoxalmente, no entanto, as

---

[191] "Elas dão às suas palavras uma referencialidade simbólica." (Tradução nossa)
[192] "[...] múltiplas palavras em maiúsculas podem emprestar uma substancialidade particular às idéias ou coisas." (Tradução nossa)
[193] "A poeta chama nossa atenção para os objetos e idéias, as coisas nomeadas de sua poesia, ao usar letras maiúsculas em seus nomes." (Tradução nossa)
[194] "Essa ênfase nos substantivos (nomes e adjetivos) de um poema atua para enfatizar a palavra que nomeia como uma entidade importante em si mesma e, correspondentemente, para aumentar o efeito de substancialidade, e assim uma referencialidade implícita quando o substantivo é concreto, sustentando essas palavras. Claro, um substantivo com maiúscula na verdade não se refere mais direta ou imediatamente do que um em letra minúscula; a forma mais enfática, entretanto, sugere uma diferença na qualidade." (Tradução nossa)

características da linguagem de seus poemas são bastante similares ao discurso oral, principalmente em relação ao uso da elipse, que é comum na fala:

> *[Spoken language] tends to be disjunctive, and to rely on sentence fragments. It contains more questions and exclamations than does written language and often contains pauses in midsentence, such as those represented by various slanting marks in Dickinson's manuscripts and marked typographically in printed texts by dashes.*[195] (MILLER, 1987, p.104)

Desse modo, ao assemelhar-se ao discurso oral em alguns aspectos, a voz poética de Dickinson passa a impressão de ser mais informal e particular, uma vez que "[...] *Dickinson's use of colloquialisms and her direct address to an audience make the poems seem more like acts of discourse than icons of art* […]"[196] (MILLER, 1987, p.105). Esses coloquialismos, por sua vez, ocorrem em poemas de tom mais infantil, nos versos curtos, nas contrações de palavras e em analogias com a natureza, por exemplo (MILLER, 1987, p. 105). Para Cristanne Miller, "*The use of colloquialisms prevents hierarchical distance between speaker and audience in the poems and reduces the foreignness caused by the less familiar or easy aspects of the poet's language*"[197] (MILLER, 1987, p. 106).

Além de adotar coloquialismos, Dickinson também faz uso dos neologismos com frequência. Como o próprio termo indica, esse é um recurso de criação de palavras ou expressões novas, podendo ser também o uso de uma palavra adaptada de outra língua ou ainda a atribuição de um novo significado a uma palavra ou expressão já existente. Dessa forma, recorrer aos neologismos é um modo de suprir uma necessidade vocabular e essa estratégia revela, ao mesmo tempo, a manipulação da linguagem por meio de um jogo de palavras.

Para ilustramos o emprego dos neologismos, recorremos ao poema J 1700 / Fr 1689:

To tell the Beauty would decrease
To state the Spell demean –
There is a syllable-less Sea

---

[195] "A linguagem falada [...] tende a ser disjuntiva e a contar com fragmentos de orações. Ela contém mais perguntas e exclamações do que a linguagem escrita e geralmente contém pausas no meio das frases, como aquelas representadas por várias marcas oblíquas nos manuscritos de Dickinson e marcados tipograficamente nos textos impressos pelos travessões." (Tradução nossa)

[196] "O uso que Dickinson faz dos coloquialismos e o seu dirigir-se diretamente a um público fazem os poemas parecerem mais como atos do discurso do que ícones da arte [...]" (Tradução nossa)

[197] "O uso de coloquialismos evita a distância hierárquica entre o sujeito lírico e o público nos poemas e reduz a estranheza causada pelos aspectos menos familiares ou fáceis da linguagem da poeta." (Tradução nossa)

Of which it is the sign –
My will endeavors for its word
And fails, but entertains
A Rapture as of Legacies –
Of introspective Mines –

O neologismo que se destaca nesse poema está no terceiro verso: *syllable-less*. Formado pela palavra *syllable* acrescida do sufixo *–less*, que indica ausência, desse termo podemos extrair o sentido de sílaba, que está relacionado diretamente com a articulação dos sons, com a emissão da voz, por ser a representação gráfica de fonemas e grupos de fonemas. Por outro lado, também reconhecemos no interior desse termo uma referência à palavra *sybil*, que em português quer dizer sibila, uma denominação para as mulheres da Grécia Antiga consideradas profetisas por darem voz aos ensinamentos dos oráculos, transmitindo-os diversas vezes em forma de versos. A partir disso, o sufixo que foi acrescentado para a criação do neologismo *syllable-less* sugere o sentido de ausência de palavras e ausência de interpretação da voz de qualquer divindade, que é, paradoxalmente, a voz do silêncio. Usado para definir *Sea – syllable-less Sea –* esse neologismo pode indicar a amplidão e o silêncio do mar.

Criar a linguagem é controlá-la, e, de cerrta forma, é também a habilidade de criar a realidade. Para os poemas, essa é mais uma forma de imprimir-lhes a multiplicidade de significados, pois o emprego dos neologismos aumenta o grau de complexidade e de ambigüidade dos versos e, por isso, esse tipo de uso consciente da linguagem para atingir determinados efeitos poéticos pode não ser compreendido de imediato pelo leitor, principalmente quando o uso dos neologismos vem combinado ao uso da elipse e dos outros traços da linguagem de Dickinson aos quais já nos referimos neste trabalho:

> *Readers of Dickinson's poems and letters may doubt all they read in her cryptic ambiguity, and thus not blame the poet for saying what they do not want to hear from her. She is protected from sounding as radical or rebellious as she often is because understanding those aspects of her writing requires some complicity from her reader; since readers must work at understanding her texts, they must therefore to some extent be capable of recognizing a possibility of meaning before they can find it.*[198] (MILLER, 1987, p.17)

[198] "Os leitores dos poemas e cartas de Dickinson podem duvidar de tudo que eles lêem em sua ambiguidade oculta, e assim não culpar a poeta por dizer o que eles não querem ouvir dela. Ela está protegida de soar tão radical ou rebelde quanto ela geralmente é porque entender esses aspectos de sua escrita requer um pouco de cumplicidade do seu leitor; já que os leitores devem se esforçar para compreender seus textos, eles devem,

3.2.2 Emily Dickinson: uma linguagem feminina?

Como discutimos na segunda seção deste trabalho, a definição de feminino é originalmente relacionada ao ideal de beleza, delicadeza e passividade difundido e fortalecido alguns séculos atrás e, de certa forma, ainda presente no nosso século XXI[199]. Nesse contexto, certamente o julgamento da crítica literária sobre as obras produzidas por mulheres não poderia diferir daquele ideal de feminilidade:

> Tal crítica[200] costumava limitar a escritora numa mesma unidade e identidade que a reduzia a um pequeno denominador comum: *o feminino*, sem se dar conta da redução biologicista ou da construção histórico-social de tal expressão, praticamente anulando o caráter individual de cada uma. [...] Percebe-se, em expressões como "poemas delicados", "ligeiros", "misteriosos", "feminis", o destaque de qualidades que seriam o apanágio das mulheres, numa perpetuação da velha oposição entre os valores masculinos e femininos. Quando a intenção era elogiar o trabalho e valorizar a escritora, o poema passava a ser "viril", "forte", "duro", e a poetisa era alçada à categoria de "poeta", ou de um "poeta como os nossos melhores"! (DUARTE, 1997, p. 91)

Diante disso, se a crítica tradicional define como feminino apenas o trabalho artístico que reafirma a abnegação feminina, então que outro rótulo deve ser dado a versos como os transcritos abaixo? Neles o eu-lírico revela seu desejo amoroso de forma erotizada e transpõe quaisquer limites aos quais a poeta pudesse estar aprisionada pelo estereótipo da solteirona pudica e recatada, contrariando, portanto, os dogmas de sua sociedade:

J 249 / Fr 269
Wild Nights – Wild Nights!
Were I with thee
Wild Nights should be
Our luxury!

Futile – the Winds –

---

portanto, até certo ponto ser capazes de reconhecer uma possibilidade de significá-lo antes que possam encontrá-lo." (Tradução nossa)

[199] Por uma questão metodológica, limitamo-nos a verificar como esse ideal de feminilidade foi imposto pela sociedade patriarcal no contexto histórico que envolve a produção poética de Emily Dickinson. Apesar disso, não se pode ignorar que a sociedade ainda cobra da mulher a incorporação desse ideal, o que sempre resultou e continua resultando em problemas emocionais e físicos, tais quais os distúrbios alimentares, a depressão, a baixa auto-estima, o estresse exacerbado, a ansiedade e diferentes tipos de fobias.

[200] Duarte refere-se, aqui, à crítica literária desenvolvida, principalmente, até meados do século XX.

To a Heart in port –
Done with the Compass –
Done with the Chart!

Rowing in Eden –
Ah, the Sea!
Might I but moor – Tonight –
In Thee!

Mesmo com exemplos como esse, a poesia de Emily Dickinson às vezes é vista pela crítica literária como feminina no sentido tradicional por causa de sua construção imagética: *"In regard to Dickinson, the most frequent current claims for her "feminine" language and aesthetic stem from her use of domestic and stereotypically feminine imagery"*[201] (MILLER, 1987, p.107). A poeta descreve, por exemplo, cenas que automaticamente nos levam ao recanto feminino, preenchido com vassouras, agulhas e outras imagens tipicamente femininas:

J 219 / Fr 318 (primeira estrofe)
She sweeps with many-colored Brooms –
And leaves the Shreds behind –
Oh Housewife in the Evening West –
Come back, and dust the Pond!

J 584 / Fr 421 (terceira estrofe)
But not the Grief – that nestled close
As needles – ladies softly press
To Cushions Cheeks –
To keep their place –

J 824 / Fr 796 (quatro primeiros versos)
The Wind begun to knead the Grass –
As women do a Dough –
He flang a Hand full at the Plain –

[201] "Em relação a Dickinson, as alegações mais freqüentes atualmente por sua estética e linguagem "feminina" originam-se de seu uso de imagens estereotipicamente domésticas e femininas." (Tradução nossa)

A Hand full at the Sky –

Entretanto, a recorrência das imagens relacionadas ao espaço privado e feminino revela, do nosso ponto de vista e em concordância com Sandra Gilbert (1996), a manipulação poética das características e das restrições às quais as mulheres estavam sujeitas no século XIX com vistas a superar a esfera histórica e cultural que atava a poeta aos estereótipos femininos: "[...] *Dickinson exploits cultural patterns of female behavior and* [...] *extends this exploitation to a use of language patterns stereotypically associated with the feminine*"[202] (MILLER, 1987, p.107). É nesse sentido que Ana Luísa Amaral (1995) discute em sua tese de doutorado os meios pelos quais Emily Dickinson desvelava ao mesmo tempo em que ocultava sua angústia de ser poeta e mulher, utilizando-se especialmente de um sujeito-lírico supostamente neutro:

> [...] Mas, se a voz do poema pode aspirar à neutralidade, o mesmo não se passa com o sujeito que é responsável por essa voz e que, em última análise, mesmo que servindo-se de máscaras, a enuncia, reflectindo assim, ainda que inviamente, as tensões da sociedade e a consciência do seu próprio lugar. (AMARAL, 1995, p.19)

Partindo, contudo, da idéia de que "*Language use depends on the factors of class, social status, education, an immediate audience and context as well as gender*"[203] (MILLER, 1997, p.108-9), Cristanne Miller questiona se podemos encontrar na poesia dickinsoniana traços de uma dicção relacionada ao gênero da poeta: "[...] *studies do show that certain types of language are more apt to be used by women than by men*"[204] (MILLER, 1997, p.109).

Um desses traços de linguagem seria o modo indireto com que a voz feminina do sujeito lírico se dirige à sua audiência, reflexo da exclusão da mulher das esferas de ação social. Para Cristanne Miller, essa é uma característica que se revela na voz feminina do eu-lírico quando "[...] *we see indirection in her extreme ellipticism and metaphoricity as well as in her reticence in speaking about herself referentially* [...]"[205] (MILLER, 1997, p.110). Do mesmo modo, acredita-se que representações metonímicas e metafóricas também

---

[202] "[...] Dickinson explora padrões culturais do comportamento feminino e [...] estende isso para o uso de padrões da linguagem estereotipicamente associados com o feminino." (Tradução nossa)
[203] "O uso da linguagem depende de fatores de classe, status social, educação, um público imediato e contexto assim como do gênero." (Tradução nossa)
[204] "[...] estudos mostram que alguns tipos de linguagem estão mais aptos a serem usados por mulheres do que por homens." (Tradução nossa)
[205] "[...] vemos a dissimulação em seu uso extremo da elipse e da metaforicidade bem como na sua relutância em falar sobre si mesma referencialmente [...]." (Tradução nossa)

caracterizam mais o discurso feminino do que o masculino, pois *"[they] guard the speaker from having to assert herself in open opposition to existing powers or ideas* [...]*"*[206] (MILLER, 1997, p.111). Como se sabe, essas figuras de estilo são largamente exploradas pela poeta e tem o poder de esconder sua auto-afirmação poética sob o véu da auto-negação pessoal. Contudo, Miller explica:

> *Although it is unlikely that Dickinson means to identify herself with conventional notions of femininity, her vocabulary, immediate intimacy, indirect claims for personal authority or grandeur, and her more widespread indirection in speaking of her life, as well as her wide use of question and exclamation marks and dash, all correspond to features of language that have been associated with the feminine. It is perhaps merely another sign of her general colloquialism that Dickinson speaks in the voice of her everyday life, therefore in the voice of a woman. It is also, perhaps, one more indication that this poet wants to give a new voice to poetry, and that she identifies this voice in some ways as a woman's.*[207] (MILLER, 1997, p.112)

Mencionamos repetidamente que a poesia de Emily Dickinson rompe com a tradição romântica para se realizar como obra à frente de seu tempo, prenunciando uma linguagem poética que será melhor explorada a partir do modernismo literário. Por isso é necessário destacar que apesar de se aproximar de um discurso com características femininas, como demonstra Cristanne Miller (1997), a linguagem da poeta não se assemelha, de maneira geral, à linguagem poética de suas "irmãs literárias" do século XIX (MILLER, 1997, p.159). Por outro lado, o uso da narrativa dentro de seus poemas também é uma característica do estilo de Emily Dickinson e, nesse ponto, assemelha-se ao estilo narrativo das escritoras de sua época: *"The poet tends to tell a story in her poems, to present ideas or feelings through a plot.* [...] *Her plots, however, resemble those of popular writers of the period, particularly women writers, suggesting that they may well have influenced this aspect of her style"*[208] (MILLER, 1997, p. 155). Essa influência, por sua vez, pode ser relacionada ao gosto pela literatura e ao fácil acesso a ela que a poeta tinha dentro de casa – pelos livros que seu pai lhe trazia e pelos

---

[206] "[elas] protegem o sujeito lírico de ter que se afirmar em oposição declarada aos poderes ou idéias existentes [...]" (Tradução nossa)

[207] "Embora seja improvável que Emily Dickinson pretenda se identificar com noções convencionais de feminilidade, seu vocabulário, intimidade imediata, suas reivindicações indiretas por autoridade pessoal ou por grandeza, e sua dissimulação mais generalizada ao falar sobre sua vida, assim como seu vasto uso de pontos de interrogação e exclamação e do travessão, tudo corresponde a características da linguagem que tem sido associadas com o feminino. Talvez seja meramente um outro sinal do seu coloquialismo geral que Dickinson fala na voz de sua vida cotidiana, por isso na voz de uma mulher. Talvez seja também mais uma indicação de que essa poeta quer dar uma nova voz à poesia e que ela identifica essa voz em alguns aspectos como a de uma mulher." (Tradução nossa)

[208] "A poeta tende a contar uma história em seus poemas, a apresentar idéias ou sentimentos através de um enredo. [...] Seus enredos, contudo, assemelham-se àqueles de escritores populares da época, particularmente das escritoras, sugerindo que elas bem podem ter influenciado esse aspecto do seu estilo." (Tradução nossa)

periódicos que a família recebia diariamente em que vez ou outra era publicado um texto de ficção.

Como exemplo de enredo narrativo inserido na poesia, apresentamos as três primeiras estrofes do famoso poema “Beacause I could not stop for Death – ”:

J 712 / Fr 479
Because I could not stop for Death –
He kindly stopped for me –
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 –

Camille Paglia (1993) nos apresenta uma outra perspectiva de análise da poesia de Emily Dickinson. Para ela, a originalidade dos versos de Dickinson está no que há de cruel, horrorizante e diabólico em seus poemas. Do seu ponto de vista, Dickinson é “a melhor das poetas mulheres” (p.570) por ser também “a Sade mulher” (p.571) da poesia ocidental, mas sua obra ainda não teria recebido o devido reconhecimento:

> Nenhuma grande figura na história literária tem sido mais mal-entendida. Ignorada por sua própria época, Emily foi sentimentalizada em sua renascença. Após trinta anos de estudos, reconhece-se universalmente a complexidade modernista de seu alto estilo. Mas a crítica ainda ignora o grosso da lírica sentimental em suas obras completas. (PAGLIA, 1993, p.570-1)

O que Camille Paglia pretende é demonstrar que Dickinson trabalha poeticamente o horror sadomasoquista, utilizando-se de imagens metafóricas para explorar a tortura e os abusos do corpo e, portanto, subvertendo pela brutalidade a tradição literária patriarcal:

> As qualidades básicas do estilo de Emily são a extrema condensação e as elipses enigmáticas. A métrica do hino protestante é distorcida e deformada por uma energia assombrosa. As palavras são marteladas e deformadas com tal força que a sintaxe se despedaça e desmorona em si mesma. A relação de forma e conteúdo é agressiva e draconiana. A estrutura aperta e belisca as palavras como um torno. Os poemas estremecem com um imenso tremor de contração. (PAGLIA, 1993, p.571)

Para Camille Paglia, a própria definição de poesia formulada por Dickinson comprova a idéia de que o trauma físico é privilegiado pela poeta: *"If I read a book and it makes my whole body so cold no fire ever can warm me, I know that is poetry. If I feel physically as if the top of my head were taken off, I know that is poetry. These are the only way I know it. Is there any other way"*[209].

A exemplo dos poemas em que Dickinson desenvolve seu "gosto especial pelo horror sadomasoquista" (PAGLIA, 1993, p. 584), transcrevemos os seguintes versos:

J 264 / Fr 294 (primeira estrofe)
A Weight with Needles on the pounds –
To push, and pierce, besides –
That if the Flesh resists the Heft –
The puncture – coolly tries –

J 474 / Fr 708 (segunda e quarta estrofes)
They took away our Eyes –
They thwarted Us with Guns –
"I see Thee" each responded with straight
Through Telegraphic Signs –

[209] "Se eu leio um livro e ele deixa meu corpo todo gelado que nenhum chama poderia aquecer-me, eu sei que isso é poesia. Se eu sinto fisicamente como se o topo da minha cabeça fosse arrancado, eu sei que isso é poesia. Essas são as únicas formas que eu conheço. Haveria alguma outra." (Tradução nossa) Essa definição sobre a poesia se encontra na carta 342a da coletânea de T. W. Higginson intitulada "Emily Dickinson's Letters", publicada no *Atlantic Monthly* LXVIII em 1891. Disponível em <http://earlywomenmasters.net/essays/authors/higginson/twh_dickinson9.html>.

They summoned Us to die –
With sweet alacrity
We stood upon our stapled feet –
Condemned – but just – to see –

J 565 / Fr 527 (terceira estrofe)
A Small Leech – on the Vitals –
The sliver, in the Lung –
The Bung out – of an Artery –
Are scarce accounted – Harms –

Outras imagens poderiam ser verificadas em poemas para elucidar a visão de Camille Paglia. A ensaísta explora, por exemplo, a recorrência de armas, de espinhos e de chamas do inferno para analisar as possíveis relações estabelecidas entre Dickinson e a violência de sua poesia no sentido de discutir como a poeta expressa sua incômoda e permanente angústia através de um "perverso prazer consigo mesma" (PAGLIA, 1993, p. 575):

> Mesmo os melhores textos críticos sobre Emily Dickinson a subestimam. Ela é assustadora. Chegar diretamente a ela vindo de Dante, Spencer, Blake e Baudelaire é descobrir seu sadomasoquismo óbvio e flagrante. Pássaros, abelhas e mãos amputadas são a matéria entontecedora de sua poesia. Emily é como o cultista homossexual envolvendo-se em couro negro e correntes para pôr em agressiva visibilidade a idéia de masculinidade. Em sua vida interna e oculta, essa tímida solteirona vitoriana foi um gênio e um sádico visionário homem, uma persona fictícia de força imponente. (PAGLIA, 1993, p. 616)

Como se vê, as palavras de Camille Paglia ecoam a idéia já discutida neste trabalho de que Emily Dickinson viveu e escreveu através da criação fictícia do "mito de Amherst" e de seu sujeito lírico para que pudesse lidar com a criação literária. Mas ao contrário de Paglia, que enfatiza as imagens de tortura e de dor para verificar como a poeta toma a autoridade masculina para si e a subverte, Gilbert e Gubar (1984) exploram outras estratégias da poeta que manifestam a consciência do duplo movimento entre a impossibilidade de auto-afirmação feminina e sua necessidade poética. Para Gilbert e Gubar (1984), enquanto as romancistas do século XIX que também sofriam essa angústia criavam heroínas fictícias para viverem os enredos proibidos às autoras em suas vidas reais, Emily Dickinson absorve essas personagens de ficção "[...] *so that this writer and her protagonist(s) become for all practical purposes*

one – one "supposed person" achieving the authority of self-creation by enacting many highly literary selves and lives"[210] (GILBERT; GUBAR, 1984, p.585). A consciência dessa auto-dramatização e consequente auto-criação transparece em diversos poemas, dos quais transcrevemos o de número J 741 / Fr 776, que mostra a concepção da poeta de que a vida é uma atuação artística:

J 741 / Fr 776
Drama's Vitallest Expression is the Common Day
That arise and set about Us –
Other Tragedy –

Perish in the Recitation –
This – the best enact
When the Audience is scattered
And the Boxes shut –

"Hamlet" to Himself were Hamlet –
Had not Shakespeare wrote –
Though the "Romeo" left no Record
Of his Juliet,

It were infinite enacted
In the Human Heart –
Only Theatre recorded
Owner cannot shut –

A poesia e a figura ficcional que a escreveu já não se separam e, por isso, a "*supposed person*" que Emily Dickinson se tornou assume algumas características e atitudes mais marcantes que transparecem em seus poemas. Uma delas é a interpretação do papel de uma criança que, tanto em vida quanto na poesia, revela o desejo de não representar qualquer tipo de ameaça, assim como verificamos no poema "I'm Nobody! Who are you?", em que, por não

[210] "[...] de modo que essa escritora e sua(s) protagonista(s) se tornam para todos os efeitos práticos uma só – uma "supposed person" alcançando a autoridade da auto-criação ao desempenhar muitas personalidades e vidas literárias." (Tradução nossa)

ser ninguém, o sujeito lírico se afirma como invisível e, portanto, inofensivo. Com a mesma intenção, em poemas e cartas "[...] *Dickinson insistently described herself as a tiny person, a wren, a Daisy, a mouse, a child, a modest little creature easily mastered by circumference and circumstance"*[211] (GILBERT; GUBAR, 1984, p. 587). Para Gilbert e Gubar (1984), essa é uma estratégia da poeta para lidar com a culpa de estar escrevendo versos quando sua atuação deveria estar circunscrita ao papel feminino de esposa e mãe e, nesse sentido, revela a ambigüidade e complexidade de sua poesia, pois a postura humilde e inofensiva do sujeito lírico convém à poeta para conciliar a submissão feminina e a afirmação poética.

Além da aparente ausência de intenção de ameaçar, as máscaras da criança e de *"Nobody"* também se mostram estratégicas por permitirem à poeta escapar da necessidade de renunciar a sua arte e a si mesma através da renúncia do conceito de feminilidade:

> [...] *she [Emily Dickinson] must have decided that to begin with she could try to solve the problem of being a woman by refusing to admit that she was a woman.* [...] *By remaining in her father's house, a childlike Nobody (rather than becoming a wifely Nobody in a husband's house), she would have at least a chance of negotiating with Awe for the rank of Somebody.*[212] (GILBERT; GUBAR, 1984, p. 591).

Mas para Gilbert e Gubar (1984), mesmo sob a máscara da despretensão a poeta escreveu de forma extraordinária, ainda que seu contexto impusesse condições limitadas ao exercício da poesia, e isso as leva a refletir sobre o que teria acontecido à poeta caso ela tivesse assumido o papel de poeta mulher publicamente: *"Of Dickinson, at any rate, we must say that, even posing as Nobody, she came closer than anyone to being Judith Shakespeare. But perhaps if she had let herself be Somebody, that Somebody would have been Judith Shakespeare"*[213] (GILBERT; GUBAR, 1984, p.558). O subtexto, portanto, sustentou a poesia e a vida de Emily Dickinson e lhe permitiu a realização poética mesmo que lhe privasse da realização pessoal.

Entretanto, a mesma máscara da criança que permitiu à poeta produzir uma poesia inovadora também acabou por trancá-la na casa do pai e se tornou uma prisão: *"What was*

---

[211] "[...] Insistentemente Dickinson se descrevia como uma pessoa muito pequena, uma carriça, uma margarida, um camundongo, uma criança, uma criatura pequena e modesta facilmente controlada pela circunferência e pela circunstância." (Tradução nossa)

[212] "[...] ela [Emily Dickinson] deve ter decidido que para começar ela poderia tentar resolver o problema de ser uma mulher recusando-se a admitir que ela era uma mulher. [...] Ao permanecer na casa de seu pai, um Ninguém infantil (ao invés de se tornar uma esposa Ninguém na casa de um marido), ela teria pelo menos a chance de negociar com o Temor pela posição de Alguém." (Tradução nossa)

[213] "De Dickinson, de qualquer maneira, devemos dizer que, mesmo posando como Ninguém, ela foi a que mais se aproximou de ser Judith Shakespeare. Mas talvez se tivesse se deixado ser Alguém, esse Alguém teria *sido* Judith Shakespeare." (Tradução nossa)

habit in the sense of costume became habit in the more pernicious sense of addiction, and finally the two habits led to both an inner and outer inhabitation – a haunting interior other and an inescapable prison"[214] (GILBERT; GUBAR, 1984, p.591). Ironicamente, portanto, *"*[...] *the price of her salvation was her agoraphobic imprisonment in her father's household, along with a concomitant exclusion from the passionate drama of adult sexuality"*[215](GILBERT; GUBAR, 1984, p. 595).

No entanto, como nos lembram Gilbert e Gubar, *"For a self-aware and volcanic talent like Dickinson's* [...] *no imprisonment could be permanent"*[216] (1984, p.606). Ao contrário, apesar do auto-isolamento necessário como estratégia de criação poética, a poeta fez desse comportamento também uma forma de manipular o convencional da literatura e do ideal feminino. Para Ana Luísa Amaral (1995) a reclusão a que Emily Dickinson se sujeitou e que ela também explora poeticamente, assim como o uso exclusivo das roupas brancas e a recorrência dessa cor em diversos poemas tem seu significado invertido por aparecerem em excesso como motivos poéticos:

> A reclusão de Dickinson e o seu uso do branco, parecendo ser aspectos periféricos não só no impacto social, mas também para a compreensão dos seus textos, vêm de dentro de um sistema de valores burgueses do século XIX que assim encorajavam a imagem feminina: confinada ao espaço doméstico - e pura. Utilizados por Dickinson em excesso, porque transportados para lá do convencionalmente feminino, eles subvertem esse sistema, contaminando a sua poesia, para a qual são, todavia, mas por isso mesmo, constituintes simbólicos centrais. (AMARAL, 1995, p.51)

Dentro do sistema de valores patriarcais, o branco significa a ausência de atuação sexual e a permanência da mulher dentro de casa faz parte de sua condição feminina, especialmente se ela for solteira. O branco e a reclusão são, portanto, elementos da narrativa vitoriana e do repertório feminino do século XIX, mas tem seu simbolismo invertido por Dickinson tanto nos poemas, enquanto estratégias de escrita, como na conduta de sua *"supposed person"*. Da mesma forma, para Ana Luísa Amaral (1995), a comunicação por cartas também faz parte da decisão de Emily Dickinson de se retirar do mundo, ao mesmo tempo em que contribui para sua auto-dramatização:

---

[214] "O que era hábito no sentido de costume tornou-se hábito no sentido mais pernicioso do vício, e finalmente os dois hábitos levaram a uma *habit*ação interior e exterior – um outro interior assombrado *e* uma prisão inescapável." (Tradução nossa)

[215] "[...] o preço de sua salvação foi o seu aprisionamento agorafóbico na casa de seu pai, juntamente com uma exclusão concomitante do drama apaixonado da sexualidade adulta." (Tradução nossa)

[216] "Para um talento auto-consciente e vulcânico como Dickinson [...] nenhum aprisionamento poderia ser permanente." (Tradução nossa)

> Não ser vista, no caso de Dickinson, tal como o seu esconder-se por detrás de máscaras, funciona justamente para a criação simbólica do mito, visto que permite alimentarem-se novos níveis de apreensão. Assim, cartas, reclusão e branco são elementos interligados, servindo objectivos idênticos. (AMARAL, 1995, p.194)

Além disso, a idéia de isolamento e exclusão perpassa toda a existência social da mulher: confinada na esfera privada, doméstica, a mulher fica presa também à visão estereotípica masculina e sua expressão artística não pode transpor os limites do subtexto. Parece-nos evidente, portanto, que essa experiência de isolamento não poderia deixar de se manifestar literariamente, o que, no caso da obra de Emily Dickinson, ocorre em diversos poemas, tais quais "How soft this Prison is" (J 1334 / Fr 1352), "I dwell in Possibility –" (J 657 / Fr 466), "My life closed twice before its close - " (J 1732 / Fr 1773) e em tantos outros, o que nos mostra que a questão da reclusão é tratada em sua poesia de forma quase que obsessiva, como o foi em vida. Naturalmente a atitude de isolar-se da sociedade voluntariamente e de forma tão radical leva-nos a refletir:

> Reclusão em relação a quê? Por um lado, relativamente à sociedade masculina que lhe era familiar, preocupada em manter estatutos e poder económico, afinal sujeita à mortalidade, e para ela alvo de sátira [...] Por outro lado, reclusão relativamente à sociedade que lhe estava atribuída por estatuto e sexo - a das mulheres de uma pequena cidade da Nova Inglaterra, na generalidade provinciana e convencional. (AMARAL, 1995, p.261)

O que Ana Luísa Amaral sugere é que ao optar por permanecer na casa do pai, a poeta transforma o que seriam meros sinais de recato, valorizados pelo conceito de feminilidade, em rejeição absoluta do papel de esposa. Desse modo, Emily Dickinson "[...] esvazia a casa paterna do seu significado bíblico e do seu simbolismo como ponto de passagem para a casa do marido" (AMARAL, 1995, p.239) e nega o papel convencionalmente atribuído à mulher na América vitoriana de ser espelho do homem: "Evitando o casamento e subvertendo tempos e espaços, Dickinson evitaria essa função de duplo espelho feminino: ser reflexo ou imagem do que se esperava do modelo masculino e das expectativas da sociedade [...]" (AMARAL, 1995, p.279). Assim, pode-se afirmar que apesar do isolamento, a poeta compreendia claramente as funções sociais e sexuais de seu tempo, expressando sua percepção em diversos poemas em que o sujeito lírico, tal qual a própria poeta, observa as relações entre homens e mulheres:

J 246 / Fr 264 (primeira estrofe)
Forever at His side to walk –
The smaller of the two!
Brain of His Brain –
Blood of His Blood –
Two lives – One Being – now –

J 401 / Fr 675 (primeira estrofe)
What Soft – Cherubic Creatures –
These Gentlewomen are –
One would as soon assault a Plush –
Or violate a Star –

J 732 / Fr 857 (primeira estrofe)
She rose to His Requirement – dropt
The Playthings of Her Life
To take the honorable Work
Of Woman, and of Wife –

A cor branca, símbolo da preparação para o casamento, tem seu sentido subvertido também pelo uso em excesso: "[...] o uso contínuo dessa cor esvazia-a de seu sentido inicial, carregando-a com uma outra mensagem, de desafio e ameaça à ordem estabelecida." (AMARAL, 1995, p.236). Para Gilbert e Gubar, o branco na poesia e nas vestes de Dickinson está associado à criação de máscaras e se tornou a metáfora central para sua auto-criação em figura fictícia: *"The range of associations her white poems imply suggests [...] that for her [...] white is the ultimate symbol of enigma, paradox, and irony* [...]"[217] (GILBERT; GUBAR, 1984, p. 614).

Pode-se pensar que a cor branca é enigmática e paradoxal porque ao mesmo tempo em que é a confluência de todas as cores, ela também representa a ausência de cor. Dessa forma, ao usar unicamente a roupa branca, Emily Dickinson reafirma a ausência de si mesma, o ser "*Nobody*", mas ao se esconder nessa cor, ela ironicamente se auto-afirma pelo potencial de manipular sua própria visibilidade social, negando o convencional e, portanto, perturbando a

[217] "A variedade de associações que seus poemas brancos implicam sugere [...] que para ela [...] o branco é o símbolo maior do enigma, do paradoxo e da ironia [...]." (Tradução nossa)

ordem estabelecida. Nos poemas, o mesmo processo se verifica, em que o branco representa tanto a consciência da energia criativa de sua poesia quanto a necessidade e a angústia de renunciá-la ao ter que mantê-la escondida, sob a aparência de inofensivas folhas em branco: *"[Dickinon's white] paradoxically represents both a divine intensity and a divine absence, both the innocence of dawn and the iciness of death, the passion of the bride and the snow of the virgin"*[218] (GILBERT; GUBAR, 1984, p. 615).

J 271 / Fr 307
A solemn thing – it was – I said –
A woman – white – to be –
And wear – if God should count me fit –
Her blameless mystery –

A halllowed 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 –
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"!

Dessa forma, a reclusão e o uso do branco são dois traços excêntricos da vida de Emily Dickinson que permeiam também a sua obra. Levadas ao extremo, essas atitudes limitam o espaço de movimentação da poeta, mas também lhe permitem traduzir a existência em sua linguagem poética própria, "De tal forma que a vida serve a poesia" (AMARAL,

[218] "[O branco de Dickinson] paradoxalmente representa ambas a intensidade divina e ausência divina, tanto a inocência do amanhecer quanto a frieza da morte, a paixão da noiva e a neve da virgem." (Tradução nossa)

1995, p. 266). Para Dickinson, “Branco e reclusão são formas paradoxais de excessivamente esconder (e, assim, expor) uma imagem consonante com o seu estatuto de poeta, de que ela precisa não só valorizar, mas também, ironicamente, que seja pelos outros valorizado” (AMARAL, 1995, p.266). Nesse sentido, as marcas do comportamento da poeta são como uma outra poesia de Dickinson, pois “De forma desviada, dramatizada, através das cartas, da reclusão e do branco, Dickinson simbolicamente publica-se” (AMARAL, 1995, p. 193), isto é, o mito de Amherst se constrói e “Simultaneamente, [...] pela própria natureza do texto que é a carta e pela natureza simbólica dessas outras espécies de textos que são o vestuário e o comportamento, Dickinson expõe-se aos seus leitores; e esta é outra forma de construir o mundo” (AMARAL, 1995, p.193, grifo da autora).

4 A QUESTÃO DA AUTORIA FEMININA NA POESIA DE EMILY DICKINSON

Considerando toda a perspectiva teórica à qual nos dedicamos, acreditamos que os poemas de Emily Dickinson demonstram textualmente a consciência dos dilemas envolvidos na relação poeta/mulher, em especial no embate com uma tradição literária que exclui a mulher da atividade da escrita. Para verificarmos como isso se dá poeticamente, dentre os mais de 1700 poemas de Dickinson selecionamos três para análise, levando em consideração, principalmente, o modo como o subtexto é articulado sob os versos para revelar em si algum tipo de questionamento e de enfrentamento dos valores patriarcais sociais e literários. São eles o poema J 303 / Fr 409, "The Soul selects her own Society – ", J 199 / Fr 225, "I'm "wife" – I've finished that – ", e J 754 / Fr 764, "My Life had stood – a Loaded Gun – ".

4.1 "The Soul selects her own Society –"

O primeiro poema a ser estudado neste trabalho é o de número 303 conforme a classificação de Johnson (Fr 409), que lhe atribuiu o ano de 1862 como provável data de sua escrita. Esse ano é considerado pela crítica o momento de maior perturbação emocional e mental da poeta, tendo em vista a grande quantidade de poemas escritos nesse período que exploram estados extremos como o terror, o êxtase e a vertigem. Por isso, a crítica também atribui a esse momento os graves distúrbios na vida da poeta que, a partir desse ano, passou a viver na reclusão. No entanto, mesmo levando em consideração as supostas frustrações amorosas, as perturbações psíquicas ou as disfunções físicas que Emily Dickinson teria sofrido, a crítica não conseguiu ainda explicar de modo consistente nem a temática e nem o grande número de poemas produzidos naquele ano.

Abaixo, o poema em questão:

J 303 / Fr 409
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 –

Em linhas gerais esse poema descreve a postura seletiva de uma determinada Alma, cuja referência em letra maiúscula (*Soul*, primeiro verso) nos mostra que a poeta vai tratá-la de modo personificado, isto é, como um ser de atitudes próprias e consciência de si mesma. Por isso, ao nos referirmos a ela pelo termo em português, também manteremos a grafia em letra maiúscula – Alma. Essa autonomia da Alma é afirmada logo no primeiro verso, que também revela toda a motivação do poema: a Alma seleciona a sua própria sociedade, isto é, pode escolher as suas companhias e se isola de modo inflexível, podendo, portanto, escolher de quem ou de que quer manter-se afastada. Isso faz do poema *"a poem of absolute choice*[219]**"** (VENDLER, 2010, p.187), em que a idéia de seleção e exclusão é reafirmada em diversos momentos a partir de uma escolha lexical que dá sequência às atitudes da Alma e privilegia seu auto-confinamento: palavras como *selects*, *shuts*, *unmoved*, *choose* e *close* integram o poema de modo a expor seu eixo central – a liberdade da Alma para escolher sua companhia.

Além disso, percebe-se também uma referência direta ao poema J 664 / Fr 279[220], que teria sido escrito no mesmo ano, ao que Vendler propõe que a interpretação de um seja feita à sombra do outro:

> *Why does she need to change "all the Souls that stand create" into "an ample nation"? Why change the verb from "Elect" to "select" and "Choose"? Why name the beloved the "Society" of the Soul instead of "the Atom – I preferred"? Why is the poet accomplishing in this second narrative of a final choice?*[221] (p.187)

[219] "um poema de escolha absoluta" (Tradução nossa)
[220] Poema J 664 / Fr 279: *Of all the Souls that stand create - / I have elected – One - / When Sense from Spirit – files away - / And subterfuge – is done - / When that which is – and that which was - / Apart – intrinsic – stand - / And this brief Drama in the flesh - / Is shifted – like a Sand - / When Figures show their royal Front - / And Mists – are carved away, / Behold the Atom – I preferred - / To all the lists of Clay!* (DICKINSON, 1976, p.330)
[221] "Por que ela precisa modificar "de todas as almas já criadas" para "ampla nação"? Por que mudar o verbo de "Eleger" para "selecionar" e "Escolher"? Por que nomear o amado de "Sociedade" da Alma ao invés de "o Átomo – que eu preferi"? Por que a poeta está concluindo nessa segunda narrativa uma escolha final?" (Tradução nossa)

Para ela, o julgamento final descrito no poema J 664 / Fr 279 em que se podem ver todas as almas criadas e classificá-las conforme suas ações é refeito no poema J 303 / Fr 409 a partir da perspectiva da Alma que julga e seleciona suas relações sociais. Contudo, observa-se que em "The Soul selects her own Society – " o sujeito lírico já não se posiciona entre os eleitos da eternidade como ocorre em "Of all the Souls that stand create –", mas, ao contrário, ele existe dentro do tempo comum e humano; da mesma forma, a atemporalidade escatológica do poema J 664 / Fr 279 é reduzida a uma vida comum e as várias almas de que aquele poema falava são exemplificadas, no poema J 303 / Fr 409, em apenas uma:"*The Soul, Dickinson asserts as she descends from Eternity to time, does not possess only an eschatological destiny; she has a temporal one as well. Before she makes the eternal choice, she will need to make a choice in time*[222]" (VENDLER, 2010, p.188).

Numa primeira leitura de "The Soul selects her own Society –" percebemos que a primeira estrofe parece se repetir na terceira, já que ambas estão centradas na atitude de seleção e escolha da Alma:

The Soul selects her own Society –
Then – shuts the Door –
To her divine Majority –
Present no more –
[…]
I've known her – from an ample nation –
Choose One –
Then – close the Valves of her attention –
Like Stone –

No entanto, uma leitura mais atenta nos mostra duas diferenças essenciais entre essas estrofes: enquanto na primeira fica clara a presença de alguém a quem se destina a ordem de não apresentar mais candidatos à formação da sociedade da Alma, na terceira estrofe observa-se a presença de um "eu" antes omitido que afirma conhecer a Alma e que nos revela a possibilidade de sua "*divine Majority*" ser composta por dois seres, a Alma e o objeto de sua escolha; além disso, o ato de fechar a porta na primeira estrofe se transforma, na estrofe final,

[222] "A Alma, Dickinson afirma conforme ela desce da Eternidade para o tempo, não possui apenas um destino escatológico; ela tem um destino temporal também. Antes que ela faça a escolha eterna, ela precisará fazer uma escolha no tempo." (Tradução nossa)

em uma ação mais enérgica: *"In the first stanza, the Soul "shuts the Door", a homely act taking place in a house. But in the last stanza, in the most unnerving image of the poem, the Soul closes "the Valves of her attention - / Like Stone – [223]"* (VENDLER, 2010, p.188).

Dessa forma, a primeira estrofe nos parece mais geral ao expor o tema do poema e a terceira é mais específica por delimitar a seleção que a Alma realiza. Diante disso, a segunda estrofe antecipa, pela repetição de *"unmoved"*, a atitude impetuosa de fechar-se *"like Stone"*, mostrando-nos, portanto, *"the Soul's insusceptibility to temptation* […][224]*"* (VENDLER, 2010, p. 189). Em outras palavras, é na segunda estrofe que a inflexibilidade da Alma se faz notar ao assitir às "Chariots" com pretendentes à sua companhia pararem diante de seu humilde portão e permanecer imóvel, mesmo que seja uma figura de prestígio e poder a ajoelhar-se diante dela:

Unmoved – she notes the Chariots – pausing –
At her low Gate –
Unmoved – an emperor be kneeling
Upon her Mat –

Mas apesar da obstinação da Alma em não admitir a companhia de um indivíduo não escolhido por ela, essa postura se contrasta com a imagem do portão que, caracterizado por *"low"* – baixo –, parece não oferecer tanta resistência. Ainda assim, o portão se coloca como a barreira que delimita a clausura da Alma e o mundo exterior, seguido pela imagem da porta – *Door* – e posteriormente pelas "*Valves"*, cujo significado inclui duas possibilidades que se completam formando um sentido uno: a idéia de porta (já que "*valves*" é sinônimo de "*folding door*", isto é, de porta dobradiça), que enfatiza a imagem dos limites entre o espaço externo e o espaço privado em que a Alma vive; e também a referência às válvulas cardíacas e à sua função de controlar o fluxo sanguíneo no coração.

Desse modo, ser escolhido para adentrar a morada da Alma é poder chegar também aos seus sentimentos, transpondo o portão, a porta da casa e, finalmente, o portal que leva ao coração. Funcionando como portas, as válvulas do coração controlam a passagem e ao permitirem a entrada de alguém ou de algo selecionado pela Alma, elas podem se fechar,

[223] "Na primeira estrofe, a Alma "fecha a porta", uma ação simples acontecendo numa casa. Mas na última estrofe, na imagem mais inquietante do poema, a Alma fecha "as Válvulas de sua atenção - / Como Pedra – "." (Tradução nossa)
[224] "a insusceptibilidade da Alma para a tentação." (Tradução nossa)

como pedras, para nunca mais reabrirem-se, fazendo com que a morada da Alma se torne, na verdade, uma prisão:

> *Valves permit the flow of whatever they regulate in one direction only: here, from outside to inside.* […] *Valves seen as doors reinforce the poem's house imagery, while their association with stone makes the walls separating soul from world so solid as to be, perhaps, prison-like. Prison-like because they allow no escape from the kinds of conflict, the kinds of terror, even, that must occur within.*[225] (JUHASZ, 1996, p.138)

Assim, à companhia escolhida pela Alma é dado o poder de transpor os limites por ela estabelecidos, limites esses capazes de barrarem até mesmo a figura que metonimicamente representa autoridade e soberania, isto é, o imperador que ajoelhado na porta da Alma não consegue chegar a ela. Por isso, a autonomia e o poder de decisão da Alma são os fatores que tanto limitam seu espaço como também permitem que o objeto de sua escolha possa adentrá-lo para que, em seguida, eles se recolham novamente "[...] *once her chosen One has been admitted – past the Gate, past the Mat, past the Door, past the Valves, into the Heart itself*[226]" (VENDLER, 2010, p. 190).

Dois outros aspectos ainda reforçam a idéia de seleção e recolhimento presente em todo o poema: o excesso de travessões e as sílabas poéticas. Como já mencionamos anteriormente, o uso do travessão é uma característica da escrita de Emily Dickinson e no poema em análise ele é o único sinal gráfico de pontuação, aparecendo 17 vezes nos 12 versos que compõem esse poema. Com essa proporção, os travessões reforçam o sentido de isolamento e exclusão por separarem as palavras umas das outras e por darem destaque a essas palavras de maneira isolada. Assim, os travessões funcionam como as dobradiças de uma porta, capazes de fechá-la e abri-la quando for preciso. Essa imagem evocada pelo uso contínuo do travessão reafirma a postura da Alma diante do mundo e a fragmentação dos versos, ocasionada por essas barreiras nas quais o travessão se transforma, pode ser vista como elemento que enfatiza a rigidez da escolha da Alma.

---

[225] "Válvulas permitem o fluxo do que quer que elas regulem em apenas uma direção: aqui, de fora para dentro. Qualquer uma das metades de uma porta dobradiça ou qualquer uma das folhas de uma porta dobradiça são válvulas. As válvulas vistas como portas reforçam a imagem da casa no poema, enquanto a sua associação com a pedra faz as paredes que separam a alma do mundo tão solidas como se fosse, talvez, uma prisão. São como uma prisão porque elas não permitem escapar dos tipos de conflitos, dos tipos de terror até que devem ocorrer interiormente." (Tradução nossa)

[226] "[...] uma vez que seu escolhido foi admitido – passado o Portão, passado o Capacho, passada a Porta, passadas as Válvulas, para dentro do Coração." (Tradução nossa)

Além disso, novas constituições para o poema se criam a partir dos travessões, pois eles nos permitem fazer aglomerações diferentes entre os versos e entre o que está dentro e o que está fora dos limites desse sinal gráfico. Tomemos como exemplo a primeira estrofe:

The Soul selects her own Society –
Then – shuts the Door –
To her divine Majority –
Present no more –

Se substituirmos os travessões por uma pontuação mais convencional, podemos chegar a pelo menos três formas de reescrever esses versos:

1 - "The soul selects her own society, then shuts the door. To her divine Majority, present no more."
2 - "The soul selects her own society, then shuts the door to her divine majority, present no more."
3 - "The soul selects her own society, then shuts the door to her divine majority. Present no more."

Não propomos que seja necessário escolher entre uma das opções em detrimento das outras para interpretarmos o poema, pois entendemos que o mais importante é a maneira como o travessão produz a ambigüidade e como esse recurso abre os caminhos para a interpretação. Dessa forma, observar essas três possibilidades de leitura é uma tentativa de entendermos os efeitos que a pontuação de Dickinson pode produzir.

A primeira opção e a terceira trazem a palavra "*present*" como verbo, com acento na segunda sílaba, enquanto na segunda opção "*present*" é um adjetivo, com acento na primeira sílaba. Na versão manuscrita desse poema, Dickinson se utiliza do termo "*On*" em lugar de "*To*" (terceiro verso) e "*Obtrude*" em lugar de "*Present*" (no quarto verso), sendo que "*Obtrude*" pode ser lido apenas como verbo[227]. Dessa forma, se considerarmos o termo "*Obtrude*" como substituto de "*Present*", automaticamente leremos "*Present*" como verbo também, excluindo a segunda alternativa de leitura dessa estrofe, já que "*Present*" é o adjetivo que pode modificar "*Soul*", no sentido de que essa alma não estaria mais presente no mundo,

[227] Sua forma adjetiva é *obtrusive*.

ou modificar "*divine Majority*", que, após ter a porta fechada para ela, também não estaria mais presente. Percebe-se que essa leitura seria perfeitamente compatível com a idéia central do poema, o que nos sugere que a substituição dos referidos termos da primeira versão do poema para a segunda fora consciente dos efeitos ambíguos que o poema articularia.

Na primeira opção de reescrita do poema - *"The soul selects her own society, then shuts the door. To her divine Majority, present no more."* – a Alma, após fechar a porta sem que se especifique para quem ou o quê, não se apresentará mais à sua "*divine Majority*". Já na terceira leitura - *"The soul selects her own society, then shuts the door to her divine majority. Present no more."* – fica claro que a Alma fecha a porta para a *"divine Majority"* e, a partir de então, não se apresenta mais a quem ou o que quer que seja. Em ambas as leituras, a substituição de "*To*" por "*On*", como ocorre na versão manuscrita do poema, parece-nos de menor efeito para o sentido dos versos. O que muda, de fato, é a ênfase em duas ações diferentes, mas que alcançam o mesmo resultado: na primeira opção, a ênfase recairia sobre a ação de fechar a porta e, portanto, fechar-se para o mundo exterior, enquanto na terceira a ênfase seria dada à ação de não se apresentar mais a esse mundo exterior. Ambas são, portanto, compatíveis com o sentido de todo o poema e condensam em si o desejo dessa alma de isolar-se e manter como companhia apenas o que/quem lhe aprouver.

Ao compararmos o ritmo das duas primeiras estrofes com a última, vemos que as sílabas poéticas, por sua vez, também refletem a escolha da Alma: na primeira e na segunda estrofes, o segundo e o quarto versos apresentam quatro sílabas poéticas (*Then – shuts the Door –* / *Present no more – / At her low Gate – / Upon her Mat –*), enquanto na terceira estrofe o segundo e o quarto versos tem seu ritmo reduzido a duas sílabas poéticas (*Choose One – / Like Stone –*), revelando a escolha da Alma de unir-se à companhia selecionada e formar com ela sua própria sociedade. É preciso destacar ainda que nesses últimos versos do poema a repetição de letras em *Stone* e *One* resulta na fusão dos dois termos e sugere tanto a oposição entre interior e exterior com a qual a Alma lida ao longo do poema quanto a união da Alma à sua companhia: *"And the final rhyme – "One" and "Stone", with "Stone" graphically enclosing its companion "One" – outlines the heart embracing the beloved within*[228]" (VENDLER, 2010, p. 190).

Sabemos que Emily Dickinson optou por privar-se do convívio social durante mais de vinte anos e que estando reclusa na casa de seu pai ela escreveu a maior parte de sua obra poética. Sua postura de exclusão e seleção parece, portanto, refletir-se na atitude da Alma, o

[228] "E a rima final – "One" e "Stone", com "Stone" enclausurando graficamente seu companheiro "One"- delineia o coração abraçando o amado." (Tradução nossa)

que faz com que esse poema assuma um tom de resposta de Dickinson às especulações sobre uma possível relação amorosa:

> *This poem is not usually conceived of as a riddle, but rather as a description of those instinctive preferences and choices, those defiantly nonrational elections and allegiances, like love, that we all make, without regard to personal advantage, to rank or to estate. To the degree that the poem has been construed as a private and guarded revelation of the poet's emotional life, and to some circumstantial events in it, there is a dispute about whether the choice of "one" means someone else or the poet herself; whether she is electing the solitude of a society of one, or committing herself to another.*[229] (HECHT, 1996, p.157)

Contudo, apesar dessa possibilidade de leitura que reúne em si a imagem de uma relação amorosa no poema e a vida da poeta, há ainda pelo menos um segundo caminho interpretativo que considera um sentido religioso guardado nas entrelinhas desse poema:

> *As the soul is to its society (absolute, arbitrary, ruthless) so is God in His election and salvation of souls.* […] *Still, the ominous quality of the final words is considerably amplified when the ultimate mystery of election is taken into account. We play at being God; it is characteristically human of us to do so*[230]. (HECHT, 1996, p. 157)

Nesse sentido, tem-se um paralelo entre a Alma escolhendo sua sociedade e Deus em seu poder e autonomia escolhendo de uma "*ample nation*" as almas que alcançarão a salvação, como se a Alma ironicamente brincasse de ser Deus. Da mesma forma, o poder da Alma de construir um mundo para si é uma façanha caracteristicamente relacionada ao poder de Deus. Com isso, o poema adquire um tom de subversão às normas religiosas a partir do uso do subtexto como estratégia de velar e desvelar as possibilidades de leitura pretendidas pela poeta. Assim, ler o que está contido no subtexto é decifrar os enigmas do poema e é a partir deles que a ambigüidade de sentidos se constrói e nos desafia a investigar com mais atenção a aparente despretensão do sujeito lírico e do poema.

---

[229] "Esse poema geralmente não é pensado como um enigma, mas sim como uma descrição daquelas escolhas e preferências instintivas, daquelas eleições e devoção desafiadoramente irracionais, como o amor, que todos nós fazemos, sem levar em conta vantagens pessoais, posições sociais ou bens. Na medida em que o poema foi interpretado como uma revelação pessoal e guardada da vida emocional da poeta, e de alguns acontecimentos circunstanciais dela, há uma disputa sobre se a escolha de "um" significa de alguém ou da própria poeta, se ela está elegendo a solidão de uma sociedade de uma pessoa ou se comprometendo com outra."

[230] "Como a alma é para a sua sociedade (absoluta, arbitrária, impiedosa), assim também é Deus em Sua eleição e salvação das almas. Ainda, a qualidade funesta das palavras finais é consideravelmente aumentada quando o mistério derradeiro da eleição é levado em consideração. Nós brincamos de ser Deus; é caracteristicamente humano fazermos isso." (Tradução nossa)

Como vimos anteriormente, esse trabalho de manipular a linguagem poética de modo a criar dois sistemas de significados paralelos, texto e subtexto, é uma das formas que a autoria feminina toma para se infiltrar na tradição literária patriarcal. O subtexto equivale ao movimento de esconder e revelar simultaneamente e produz na obra de Emily Dickinson um alto grau de complexidade com poder de atrair o leitor tanto quanto de afastá-lo, pois ao ser identificado, o subtexto apenas será compreendido se houver o comprometimento do leitor para investigá-lo em suas diversas manobras de afirmar e negar, ocultar e deixar-se conhecer: *"Dickinson texts* […] *both say and unsay, claim and disclaim, desire and decline, offer and retract, assert and deny, gain and lose, define and circumvent definition.* […] *Whatever stance the poem seems to pursue, by the end it seems no less to unravel*[231]*"* (WOLOSKY, 2007, p.132). Em outras palavras, o poema de Emily Dickinson se abre para a possibilidade de o compreendermos como uma transgressão da ordem, tanto por brincar com concepções religiosas ao fazer com que a Alma tome para si e faça uso de um poder demiúrgico como por construir uma figura feminina possuidora de um poder masculino – o poder da autonomia, da escolha, da decisão. Por encobrir essa transgressão a padrões dominantes, o poema reflete, portanto, a consciência da autoria feminina de seu poder de ameaçar estruturas pré-estabelecidas pela tradição.

Assim, o tema da seleção também pode ser discutido a partir do uso do subtexto ao levarmos em consideração o papel da mulher no século XIX por sua completa falta de autonomia para decidir sobre si mesma. Queremos dizer com isso que ao investir a Alma de plena liberdade para selecionar o melhor candidato à sua companhia e, ressalte-se, dar-lhe o gênero feminino como podemos verificar no uso dos pronomes *she* e *her*[232], o poema coloca em questão, ainda que no subtexto, a condição feminina de subjugação à autoridade masculina, uma vez que a Alma inverte o sistema de relações sociais ao ser dotada do poder de escolha. Diante dos padrões comportamentais da tradição, os primeiros editores intitularam esse poema pelo termo de exclusão ao invés de seleção, demonstrando claramente a necessidade de apagar as marcas da criatividade feminina: *"Oddly, since this poem is affirming, in the strongest possible terms, the selection of a permanent earthly beloved, the*

[231] "Os textos de Dickinson [...] dizem e desdizem, reivindicam e repudiam, desejam e rejeitam, oferecem e se recolhem, afirmam e negam, ganham e perdem, definem e logram a definição. [...] Qualquer que seja o ponto de vista que o poema parece adotar, ao final ele parece não mais mantê-lo." (Tradução nossa)

[232] É preciso lembrar que em inglês o termo *soul* possui gênero neutro.

poet's early editors called it "Exclusion". Was "Selection" too peremptory for a female to use at that time?[233]" (VENDLER, 2010, p.190).

Soma-se a isso a imagem da casa desenhada ao longo dos versos a partir das palavras *door*, *gate* e *mat*, que delimitam o espaço de vivência da Alma e que o separam do mundo exterior. Sabemos que esse é também o espaço ao qual a mulher foi confinada durante grande parte de sua história e que o ambiente doméstico também foi o privilegiado pela poeta. Com isso, Emily Dickinson se apropria de uma imagem convencionalmente relacionada ao âmbito do feminino e inverte o seu simbolismo uma vez que a Alma, como figura feminina, optou por retirar-se e constituir sua própria sociedade, tal qual o fez a poeta. Nesse sentido, Dickinson desenha a linha que tangencia os dois espaços – interior e exterior - pelas imagens da porta, do portão e do tapete de entrada da casa, através dos quais é possível o acesso e o trânsito entre um e outro. Da mesma forma, a poeta se manteve atrás dessa linha para que o limite imposto a si mesma lhe desse, paradoxalmente, acesso à criação poética: "*Dickinson used her poetry as a force of liberation that allowed her to move outside of the prose boundaries constructed by her father, the church, and her culture, all of which hemmed her into a confined space*[234]" (MARTIN, 2007, p.5).

O espaço fechado habitado pela Alma parece ser suficiente, portanto, para que ela viva de modo independente a ponto de desprezar até mesmo imperadores. Contudo, apesar de a Alma se afirmar igual em autonomia a figuras masculinas e de poder, a consciência feminina sobre as relações sociais também perpassa seus versos, concretizando-se no vocabulário doméstico das imagens do portão baixo, do tapete de entrada e da porta que nos mostram que a habitação da Alma está longe de ter a nobreza encontrada nas residências de homens de poder. Essa contradição entre o cenário de domesticidade e a postura de autonomia mantém o equilíbrio entre o que é texto e o que é subtexto, isto é, entre o que se pode deixar visível no poema e o que precisa de disfarces.

Nesse jogo de texto e subtexto, destacam-se as possibilidades de leitura para "divine Majority". O termo "majority" pode significar a maioridade, isto é, o momento na vida de um indivíduo em que ele passa a gozar dos direitos civis de uma sociedade e a ser considerado legalmente responsável por seus atos. No entanto, sabe-se que no contexto histórico e social de Emily Dickinson, essa emancipação era restrita aos homens. Por outro lado, a maioridade

[233] "Estranhamente, já que esse poema está afirmando, nos mais acentuados termos possíveis, a seleção de um amado terreno permanente, os primeiros editores da poeta o chamaram de "Exclusão". Seria "Seleção" muito imperioso para uma mulher usar naquela época?" (Tradução nossa)

[234] "Dickinson usou sua poesia como uma força de libertação que a permitia mover-se para fora dos limites da prosa construídos por seu pai, pela igreja, e por sua cultura, todos que a prendiam em um espaço confinado." (Tradução nossa)

pode simbolizar, aqui, a maturidade que, para as mulheres, pode ser sinônimo de idade adequada para o casamento e as obrigações advindas dele. Nesse sentido, a Alma também tem autotnomia para fechar as portas tanto para as regras patriarcais que colocam a mulher à parte de quaisquer direitos sociais como para o casamento como instituição social que aprisiona a mulher no círculo privado doméstico. Diante dessa hipótese, a Alma estaria negando um tipo de aprisionamento (o ser mulher nessa sociedade) por meio de um auto-aprisionamento, isto é, por meio do isolamento, como se para libertar-se fosse preciso enclausurar-se de outras maneiras. Assim, novamente o subtexto vai revelar a necessidade da poeta de isolar-se para libertar-se criativamente, indicando, na verdade, que essa necessidade perpassa o gênero feminino como um todo.

Essa idéia de "majority" como sinônimo de maturidade feminina para o casamento se relaciona à segunda estrofe, em que se tem uma cena que nos lembra o cortejo romântico. A voz lírica do poema nos diz que a Alma se posiciona com indiferença diante de uma figura masculina ajoelhada perante sua porta: "Unmoved – she notes the Chariots – pausing – / At her low Gate – / Unmoved – an emperor be kneeling / Upon her Mat –". O título de "*emperor*" dá a essa figura um status nobre, mas, ainda assim, a Alma recusa-lhe a companhia e, ao fazê-lo, ela se recusa também a seguir as regras da sociedade exterior aos limites de seu confinamento.

Ademais, sendo o espaço de domínio e poder da Alma a clausura, podemos associá-lo ao espaço fechado da própria mente. Dentro dele, as experiências e os estados da mente podem ser dramatizados e controlados com liberdade. Pode-se dizer que a obra de Emily Dickinson como um todo freqüentemente evoca o que se passa na mente humana e a decisão da poeta de recolher-se na casa de seu pai foi também a decisão de recolher-se em sua própria mente: *"She did not choose to live where men live, in the public world, or where women live, in the domestic world. She found another place, at once more private and expansive than either of those others: the mind*[235]*"* (JUHASZ, 1996, p.137). Como resultado, Dickinson pôde estar no controle de sua experiência como autora e como mulher, o que consequentemente lhe permitiu produzir sua obra poética.

Em suma, mais do que versos com referências religiosas ou sobre a seleção de uma pessoa amada, podemos interpretar esse poema sob a perspectiva de que a companhia buscada pela Alma seja a própria palavra, isto é, a poesia, "[...] hóspede e companhia que ela [Emily

[235] "Ela não escolheu viver onde os homens vivem, no mundo público, ou onde as mulheres vivem, no mundo doméstico. Ela encontrou um outro lugar, ao mesmo tempo mais particular e expansivo do que qualquer um daqueles outros: a mente." (Tradução nossa)

Dickinson] escolheu e acolheu como atividade maior e predominante em sua vida" (HAZIN, 2006, p. 133). Nesse sentido, o poder de expressão de seus versos se origina na atitude seletiva e de exclusão da poeta ao mesmo tempo em que reforça a atenção integral dedicada ao fazer poético, mostrando-nos que "[...] embora sofrendo as limitações impostas à mulher em sua época, [Emily Dickinson] soube e pôde delimitar o espaço de que necessitava para se dedicar com exclusividade a trabalhar o dom do qual sabia ser portadora" (HAZIN, 2006, p. 139).

4.2 "I'm "wife" – I've finished that – "

O poema J 199 / Fr 225 que analisaremos a seguir geralmente é colocado pela crítica no grupo dos poemas de Emily Dickinson sobre o casamento. De fato, como pode ser observado logo na primeira leitura, o sujeito lírico que se auto-nomeia "wife", "Czar", "Woman" e que se reafirma ao final por "Wife" parece declarar que o matrimônio é mais seguro e confortável do que a vida anterior, de menina, que agora lhe soa estranha e dolorosa. Pode-se supor, portanto, que o eu-lírico vai construir um paralelo de comparação entre os dois estados civis em que aparentemente se defende o casamento:

J 199 / Fr 225
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!

Parece-nos incoerente, no entanto, pensar que a poeta estaria simplesmente discursando a favor do casamento para as mulheres e, assim, contrariando todas as estratégias de subversão ao modelo patriarcal de sociedade que já demonstramos neste trabalho fazerem parte de sua construção poética. O próprio fato de Emily Dickinson ter escolhido retirar-se para exercer sua liberdade intelectual e criativa, opondo-se à possibilidade de se casar, sugere-nos seu conhecimento sobre o funcionamento da sociedade e sobre o quanto ela seria impedida de realizar-se poeticamente caso fosse obrigada a se conformar à dinâmica patriarcal das relações entre homens e mulheres. Dessa forma, o poema J 199 / Fr 225 vai se revelar mais uma demonstração do uso consciente do subtexto como estratégia de dissimulação da verdadeira percepção da poeta sobre as regras do patriarcado sob uma expressão que aparentemente está adequada às suas exigências.

Nesse sentido, destaca-se no poema a criação de um eu-lírico que confunde a distinção regular entre feminino e masculino já que, apesar de assumir-se como esposa e mulher, a voz do poema também se posiciona como Czar, um título dado apenas a homens e que reflete a tomada, pela esposa, de características tradicionalmente masculinas, como o poder, a soberania e a autoridade. Em contrapartida, a configuração do estereótipo tradicional feminino se opõe à imagem criada pela poeta, uma vez que:

> *Frequently linguistic signifiers indicate the proper configurations of the feminine. These include lack of agency, initiative, and power – that is, passivity, receptivity, and powerlessness – along with the many subsidiary qualities and characteristics that develop from this condition.*[236] (JUHASZ; MILLER, 2007, p.113, grifo das autoras)

Sob essa perspectiva, o poema se torna subversivo, pois quebra a idéia de identidade de gênero ao investir a imagem da esposa, estereotipicamente frágil e sem voz, do poder de um Czar, mas ainda assim mantendo um contexto tipicamente feminino. Essa mescla de identidades se dá por meio da nomeação – *I'm "wife"*, *I'm Czar*, *I'm Woman* e *I'm "Wife"* – que tanto é responsável por construir uma identidade como por descontruí-la: "*Names have always served as the label of identity. In Dickinson's poems names as well as their absence*

[236] "Frequentemente significantes linguísticos indicam as configurações próprias do feminino. Essas incluem ausência de ação, de iniciativa, e de poder – isto é, passividade, receptividade e impotência – junto com as muitas qualidades e características subsidiárias que se desenvolvem dessa condição." (Tradução nossa)

are markers of identity found, given, or missed ("He found my Being", "I'm Nobody"). A new name implies both a new identity and the loss of the old one[237]*"* (GRABHER, 1998, p.230). Assim, a auto-nomeção em *wife*, *Czar*, *Woman* e *Wife* sugere uma gradação na identidade do eu-lírico sobreposta à identidade da Jovem – *Girl*.

Num primeiro momento, o eu-lírico passa de *wife*, que, note-se, é grafado no primeiro verso com letra minúscula, à *Czar*, apropriando-se, portanto, de características masculinas relacionadas ao poder. A esposa convencional, *"wife"*, agora possui o poder da autonomia, da decisão e da ação tornando-se, por isso, uma Mulher, *Woman*, em sua plenitude. Mas o último verso dessa primeira estrofe – *It's safer so* – faz com que o poema retome a idéia da defesa do casamento, por ser mais seguro para a subsistência das mulheres já que elas, em geral, não tem meios de se manterem economicamente. Por outro lado, o mesmo verso deve ser lido de forma menos ingênua, indicando que mesmo à mulher consciente de seu poder subversivo é mais seguro manter-se sob a máscara da "esposa", pois ela estará livre de ser condenada socialmente. Assim, o uso de um nome convencional para a identidade feminina (*wife*) recria em seu subtexto a representação convencional da mulher a partir da nova identidade formada pela transformação em *Czar* e *Woman*, que tem poderes equivalentes aos da representação masculina e que por isso desarranja os estereótipos mas se mantém no contexto tipicamente feminino para conseguir lidar com a submissão à figura masculina, com a sua autoridade e , principalmente, com a consciência de sua capacidade de subvertê-la.

A adoção de traços masculinos, portanto, dão ao eu-lírico liberdades negadas às mulheres, fazendo com que a esposa investida da autoridade soberana do Czar assuma o papel do homem que, ressalte-se, está ausente do poema. A partir disso, podemos inferir que a poeta está mais interessada na experiência de assumir o papel masculino para si do que em fantasiar sobre uma experiência amorosa, pois não se vê no poema qualquer imagem romantizada do casamento ou do homem amado. Ao contrário, a poeta parodia a linguagem feminina da submissão ao se nomear *"wife"/Czar/"Woman"* para afirmar sua independência do comportamento esperado para uma mulher.

Na segunda estrofe a passagem de *"Girl"* a *"wife"*, *"Czar"* e *"Woman"* é definida como um *"soft Eclipse"*:

---

[237] "Os nomes sempre serviram como o rótulo da identidade. Nos poemas de Dickinson os nomes assim como a sua ausência são marcas de identidade encontradas, dadas ou perdidas ("He found my Being", "I'm Nobody"). Um novo nome implica tanto uma nova identidade quanto a perda da antiga identidade." (Tradução nossa)

How odd the Girl's life looks
Behind this soft Eclipse –
I think that Earth feels so
To folks in Heaven – now –

Como se sabe, o eclipse é uma ocultação parcial ou total de um corpo celeste pela sombra de outro. Um eclipse solar, por exemplo, ocorre quando o Sol é ocultado pela interposição da Lua. Durante o eclipse, portanto, há o apagamento temporário de um astro, mas ele ainda se faz presente. A partir desse conceito, podemos entender o *"soft Eclipse"* sofrido pelo eu-lírico como uma transformação própria originada na ocultação da menina sob o surgimento da mulher. Essa tranformação, por sua vez, sugere o despertar da consciência feminina de sua força de Czar, que se não for ensinada a se manter sob a aparente despretensão, pode retroceder com a mesma brevidade de um eclipse.

Nesse âmbito, a relação entre a menina e a mulher é ponto-chave para o poema. Se, por um lado, na sociedade patriarcal do século XIX somente as esposas eram consideradas mulheres em sua plenitude e todas as outras eram vistas como meninas, por outro era também através do matrimônio que a mulher tinha a sua liberdade e a sua energia criativa, típicas da imaginação infantil, anuladas pela autoridade masculina. Diante disso, a tomada de consciência e de voz da Mulher-Czar reflete a sua não-submissão ao casamento; da mesma forma, o reconhecimento de que a vida de menina agora lhe parece estranha e dolorosa é conseqüência de sua percepção de que, como menina, ela teria que se sujeitar às regras e rituais do patriarcado.

O eu-lírico prossegue em sua comparação entre a vida da menina e da Mulher-Czar através de um raciocínio entrecortado por pausas que dão uma intensidade maior ao seu pensamento, levando-o à dedução de que se sua condição atual é de conforto, então as circunstâncias anteriores eram de sofrimento:

This being comfort – then
That other kind – was pain –

No entanto, ao começar a pensar sobre as diferenças entre um e outro estados, o eu-lírico ironicamente se impõe o silêncio:

But why compare?

I'm "Wife"! Stop there!

A pergunta do eu-lírico vem questionar a necessidade de se refletir sobre a identidade feminina e suas transformações diante da linha de chegada que é o casamento para as mulheres. Ironicamente, portanto, "[…] *the speaker who has taken up her "honorable Work"*[238] *must almost forcibly restrain herself from letting her thoughts – or maybe even her life – go further: "I'm 'Wife'! Stop there!"*[239] (GILBERT; GUBAR, 1984, p.589). Ao repreender suas reflexões, o eu-lírico assume a sua invisibilidade como esposa/mulher, criando uma tensão entre seu poder de Czar e a anulação de si mesma que o matrimônio lhe impõe. Contudo, a esposa agora é *"Wife"*, grafada em letra maiúscula para denotar que ela é o resultado da transformação da esposa convencional, *"wife"*, em *Czar* e *Woman*, isto é, que ela é a soma da figura feminina com a autoridade masculina, podendo, portanto, escolher por vontade própria ser "Esposa". Dessa forma, temos na superfície do poema uma voz feminina que repreende o próprio pensamento, num ato representativo das regras patriarcais, mas ao nos aprofundarmos percebemos que, na verdade, essa voz se impõe em suas leis próprias.

É por meio do contraste entre a menina e a esposa/Czar/Mulher/Esposa que a duplicidade da vida feminina, isto é, a necessidade de se conformar às regras sociais em confronto com a consciência de si, é analisada pela poeta. Isso ocorre também em outros poemas de Emily Dickinson, o que para alguns leitores parece curioso por tratar-se de uma mulher que não viveu a experiência do casamento e que, portanto, mostra-nos seu entendimento do ponto de vista da observação e da reflexão crítica. No entanto, é preciso enfatizar que em seus versos acerca do relacionamento conjugal não se encontra um julgamento sobre a necessidade das mulheres de conformarem-se a seus papéis sociais, mas sim uma descrição irônica e, por isso, subversiva, do sistema patriarcal:

> *The fact that in some poems Dickinson analyzes this female double life of surface requirements and sea-deep pearl with surgical calm does not mean she is unsympathetic to the women who endure the psychic splits she describes. Nor does it mean that she supposed herself exempt from such problems because she never officially undertook the work of a wife. On the contrary, both her irony and her objectivity were intensified by her sense*

[238] Referência ao poema J 732 / Fr 857: She rose to His Requirement – dropt / The Playthings of Her Life / To take the honorable Work / Of Woman, and of Wife – / If ought She missed in Her new Day, / Of Amplitude, or Awe – / Or first Prospective – Or the Gold / In using, wear away, / It lay unmentioned – as the Sea / Develop Pearl, and Weed, / But only to Himself – be known / The Fathoms they abide –

[239] "[...] o eu-lírico que assumiu seu "*honorable work*" deve quase que forçosamente conter-se de deixar seus pensamentos – ou talvez mesmo a sua vida – irem mais longe: "I'm Wife! Stop there!"."(Tradução nossa)

> *that she herself was trapped in the Requirements by which all women were surrounded […].*[240] (GILBERT; GUBAR, 1984, p.590)

Ressalte-se também que das nomeações feitas pelo eu-lírico apenas aquela referente ao poder masculino não é marcada pelas aspas: *I'm "wife" / I'm Czar / I'm "Woman" / I'm "Wife" now*. Como se sabe, as aspas assinalam um tom de ironia às palavras por elas destacadas, como se indicassem que o sentido real dessas palavras é o inverso do que se diz explicitamente. Com isso, o sujeito lírico se apropria de fato apenas da identidade masculina, de seu poder e de sua autoridade, enquanto as máscaras da esposa e da mulher são, na verdade, a manipulação consciente dos significados contidos no estereótipo feminino, o que comprova mais uma vez a percepção da poeta acerca das exigências sociais para com as mulheres, percepção essa que Emily Dickinson deixa transparecer em vários outros momentos de sua obra:

> [...] *depite her secrete sense of election, Dickinson understood the social requirements, masquerading as cosmic laws, which obliged every woman in some sense to enact the role of Nobody. Her accurate perceptions are expressed in various poems and letters devoted to what she ironically described as "the honorable work" of women.*[241] (GILBERT; GUBAR, 1984, p. 588)

Diante disso, ao refletir sobre o seu *"soft Eclipse"* e assimilar tanto o papel de "*wife/Woman*" e de Czar, mas ainda assim pensar sobre a vida de menina, o sujeito lírico se utiliza da categoria de gênero para construir e desconstruir sua própria identidade, o que, como já mencionamos, dá-se pela auto-nomeação em "*wife*", "*Czar*", "*Woman*" e "*Wife*". Dessa forma, podemos inferir também que o sujeito lírico se torna, portanto, o canal para que se discuta a natureza performativa do gênero, isto é, o modo como a categoria de gênero se constitui a partir da repetição sistemática pelas práticas sociais, pelas instituições e pelo discurso de gestos e ações que estabelecem uma identidade estável e permanente para homens e mulheres, uma vez que a poeta desestabiliza, pelo eu-lírico, toda essa dinâmica social. Em outras palavras, ao subverter ironicamente o estereótipo feminino de esposa e mulher que, no

---

[240] "O fato de que em alguns poemas Dickinson analisa essa vida feminina dupla de exigências sociais na superfície e de pérola no mar profundo com calma cirúrgica não significa que ela seja insensível para com as mulheres que sofrem as divisões psíquicas que ela descreve. Nem significa que ela se supunha isenta de tais problemas porque ela nunca experimentou oficialmente o trabalho de uma esposa. Pelo contrário, tanto a sua ironia quanto a sua objetividade foram intensificadas por seu senso de que ela própria estava presa às Exigências Sociais pelas quais todas as mulheres estavam cercadas." (Tradução nossa)

[241] "[...] apesar de seu senso secreto de escolha, Dickinson entendia as escolhas sociais, disfarçadas em leis cósmicas, que obrigavam todas as mulheres a, de algum forma, fazerem o papel de Ninguém. Suas percepções precisas são expressas em vários poemas e cartas ao que ela ironicamente descreveu como "the honorable Work" das mulheres." (Tradução nossa)

poema em análise, possui traços masculinos relacionados à autonomia, a poeta coloca em questão os preceitos desenvolvidos pela sociedade patriarcal sobre os gêneros: *"Specifically, Dickinson both constructs alternatives to a traditional, fixed binary gender system (woman/man) and opens opportunities for the reader to perform alternative genderings. Moreover, she implies that the woman poet herself cannot be conventionally gendered*[242]*"* (JUHASZ; MILLER, 2007, p.107).

A quebra do estereótipo feminino se dá, portanto, na manipulação da linguagem para que o poema contenha as duas camadas de significados necessárias à expressão da autoria feminina diante das restrições da tradição masculina – texto e subtexto, em que o primeiro pareça concordar com os preceitos dessa tradição e o segundo, escondido sob a superfície do poema, inverta pela ironia o sentido dos versos. De acordo com Margaret Homans (1980), essa é uma estratégia que sobressai epecialmente nos poemas em que o eu-lírico é feminino, o que reafirma claramente a necessidade de disfarçar a voz feminina para que ela possa se pronunciar diante da tradição masculina: *"Dickinson brings to those poems in which the poet's identity is explicitly feminine her knowledge that her best power lies in the manipulation of language to reverse its ordinary meanings*[243]*"* (HOMANS, 1980, p.201).

Dessa forma, Dickinson trabalha com a construção poética de uma identidade de gênero feminina, criando uma persona que precisa se conformar ao funcionamento da sociedade, mas que ao mesmo tempo se recria conforme sua própria vontade. A Esposa/Czar é, portanto, a figura que possibilita a crítica aos valores convencionais do sistema de gênero estabelecido pelo patriarcado sem que a expressão da visão de mundo da poeta e de sua percepção do espírito humano tenham que se submeter ao julgamento da tradição dominante, pois estão ao alcance apenas dos que se aprofundam nos significados contidos por trás de seus versos.

4.3 "My Life had stood – a Loaded Gun – "

O terceiro poema de nosso estudo é um dos mais conhecidos e analisados na obra poética de Emily Dickinson, em especial pela crítica feminista. A partir de sua leitura,

---

[242] "Especificamente, Dickinson constrói alternativas para um sistema de gênero (homen/mulher) binário, fixo e tradicional e abre oportunidades para o leitor desempenhar atribuições de gêneros alternativas. Além disso, ela sugere que a mulher poeta que ela é não pode ser classificada por esse sistema de gênero convencional." (Tradução nossa)

[243] "Dickinson traz para aqueles poemas em que a identidade da poeta é explicitamente feminina o seu conhecimento de que seu melhor poder está na manipulação da linguagem para inverter seus sentidos comuns." (Tradução nossa)

discutimos o modo como o sujeito lírico age perante a figura masculina, apropriando-se do poder e da autoridade e, portanto, invertendo os papéis de gênero convencionais.

J 754 / Fr 764
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 –

Apresentando-se em primeira pessoa, esse poema se constrói a partir de uma narrativa em que o eu-lírico se coloca desde o início como figura feminina e se compara a uma arma negligenciada, esquecida "*In Corners*" até que seu proprietário, "*The Owner*", a identifica como sua e a leva consigo. A vida dessa arma passa então de um estado de inatividade para uma sucessão dinâmica de experiências ao lado de seu dono em que ela tem o poder de protegê-lo. Ao final, o poema nos apresenta uma reflexão enigmática sobre a longevidade do eu-lírico e de seu "*Master*" e coloca em xeque as perspectivas interpretativas do leitor:

> *Although it is one of Dickinson's most frequently analyzed poems, few if any critics have produced a reading that they themselves are satisfied with. The problem lies in reconciling the final stanza with the rest of the poem. Attempts at reconciliation seem forced. Most critics give up and conclude that the poem fails or breaks down.*[244] (FREEMAN, 2004, p. 266)

Margaret Freeman (2004), no entanto, explica que a relação entre *gun* e *owner* não deve ser entendida de modo simplificado como paralela a uma relação entre linguagem e poeta, amante e amado ou devoto e Deus. Mais do que isso, essas relações estão contidas nas possibilidades de significação do poema, mas é o sistema de metáforas criado por Dickinson que nos permite compreender essas interpretações de *gun* e *owner* sem que entremos em conflito com a coerência interna do poema:

> *It is not the case that the gun is simply a metaphor for a woman or a daemon, for language or Christ, to cite just a few critical readings, or that the owner is simply a metaphor for a man or the self, for the mind or God. The poem exists on a more abstract level of analogical mapping; it is "about" all these things through the image schemas that represent the various aspects of what it means to experience life, issues such as love and sex, language and power, aggression and violence*[245]. (FREEMAN, 2004, p.269)

Na mesma perspectiva, Carlos Daghlian (2008) explica que esse poema se constrói de paradoxos e ambigüidades responsáveis pela complexidade e riqueza de seus versos e que

---

[244] "Apesar de ser um dos poemas mais frequentemente analisados de Dickinson, poucos críticos, se algum, produziram uma leitura com a qual eles mesmos estejam satisfeitos. O problema está em conciliar a estrofe final com o resto do poema. Tentativas de conciliação parecem forçadas. A maioria dos críticos desiste e conclui que o poema fracassa ou não tem êxito." (Tradução nossa)

[245] "Não é o caso de o poema ser simplesmente uma metáfora para uma mulher ou demônio, para a linguagem ou para Cristo, para citar apenas algumas leituras críticas, ou que o dono seja simplesmente uma metáfora para um homem ou o ser, para a mente ou Deus. O poema existe em um nível mais abstrato de mapeamento analógico; ele é "sobre" todas essas coisas através de esquemas de imagem que representam os vários aspectos do que significa experienciar a vida, questões como amor e sexo, linguagem e poder, agressão e violência." (Tradução nossa)

permitem interpretações múltiplas de seus significados. Em sua leitura, Daghlian aponta que a configuração do sujeito lírico é incerta e que por isso este poema gera tantas análises de diferentes enfoques:

> Assim, tendo em vista a ambigüidade do "dono" da vida-espingarda, ele [o poema] 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. (DAGHLIAN, 2008, p.41)

Essa última possibilidade de análise mencionada pelo professor é bastante privilegiada pela crítica, que tenta compreender através do poema as idéias de Emily Dickinson sobre a concepção da poesia e da arte em geral. Para a crítica feminista, essa leitura se faz na tentativa de explorar a tensão dramática entre o poder da mente criativa e as barreiras da repressão, buscando compreender como se dá a consciência da poeta sobre o alcance dessa arma que é o poema (MARTINS, 2008, p.95). É nesse sentido que Adrienne Rich (1979) também afirma: "[...] *it is a central poem in understanding Emily Dickinson, and ourselves, and the condition of the woman artist, particularly in the nineteenth century*[246]" (p.113). Para ela, a mulher poeta do século XIX sentia que a poesia poderia ser algo perigoso e com capacidade de desestruturar a tradição ao se tornar a expressão consciente da repressão feminina: "*Poetry is too much rooted in the unconscious; it presses too close against the barriers of repression; and the nineteenth-century woman had a lot to repress*[247]" (p.113).

Retornando ao poema, observa-se que a apresentação do eu-lírico se dá de maneira abrupta, lançando ao leitor uma imagem quase que inesperada para resumir sua visão sobre sua própria vida: *My Life had stood – a Loaded Gun –*. A imagem da arma como representação da vida do eu-lírico se configura como a metáfora que vai sustentar todo o poema. Colocada no primeiro verso, essa metáfora antecipa, pelo poder atribuído ao objeto em questão, as possibilidades de desdobramento do poema e por isso vai influenciar sua leitura até os últimos versos:

> Pelo processo de metaforização que existe no início, a existência individual identifica-se com um instrumento potencialmente destrutivo e, nesse sentido, a existência individual funciona como serva e amiga da morte. O poema desenvolve-se de tal maneira que esta existência individual, ou o *eu*, vai se

[246] "[...] este é um poema central para entendermos Emily Dickinson, e a nós mesmas, e a condição da mulher artista, particularmente no século XIX." (Tradução nossa)
[247] "A poesia está muito enraizada no inconsciente; ela pressiona muito contra as barreiras da repressão; e a mulher do século XIX tinha muito para reprimir." (Tradução nossa)

> transformando de serva e amiga do dono, à morte, que a instrumentaliza, de modo que, na última estrofe, o *eu* já se identifica com a morte, mais duradoura do que o indivíduo. (DAGHLIAN, 2008, p. 42)

Apesar de estar carregada e pronta para exercer sua função a qualquer momento – "*a Loaded Gun*" -, essa arma estava esquecida e só poderia alcançar seu poder de expressão quando manuseada pelo proprietário. Parece-nos, portanto, que estamos diante da representação convencional de uma mulher sujeita à apropriação pela figura masculina. No entanto, se nos lembramos que as armas de fogo são instrumentos tradicionalmente pertencentes ao universo masculino, percebemos que ao tomar esse objeto como metáfora para sua vida o eu-lírico feminino ironicamente brinca com os limites estabelecidos pela tradição patriarcal de modo a nos alertar, já no primeiro verso, que a vida dessa mulher não se enquadra aos moldes da tradição. Para Adrienne Rich (1979), no entanto, os limites com os quais a poeta lida no poema estão menos relacionados aos estereótipos feminino e masculino do que com a questão de se ter uma atitude ativa ou passiva:

> *Here the poet sees herself as split, not between anything so simple as "masculine" and "feminine" identities but between the hunter, admittedly masculine, but also a human person, an active, willing being, and the gun – an object, condemned to remain inactive until the hunter – the owner – takes possession of it.*[248] (p.112)

A descrição das ações subseqüentes vai, então, confirmar que a posição do eu-lírico é absolutamente oposta ao tema da domesticidade feminina: ao contrário da característica passividade feminina, o eu-lírico é quem possui o poder da voz e da ação, invertendo os papéis sociais de gênero ao esvaziar a figura masculina de sua autoridade. Essa mudança de atitude ocorre a partir da segunda estrofe que, comparada aos primeiros versos do poema, revela o caminho trilhado pelo eu-lírico para chegar a essa tomada de poder:

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

[248] "Aqui a poeta se vê dividida, não entre algo tão simples como identidades "masculinas" e "femininas" mas entre o caçador, reconhecidamente masculino, mas também um ser humano, um ser ativo, disposto, e a arma – um objeto, condenado a permanecer inativo até que o caçador – o dono – tome posse dela." (Tradução nossa)

O ser individual da primeira estrofe (*My Life/Me*), após ser tomado por um segundo sujeito (*The Owner*), sugere pelo pronome *We* alguma igualdade entre eles, entre *gun* e *owner*. Para Robert Weisbuch (2004), há um reconhecimento por parte do eu-lírico de que o *Master* é quem dá identidade à arma, motivando-a de certo modo a unir-se a ele para alcançar os seus propósitos: *"The capitalized Owner brings identity, time itself, motion, and purpose to the gun; and the very fact that the gun so immediately names the Owner as such suggests an overpowering recognition of finding in the Owner figure that identity and that purpose*[249]*"* (p.207).

Mas no terceiro verso dessa segunda estrofe o ventriloquismo do eu-lírico falando por seu dono nega essa união e estabelece o sujeito feminino como possuidor da ação, enquanto ao seu proprietário resta ser expectador de suas atividades: *And every time I speak for Him – / The Mountains straight reply –*. Ocorre, assim, o crescimento do eu-lírico feminino sobre a figura masculina, de um estado de passividade – *[The Owner] carried Me away* – à participação nas ações masculinas – *And now We roam in Sovereign Woods – / And now We hunt the Doe* – e, em seguida, à tomada absoluta da autoridade masculina – *I speak for Him; I guard My Master's Head*. A partir desse ponto é o sujeito feminino quem age em todo o poema, silenciando a voz masculina. Note-se que essa mudança de perspectiva se faz concreta na alteração do tempo verbal, que passa do pretérito na primeira estrofe ao presente da segunda estrofe adiante, enfatizando as ações do eu-lírico a partir de sua mudança de atitude e minimizando o papel da figura masculina, agora relagada ao passado.

Observam-se na segunda estrofe imagens da natureza que contextualizam as ações do eu-lírico: *Woods*, *Doe* e *Mountains*. Como se sabe, a tradição patriarcal associa histórica e literariamente a mulher e a natureza por sua fisiologia que a capacita para a geração da vida; por outro lado, a natureza é concebida como um espaço a ser dominado, socializado e, portanto, inferior, derivando-se daí, em linhas gerais, a concepção de inferioridade feminina. No poema, a única criatura distintamente feminina é parte do universo da natureza, a corça – *Doe* - e matá-la é pôr fim a essa associação do imaginário masculino e aos aspectos femininos do eu-lírico para que ele possa tomar definitivamente o papel masculino da voz e do poder: *"In a paradox characteristic of Western culture, and particularly of the American tradition whose canonized texts so monolithically portray nature as feminine, the female speaker who*

[249] "O Dono com letra maiúscula traz identidade, traz o próprio tempo, movimento e propósito para a arma; e mesmo o fato de que a arma nomeia o Dono dessa forma tão imediatamente sugere um reconhecimento poderoso de ter encontrado na figura do Dono aquela identidade e aquele propósito." (Tradução nossa)

destroys nature indirectly destroys herself[250]" (MILLER, 1987, p.124). Ademais, a ação de matar a corça se concretiza no ato de caçar (*And now We Hunt the Doe* –), algo tipicamente relacionado ao papel masculino mas que é subvertido no poema pela participação do eu-lírico feminino nessa atividade.

A repetição de "*And now We... And now We... And...*" nos dá uma sensação de velocidade que revela a excitação do eu-lírico celebrando seu poder e a liberdade experimentada por ele em oposição ao confinamento sugerido na primeira estrofe por *Corners*. Da mesma forma, o espaço físico também se amplia num movimento rápido passando de *Corners* para *Woods, Mountains* e, por fim, *Valley* na terceira estrofe, o que sugere o crescimento do eu-lírico em poder e domínio sobre a natureza que o cerca. Além disso, seu domínio se faz notar tanto na ação de falar pela figura masculina como também na resposta imediata das montanhas, ecoando o som penetrante do disparo executado pela arma.

Diante disso, a terceira estrofe vem confirmar que a questão do domínio e do poder é central para o poema, pois um mero sorriso do eu-lírico seria capaz de iluminar o vale e despertar um vulcão adormecido: *And do I smile, such cordial light / Upon the Valley glow – / It is as a Vesuvian face / Had let its pleasure through –*. Sabemos que a erupção de um vulcão pode ocasionar grandes desastres naturais, interferências climáticas e outros danos de proporções variadas e a associação dessa imagem com o eu-lírico feminino lhe atribui uma capacidade de destruição que supera o poder da arma de fogo, pois o efeito desta depende do manuseio de uma segunda pessoa, ao passo que o vulcão é imprevisível e humamente incontrolável. Assim, apesar de ser uma característica tradicionalmente masculina, o poder em suas diversas dimensões é explorado pela figura feminina para mostrar que seu papel já não é mais o de falar por seu proprietário, mas sim o de falar por si mesma, assumindo em absoluto o controle da ação e rompendo de modo definitivo com os estereótipos tradicionais. É preciso enfatizar, contudo, que essa tomada de poder completa se dá de modo disfarçado pela escolha vocabular que privilegia palavras facilmente associadas ao universo feminino: *smile*, *cordial*, *glow* e os termos que se referem à natureza.

Por outro lado, o vulcão em erupção nos remete à idéia de uma ira e de uma força sexual despertadas nessa mulher que agora fala e age de modo afirmativo. Nesse sentido, podemos ver na identificação entre o sujeito lírico e o vulcão em erupção uma resposta feminina poética a todas as normas que a tradição patriarcal lhe obriga a aceitar. O poema,

[250] "Em um paradoxo característico da cultura ocidental, e particularmente da tradição norte-americana cujos textos canonizados retratam tão monoliticamente a natureza como feminina, o eu-lírico feminino que destrói a natureza indiretamente destrói a si mesmo." (Tradução nossa)

portanto, torna-se a manifestação concreta da arma carregada e do vulcão a ponto de erupção, como se fosse o próprio disparo ou a lava que transborda os séculos de repressão, ira e esmagamento femininos, agredindo os valores dessa tradição subjugadora da figura feminina. Ademais, a imagem da arma e, sobretudo, a do vulcão assumem forte conotação sexual por nos remeterem à possibilidade de realização plena do prazer feminino concretizada no disparo da arma e na erupção vulcânica, um prazer antes negado à mulher e vivido, no poema, com a autoridade de que se investe a voz feminina.

Se a tomada do poder e da autoridade é o que faz do eu-lírico feminino o manipulador das imagens convencionais de homem e mulher, os versos que se seguem vão atribuir à figura feminina características ainda mais marcadamente masculinas: ao contrário da vulnerabilidade feminina, é a mulher quem protege seu senhor e isso lhe é mais prazeroso do que apenas dormir ao seu lado. Em outras palavras, a ação lhe agrada mais do que a passividade. Além disso, para proteger seu proprietário o voz feminina se impõe: "*To foe of His – I'm deadly foe – / None stir the second time – / On whom I lay a Yellow Eye – / Or an emphatic Thumb –*". Ela ostenta, dessa forma, uma postura dura, agressiva, hostil e consciente de seu poder de matar, reafirmando a subversão ao papel convencionalmente masculino de sujeito da história: "*She is a gun; her smile is volcanic. Her aim and shot are so deadly that none of her victims rise 'the second time'. The speaker imagines that she can kill beyond God's power of resurrection. Still, she has no power over her own life or choices*[251]" (MILLER, 1987, p.123).

Para Cristanne Miller (1987), no início do poema o eu-lírico é como a maioria das moças do século XIX que esperam ser arrebatadas – "*carried away*" – por um "*Master*" a quem elas deverão servir; porém, depois de viver sua fantasia o eu-lírico se dá conta de que a autonomia e o poder adquiridos tomaram formas destrutivas e acaba por desejar a volta à condição anterior:

> *In my reading, "My Life had stood" is an adolescent fantasy about coming of age that breaks down before what should be its happy conclusion – powerful adulthood – revealing the flaw in its initial fiction but perhaps also the extreme limitation the speaker feels in her life choices. Although she escapes her Corner, the speaker is left in a limbo that promises none of the constructive powers of adulthood. The poem may also be a terrible fantasy of adult womanhood – that condition which allows none of the privileges of*

[251] "Ela é uma arma; seu sorriso é vulcânico. Sua mira e seu tiro são tão mortais que nenhuma de suas vítimas se levanta 'pela segunda vez'. O eu-lírico imagina que pode matar para além do poder de ressurreição de Deus. Ainda assim, ela não tem poder sobre sua própria vida ou escolhas." (Tradução nossa)

> *childhood but few of the privileges of male adulthood in their place.*[252] (MILLER, 1987, p.123)

Nesse sentido é que Miller (1987) compreende os últimos versos do poema como a manifestação de um desejo do eu-lírico de reestruturar sua existência por perceber que a única forma de expressão de sua vida-arma é matar: *"The dream of expressed power becomes a nightmare, however, as the speaker begins to contemplate the frustration of living only in this limited form"*[253] (MILLER, 1987, p.125). Em outras palavras, o poder de matar se torna secundário ao poder de morrer, pois ao final a vida-arma está presa na armadilha criada por ela mesma em que sua energia e potencialidade são apenas experiências de destruição: *"In the fiction of the poem, either she can say nothing or her speech devastates; she has too much power to touch others without destroying their lives and not enough to control her own*[254]*"* (MILLER, 1987, p.126).

Como revelação, portanto, dessa armadilha, o eu-lírico anuncia:

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 –

A chave de leitura para essa estrofe final está em não esperarmos que ela nos apresente a conclusão do poema. Ao contrário, sua constituição enigmática nos leva a novas reflexões na tentativa de compreender o que está por trás da idéia aparentemente simples de que a arma de fato não pode pôr fim à própria vida. Para Daghlian (2008), o desenvolvimento do poema é todo baseado na auto-ironia, uma vez que o eu-lírico reconhece que pode controlar o mundo exterior, mas não a si mesma. Neste caso, o jogo paradoxal entre viver, matar e morrer na última estrofe reafirma a ironia estabelecida no primeiro verso e desenvolvida ao longo do poema – a ironia de o eu-lírico ter que fazer uso de um poder emprestado:

---

[252] "Na minha leitura, "My Life had stood" é uma fantasia adolescente sobre atingir a maioridade que sucumbe antes do que deveria ser sua conclusão feliz – a idade adulta poderosa – revelando a falha em sua ficção inicial mas talvez também a limitação extrema que o eu-lírico sente em suas escolhas de vida. Embora ela se liberte de seus Cantos, o eu-lírico é deixado em uma prisão que não promete nenhum dos poderes construtivos da idade adulta. O poema também pode ser uma fantasia terrível de feminilidade adulta – aquela condição que não permite nenhum dos privilégios da infância mas poucos dos privilégios da idade adulta para os homens em seu lugar." (tradução nossa)

[253] "O sonho do poder expresso se torna um pesadelo, entretanto, conforme o eu-lírico começa a contemplar a frustração de viver apenas dessa forma limitada." (Tradução nossa)

[254] "Na ficção do poema, ou ela não pode dizer nada ou o seu discurso devasta; ela tem poder demais para tocar os outros sem destruir suas vidas e não o suficiente para controlar a si mesma." (Tradução nossa)

> 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 realizar. 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. (DAGHLIAN, 2008, p.42)

Para chegarmos à mesma interpretação de Daghlian ou a outras possibilidades de análise, a reflexão do eu-lírico exige do leitor um esforço de reconstruir a estrofe final de modo que as omissões intencionais da poeta sejam recuperadas. Para isso, recorremos mais uma vez à opção que Cristanne Miller (1987, p.28) nos oferece, mencionada anteriormente neste trabalho[255]:

Though I may live longer than He [may live]
He must [live] longer than I [live]
For I have but the power to kill,
Without [having] the power to die.

O sujeito lírico, como fica claro, reconhece que pode viver mais do que seu dono, apesar de ser ele quem deva ter maior longevidade. A oposição entre *may* e *must* imprime nesses versos a idéia de possibilidade *versus* obrigação, apontando para a conclusão de que a figura masculina deve viver mais do que a feminina, mas é esta quem sobreviverá a despeito de quaisquer preceitos da tradição patriarcal. Nesse sentido, identificamos a manifestação poética da consciência de que a autoria é a arma mais poderosa e que garante à poeta uma existência mais longa do que a vida da figura masculina. Em outras palavras, podemos tomar este poema como a dramatização da própria angústia da autoria, isto é, da tensão entre a impossibilidade de auto-afirmação pessoal da mulher na sociedade patriarcal e a necessidade de auto-afirmação poética. Assim, a tomada de voz e de ação pelo eu-lírico feminino e a inversão dos papéis estereotípicos de gênero são o canal que permite trabalhar poeticamente essa questão.

Dessa forma, o "*Owner*" passa a representar toda a tradição masculina e o eu-lírico é a forma concreta da autoria feminina. O eu-lírico/arma está, então, carregado da consciência feminina de que o poema lhe dará uma existência mais longa, e o poder que essa tomada de consciência revela é o de não ser possível perdê-la, pois uma vez que se descobre a si mesmo

[255] Ver p.88.

não nos é permitido recuar à inocência do desconhecimento. Assumindo, portanto, a imortalidade de si, o eu-lírico assume a imortalidade de sua poesia e da voz feminina na história literária diante da mortalidade da tradição. Por fim, o sentido de auto-afirmação expresso pelas ações do eu-lírico deixa entrever que ao final do poema a voz feminina compreende que depois de tomar para si o poder de se pronunciar poeticamente, não se tem controle sobre o alcance de sua poesia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando toda a perspectiva teórica à qual nos dedicamos, acreditamos que os poemas de Emily Dickinson demonstram textualmente a consciência dos dilemas envolvidos na relação poeta/mulher, em especial no embate com uma tradição literária que exclui a mulher da atividade da escrita. Assim, a pressão social para que a mulher se adequasse a certos padrões de comportamento, os quais não incluíam a vocação poética, certamente afetou também a poeta de Amherst, fazendo com que ela sentisse a necessidade de criar maneiras próprias de enfrentamento dessa tradição, como a auto-reclusão, o que nos mostra sua percepção clara sobre o que significava ser uma mulher poeta no contexto que a cercava: "*I hide myself within my flower, / That fading from your Vase, / You, unsuspecting, feel for me – / Almost a loneliness"* (Poema J 903 / Fr 80).

O que queremos dizer, em outras palavras, é que o fato de a poesia de Emily Dickinson ser tão marcada pela ambigüidade, pelas construções metafóricas e pela multiplicidade de sentidos, resultando em uma obra de alta complexidade intelectual, deve-se, entre outros fatores estudados pela crítica em geral, ao modo como a poeta entende sua identidade feminina e poética fora do cânone e à sua maneira de trabalhar a palavra para superar a angústia advinda dessa identidade em conflito com o fazer poético. Nesse processo de lidar com a dupla injunção de auto-afirmação poética e auto-negação pessoal, é a escrita palimpsêstica que se torna o canal de exteriorização da angústia da autoria, isto é, é no subtexto que encontramos os efeitos da autoria feminina bem como as artimanhas para lidar com ela.

Acreditamos, portanto, que a situação da mulher e, principalmente, da mulher escritora no século XIX foi de extrema relevância para o trabalho poétido de Emily Dickinson. Apesar de originar discussões divergentes como a desenvolvida por Harold Bloom (1995) na tentativa de comprovar que a questão do gênero é menos importante, pudemos ver pela leitura e análise dos poemas que os papéis desempenhados pelos gêneros feminino e masculino são discutidos pela poeta, fazendo emergir do texto a consciência das diversas relações que a noção de superioridade de um gênero sobre o outro impôs à mulher, social e literariamente.

É preciso reconhecer, no entanto, que apesar dos muitos trabalhos já desenvolvidos que investigam e comprovam a relação entre a produção dickinsoniana e as questões de gênero, a imagem e a história criadas pela própria poeta e mais tarde reiteradas e até mesmo modificadas por seus primeiros editores se ancoraram de tal forma no imaginário dos leitores e, de certo modo, na história literária, que ainda nos vemos obrigados a tentar desconstruir as

associações entre a criatividade artística de Emily Dickinson e seu possível amor não realizado:

> *Miss Dickinson was a recluse; but her poetry is rich with a profound and varied experience. Where did she get it? Now some of the biographers, nervous in the presence of this discrepancy, are eager to find her a love affair, and I think this search is due to a modern prejudice: we believe that no virgin can know enough to write poetry.*
> […]
> *It is dangerous to assume that her 'life', which to the biographers means the thwarted love affair she is supposed to have had, gave to her poetry a decisive direction. It is even more dangerous to suppose that it made her a poet*.[256] (TATE, 1963, p.19)

A questão central que se coloca entre o mito e a poeta é que Emily Dickinson foi uma das primeiras escritoras de língua inglesa a rejeitar o ideal convencional do "anjo doméstico", sendo a sua poesia, portanto, um marco na história literária norte-americana. Isso apenas se deu, contudo, com a superação dos obstáculos socioculturais que limitam a mulher e a sua critividade para que a poeta pudesse se afirmar individual e intelectualmente, resultando, assim, na criação de uma *persona* poética múltipla que reflete na poesia os esforços de reconciliar as facetas da mulher e da escritora, tornando quase que inseparáveis os limites entre o gênero poético (*genre*) e o gênero feminino (*gender*). Uma vez que escrevemos, pensamos ou falamos sobre aquilo que, de uma forma ou de outra, vivemos e/ou conhecemos, não podemos negar que os aspectos biográficos da poeta influenciaram sua poesia. Porém, a ênfase na vida pessoal da poeta e as especulações sobre os fatos biográficos acabam por colocar a poesia de Emily Dickinson em segundo plano a favor do mito que, despertando a curiosidade dos leitores, não nos leva a conhecer sua arte de fato, mas apenas as superficialidades de sua história. Em outras palavras, os mitos que cercam a vida de Emily Dickinson são frágeis por si só, sendo necessário analisar nos poemas a construção da *persona* poética e não tentar apenas encontrar neles a vivência da poeta.

Assim, a vida peculiar que deu origem ao "mito de Amherst" e a escolha por não se sujeitar às obrigações que um matrimônio lhe imporia foram uma forma de superar e de

---

[256] "A senhorita Dickinson era uma reclusa; mas sua experiência é rica com uma experiência profunda e variada. Onde ela conseguiu isso? Agora alguns de seus biógrafos, nervosos com a presença dessa discrepância, estão ávidos a encontrar para ela um caso amoroso, e eu penso que essa busca é devida a um preconceito moderno: nós acreditamos que nenhuma virgem pode saber o suficiente para escrever poesia.
[...]
É perigoso pressupor que a 'vida' dela, que para os biógrafos significa o caso de amor frustrado que ela supostamente teve, deu a sua poesia uma direção decisiva. É ainda mais perigoso supor que isso fez dela uma poeta." (Tradução nossa)

contradizer quaisquer limites que essa condição de auto-isolamento pudesse implicar, sendo, portanto, condições essenciais para a criação de sua obra e para sua realização como artista. De seu trabalho com a palavra desprendido de convenções poéticas e/ou sociais nascem os múltiplos significados contidos sob a superfície dos poemas e seus versos se abrem a diferentes abordagens: estudam-se as metáforas privilegiadas pela poeta, a ironia de seu sujeito lírico, as imagens relacionadas à natureza, sua expressão elíptica, dentre diversos outros tópicos de pesquisa. Acreditamos, contudo, que esses aspectos marcantes da poesia de Emily Dickinson, quando analisados sob a ótica da crítica literária feminista, revelam as questões envolvidas no conflito entre a consciência de gênero e a consciência da autoria.

Ressaltamos também que a categoria de gênero deve ser entendida como tão importante para o estudo da literatura quanto as questões envolvendo classe e etnia, por exemplo. No que se refere à obra de Emily Dickinson, essa categoria de análise já é hoje um dos caminhos mais trilhados pela crítica, conforme apontam Suzanne Juhasz e Cristanne Miller (2007):

> *Gender is so important because it serves as one of the most crucial factors in the social and psychic construction of identity. […] Certainly, for Emily Dickinson in nineteenth-century America, her position as a person gendered "woman", especially in its relation to her identity as a writer of poems, was of the utmost concern, as many contemporary scholars have pointed out*[257]. (p.112)

Não se pode esperar, no entanto, que os poemas de Emily Dickinson se conformem à apenas uma interpretação, pois isso seria negar as próprias bases da poesia, firmadas na expressão múltipla do pensamento e do espírito humanos. Por isso as nossas propostas de análise são possibilidades de relacionarmos a linguagem poética de Emily Dickinson a uma visão menos ingênua da sociedade, mas estão abertas às contestações para que amadureçam e possam dar origem a novos pensamentos e propostas de leitura.

[257] "O gênero é tão importante porque funciona como um dos fatores mais cruciais para a construção social e psíquica da identidade. [...] Certamente, para Emily Dickinson nos EUA do século XIX, a sua posição de gênero "mulher", especialmente em relação à identidade dela como escritora de poemas, era da maior preocupação, como muitos estudiosos contemporâneos tem mostrado." (Tradução nossa)

REFERÊNCIAS

AIKEN, Conrad. Emily Dickinson. In: SEWALL, Richard B. (Ed.) **Emily Dickinson:** a Collection of Critical Essays. New Jersey: Prentice-Hall, 1963.

ALVES, Ivia. Amor e submissão: formas de resistência da literatura de autoria feminina? In: RAMALHO, Christina. **Literatura e feminismo:** propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

AMARAL, Ana Luisa Ribeiro Barata. **Emily Dickinson:** uma poética de excesso. Tese de doutorado. 533 f. Universidade do Porto: Porto, 1995.

AMARAL, Ana Luísa Ribeiro Barata; SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa. **Sobre a 'Escrita Feminina'.** Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 1997.

ARAÚJO, Fidélia Cassandra Pereira; BARROS, Valécio Irineu. A modernidade na poética de Emily Dickinson. In: AZEREDO, Genilda; MENDONÇA, Jeová (Org.). **Letra Viva –** A Palavra Viva de Emily Dickinson. Edição Especial. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2006.

BARBOSA FILHO, Hildeberto. Emily: um depoimento. In: AZEREDO, Genilda; MENDONÇA, Jeová (Org.). **Letra Viva –** A Palavra Viva de Emily Dickinson. Edição Especial. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2006.

BAYM, Nina. Melodramas of Beset Manhood: how theories of American fiction exclude women authors. In: SHOWALTER, Elaine (Ed.). **The New Feminist Criticism:** Essays on Women, Literature and Theory. New York: Pantheon Books, 1985.

BEAUVOIR, Simone. **O Segundo sexo:** 1.Fatos e Mitos. 4ª ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1970.

BENNETT, Paula. **Emily Dickinson:** Woman Poet. Iowa City: University of Iowa Press, 1990.

_____. **My Life a Loaded Gun:** Female Creativity and Feminist Poetics. Boston: Beacon Press, 1986.

BLOOM, Harold. **A angústia da influência:** uma teoria da poesia. Tradução e apresentação de Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

_____. **O Cânone Ocidental:** Os Livros e a Escola do Tempo. Tradução de Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 1995.

BRITTO, Paulo Henriques. A tradução para o português do metro de balada inglês. In: FRAGMENTOS, n. 34. **Faces de Emily Dickinson.** Florianópolis: UFSC, 2008. ISSN 2175-7992. Disponível em <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/8835>. Acesso em 05/10/2010.

BUELL, Lawrence. **The Environmental Imagination:** Thoreau, Nature Writing, and the Formation of American Culture. Cambridge, EUA: The Harvard University Press, 1996.

CASTELO BRANCO, Lúcia. **A branca dor da escrita:** três tempos com Emily Dickinson. Tradução dos poemas e cartas de Fernanda Mourão. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

CODY, John. **After Great Pain:** the inner life of Emily Dickinson. Cambridge, EUA: Belknap Press, 1971.

DAGHLIAN, Carlos. Emily Dickinson in Brazil. In: MITCHELL, Domhnall; Maria STUART (Org). **The International Reception of Emily Dickinson**. New York: Continuum, 2009.

_____. A auto-ironia na poesia de Emily Dickinson. In: FRAGMENTOS, n. 34. **Faces de Emily Dickinson.** Florianópolis: UFSC, 2008. ISSN 2175-7992. Disponível em <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/8835>. Acesso em 05/10/2010.

_____. Componentes irônicos na poesia de Emily Dickinson. In: AZEREDO, Genilda; MENDONÇA, Jeová (Org.). **Letra Viva –** A Palavra Viva de Emily Dickinson. Edição Especial. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2006.

DICKIE, Margaret. Feminist Conceptions of Dickinson. In: GRABHER, Gudrun; HAGENB¨UCHLE, Roland; MILLER, Cristanne (Ed.)**. The Emily Dickinson Handbook.** Amherst: Massachusetts Press, 2004.

DICKINSON, Edward. **Emily Dickinson's Home:** Letters of Edward Dickinson and his family. Organizado por Millicent Todd Bingahm. New York: Harper & Brothers, 1955.

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

_____. Emily e eu: a arte poética de Emily Dickinson. Traduções de Nádia Montanhini. São Paulo: LivroPronto, 2011.

_____ . **Emily Dickinson**: Não sou Ninguém – Poemas. Traduções de Augusto de Campos**.** Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

_____. **Alguns Poemas.** Traduções de José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2008.

_____. The Poems of Emily Dickinson. Organização de Ralph W. Franklin. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 1998.

_____. **Emily Dickinson:** Uma Centena de Poemas. Notas e Comentários. Traduções de Aíla de Oliveira Gomes. São Paulo: T. A. Queiroz / EdUSP, 1985.

_____. **The Complete Poems of Emily Dickinson.** Organização de Thomas H. Johnson. Boston: Back Bay Books, 1976.

_____. **Emily Dickinson:** a Revelation. Organizado por Millicent Todd Bingahm. New York: Harper & Brothers, 1954.

_____. **Ancestor's Brocade:** the Literary Debut of Emily Dickinson. Organizado por Millicent Todd Bingahm. New York: Harper & Brothers, 1945.

_____. **Bolts of Melody:** New Poems of Emily Dickinson. Organizado por Millicent Todd Bingahm. New York: Harpercollins, 1945.

_____. **Poems by Emily Dickinson.** Organizado por Martha Dickinson Bianchi. Boston: Little, Brown and Company, 1937.

_____. **Emily Dickinson Face to Face:** Unpublished Letters with Notes and Reminiscences by Her Niece. Organizado por Dickinson Bianchi. Boston: Houghton Mifflin Company, 1932.

_____. **Further Poems of Emily Dickinson.** Organizado por Martha Dickinson Bianchi. Boston: Little, Brown and Company, 1929.

_____. **The Complete Poems of Emily Dickinson.** Organizado por Martha Dickinson Bianchi. Boston: Little, Brown and Company, 1924.

_____. **The Single Hound:** poems of a lifetime. Organização de Martha Bianchi. Boston: Little, Brown and Company, 1914.

_____. **Poems.** Organização de Mabel Loomis Todd e T. W. Higginson. Boston: Robert Brothers, 1890.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. In: **Estudos Avançados.** n.17. São Paulo: Ed. USP, 2003. Quadrimestral. ISSN 0103-4014.

_____. O cânone literário e a autoria feminina. In: AGUIAR, Neuma (Or.). **Gênero e ciências humanas:** desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997.

ERKKILA, Betsy. The Emily Dickinson wars. In: MARTIN, Wendy. (Org.) **The Cambridge Companion to Emily Dickinson.** Cambridge, EUA: Cambridge University Press, 2007.

FARR, Judith (ed.). **Emily Dickinson:** A Collection of Critical Essays. New Jersey: Prentice Hall, 1996.

FRANKLIN, Ralph William. **The Manuscript Books of Emily Dickinson**. 2 vol. Cambridge, EUA: Belknap Press, 1981.

FREEMAN, Margaret H. A Cognitive Approach to Dickinson's Metaphors. In: GRABHER, Gudrun; HAGENB¨UCHLE, Roland; MILLER, Cristanne (Ed.)**. The Emily Dickinson Handbook.** Amherst: Massachusetts Press, 2004.

FRIEDAN, Betty. **Mística feminina.** Tradução de Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Vozes Limitadas, 1971.

FROMM, Harold; GLOTFELTY, Cheryll (Ed.). **The Ecocriticism Reader:** Landmarks in Literary Ecology. Athens, GA: The University of Georgia Press, 1996.

GILBERT, Sandra M. The Wayward Nun beneath the Hill: Emily Dickinson and the mysteries of womanhood. In: FARR, Judith (Ed.). **Emily Dickinson:** A Collection of Critical Essays. New Jersey: Prentice Hall, 1996.

_____ . What do Feminist Critics Want? A postcard from the Volcano. In: SHOWALTER, Elaine (Ed.). **The New Feminist Criticism:** Essays on Women, Literature and Theory. New York: Pantheon Books, 1985.

GILBERT, Sandra (Ed.); GUBAR, Susan (Ed.). **Norton Anthology of Literature by Women.** New York City: W.W. Norton & Company, 1985.

_____. The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination. 2. ed. Londres: Yale University Press, 1984.

GRABHER, Gudrun. Dickinson's Lyrical Self. In: _____ ; HAGENB¨UCHLE, Roland; MILLER, Cristanne (Ed.)**. The Emily Dickinson Handbook.** Amherst: Massachusetts Press, 2004.

GUBAR, Susan. "The Blank Page" and the issues of female creativity. In: SHOWALTER, Elaine (Ed.). **The New Feminist Criticism:** Essays on Women, Literature and Theory. New York: Pantheon Books, 1985.

HAZIN, Marli. Emily Dickinson: vida reclusa, obra aberta. In: AZEREDO, Genilda; MENDONÇA, Jeová (Org.). **Letra Viva –** A Palavra Viva de Emily Dickinson. Edição Especial. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2006.

HECHT, Anthony. The Riddles of Emily Dickinson. In: FARR, Judith (ed.). **Emily Dickinson:** A Collection of Critical Essays. New Jersey: Prentice Hall, 1996.

HILDEBERTO FILHO, Barbosa. Emily: Um depoimento. In: AZEREDO, Genilda; MENDONÇA, Jeová (Org.). **Letra Viva –** A Palavra Viva de Emily Dickinson. Edição Especial. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2006.

HOMANS, Margaret. **Women Writers and Poetic Identity:** Dorothy Wordsworth, Emily Brontë, and Emily Dickinson. Princeton: Princeton University Press, 1980.

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

_____. **Emily Dickinson:** an Interpretive Biography. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 1955.

JUHASZ, Suzanne; MILLER, Cristanne. Performances of gender in Dickinson's poetry. In: MARTIN, Wendy. (Org.) **The Cambridge Companion to Emily Dickinson.** Cambridge, EUA: Cambridge University Press, 2007.

JUHASZ, Suzanne. The Landscape of the Spirit. In: FARR, Judith (ed.). **Emily Dickinson:** A Collection of Critical Essays. New Jersey: Prentice Hall, 1996.

KOLODNY, Annette. A Map for Reading – Gender and the Interpretation of Literary Texts. In: SHOWALTER, E. (Ed.). **The New Feminist Criticism:** Essays on Women, Literature and Theory. New York: Pantheon Books, 1985.

LEGLER, Gretchen T. Ecofeminist Literary Criticism. In: WARREN, Karen J. (Ed.). **Ecofeminism:** Women, Culture, Nature. Bloomington: Indiana University Press, 1997.

LEITCH, Vincent B. **American Literary Criticism**: from the thirties to the eighties. New York: Columbia University Press, 1988.

LEYDA, Jay. **The Years and Hours of Emily Dickinson**. New Haven: Yale University Press, 1960.

MARTIN, Wendy. (Org.) **The Cambridge Companion to Emily Dickinson.** Cambridge, EUA: Cambridge University Press, 2007.

MARTINS, Maria Lúcia Milleó. "Intimmate immensity" in Emily Dickinson. In: FRAGMENTOS, n. 34. **Faces de Emily Dickinson.** Florianópolis: UFSC, 2008. ISSN 2175-7992. Disponível em <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/8835>. Acesso em 05/10/2010.

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

MILLET, Kate. **Política sexual.** Tradução de Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1974.

MOURÃO, Fernanda. Esta é minha carta ao mundo. REVISTA ALETRIA. Vol.19.n.1 Belo Horizonte: UFMG, 2009. ISSN 1639-3749.

_____. **117 e outros poemas:** à procura da palavra de Emily Dickinson. Tese de doutorado. 271 p. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

NUTO, João Vianney Cavalcanti. A lírica dissonante de Emily Dickinson. In: AZEREDO, Genilda; MENDONÇA, Jeová (Org.). **Letra Viva –** A Palavra Viva de Emily Dickinson. Edição Especial. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2006.

OSTRIKER, Alicia. The thieves of language. In: SHOWALTER, Elaine (Ed.). **The New Feminist Criticism:** Essays on Women, Literature and Theory. New York: Pantheon Books, 1985.

PAGLIA, Camille. A Madame Sade de Amherst. In: _____. **Personas Sexuais:** arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

PATTERSON, Rebecca. **Emily Dickinson's Imagery.** Amherst: University of Massachussetts Press, 1979.

_____. **The Riddle of Emily Dickinson.** Boston: Houghton Mifflin, 1951.

POLLACK, Vivian. **Dickinson:** the anxiety of gender. Ithaca: Cornell University Press, 1984.

RICH, Adrienne. Versuvius at Home: the power of Emily Dickinson. In: GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. **Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets.** Bloomington: Indiana University Press, 1979.

ROBINSON, Lilian S. Treason our text: feminist challenges to the literary canon. In: SHOWALTER, Elaine (Ed.). **The New Feminist Criticism:** Essays on Women, Literature and Theory. New York: Pantheon Books, 1985.

SALSKA, Agnieszka. **Walt Whitman and Emily Dickinson:** Poetry of the Central Consciousness. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Recortes de uma história: a construção de um fazer/saber. In: RAMALHO, Christina (org.). **Literatura e feminismo***:* propostas teóricas e reflexões críticas. Rio de Janeiro: Elo, 1999.

SEWALL, Richard B. Emily Dickinson's Books and Readings. In: FARR, Judith (ed.). **Emily Dickinson:** A Collection of Critical Essays. New Jersey: Prentice Hall, 1996.

_____ (Ed.) **Emily Dickinson:** a Collection of Critical Essays. New Jersey: Prentice-Hall, 1963.

SHOWALTER, Elaine (Ed.). **A Literature of Their Own:** British Women Novelists from Bronte to Lessing. Revised and expanded edition. Londres: Virago Press, 2009.

_____. A crítica feminista no território selvagem. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). **Tendências e impasses:** o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

_____. The feminist critical revolution. In: _____ **The New Feminist Criticism:** Essays on Women, Literature and Theory. New York: Pantheon Books, 1985a.

_____. Toward a feminist poetics. In: : _____ **The New Feminist Criticism:** Essays on Women, Literature and Theory. New York: Pantheon Books, 1985b.

SMITH, Martha Nell. Susan and Emily Dickinson: their lives, in letters. In: MARTIN, Wendy. (Org.) **The Cambridge Companion to Emily Dickinson.** Cambridge, EUA: Cambridge University Press, 2007.

SOARES, Angélica. Apontamentos para uma crítica literária ecofeminista. In: **Revista Garrafa** .n. 18. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. Quadrimestral. ISSN 1809-2586.

STATON, Shirley F. (Ed.). **Literary Theories in Praxis.** Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993.

ST. ARMAND, Barton Levi. **Emily Dickinson and Her Culture:** the Soul's Society. Cambridge, EUA: Cambridge University Press, 1984.

TATE, Allen. Emily Dickinson. In: SEWALL, Richard B. (Ed.) **Emily Dickinson:** a Collection of Critical Essays. New Jersey: Prentice-Hall, 1963.

VENDLER, Helen. **Dickinson:** Selected Poems and Commentaries. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 2010.

WANDERLEY, Márcia Cavendish; FIALHO, Carlos Eduardo; CAVENDISH, Sueli. (Org.) **Do jeito delas:** vozes femininas de língua inglesa. Traduções de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

WEISBUCH, Robert. Prisming Dickinson; or, Gathering Paradise by Letting Go. In: HAGENB¨UCHLE, Roland; MILLER, Cristanne (Ed.)**. The Emily Dickinson Handbook.** Amherst: Massachusetts Press, 2004.

WELLS, Anna Mary. Early Criticism of Emily Dickinson. In: **American Literature.** Vol.1, n.3. Duke University Press, 1929. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/2920135>. Acesso em 06/06/2011.

WELLS, Henry W. Romantic Sensibility. In: SEWALL, Richard B. (Ed.) **Emily Dickinson:** a Collection of Critical Essays. New Jersey: Prentice-Hall, 1963.

WHITMAN, Walt. **Folhas de Erva**. Tradução de Maria de Lourdes Guimarães. Vol.1. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2002.

WOLOSKY, Shira. Emily Dickinson: being in the body. In: MARTIN, Wendy. (Org.) **The Cambridge Companion to Emily Dickinson.** Cambridge, EUA: Cambridge University Press, 2007.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu.** Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Círculo do livro, 1990.

WOOLSTONECRAFT, Mary. **A Vindication of the Rights of Woman.** Edição revisada. Londres: Penguin Books, 2004.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AZEREDO, Genilda; MENDONÇA, Jeová (Org.). **Letra Viva –** A Palavra Viva de Emily Dickinson. Edição Especial. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2006.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia.** São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CASTELLO BRANCO, Lúcia; BRANDÃO, Ruth Silviano. **A mulher escrita.** Rio de Janeiro: Casa-Maria Editorial/LTC - Livros Técnicos e Científicos, 1989.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema.** São Paulo: Humanitas, 2006.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 1999.

CUNHA, Helena Parente (Org.). **Desafiando o Cânone (2):** ecos de vozes femininas na literatura brasileira do século XIX. Rio de Janeiro: UFRJ, 2001.

CYNTRÃO, Sylvia Helena (Org.). **Poesia:** o lugar do contemporâneo. Ensaios do Simpósio de Crítica de Poesia da I Bienal Internacional de Poesia de Brasília. Brasília: UnB, 2009.

DICKINSON, Emily. **Vinte poemas de amor e uma canção de Emily Dickinson.** Folheto de Cordel. 24 p. Traduções de José Lira. Recife: Coqueiro, 2009.

_____. **Alguns Poemas.** Traduções de José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2008.

DRESSMAN, Michael R. Empress of Calvary: Mystical Marriage in the Poems of Emily Dickinson. In: SOUTH ATLANTIC BULLETIN. Vol.42, n. 1. Atlanta: South Atlantic Modern Language Association, 1977.

FRAGMENTOS, n. 34. **Faces de Emily Dickinson.** Florianópolis: UFSC, 2008. ISSN 2175-7992. Disponível em <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/8835>. Acesso em 05/10/2010.

FREITAS, Zilda de Oliveira. A literatura de autoria feminina. In: FERREIRA,Silvia Lucia; NASCIMENTO, Enilda Rosendo (Org.). **Imagens da mulher na cultura contemporânea.** Coleção Bahianas Vol. 7. Salvador: NEIM / UFBA, 2002.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

FOUCAULT, Michel. What is an author? In: _____; RABINOW, Paul; ROSE, Nikolas S. **The Essential Foucault.** New York: The New Press, 2003.

GONÇALVES, Andréa Lisly. História das mulheres: fontes, temas e abordagens. In: _____. **História & Gênero.** Belo Horizonte: Autêntica: 2006.

GRABHER, Gudrun; HAGENB¨UCHLE, Roland; MILLER, Cristanne (Ed.)**. The Emily Dickinson Handbook.** Amherst: Massachusetts Press, 2004.

HAMBURGER, Michael. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

HOLLANDA, Heloísa Buarque (Org.). **Tendências e impasses:** o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOWE, Susan. **My Emily Dickinson**. New York: New Directions Books, 2007.

KIRSZNER, Laurie G.; MANDELL, Stephen R. **Portable Literature:** reading, reacting, writing. Boston: Thomson Wadsworth, 2007.

LIRA, José. Os mitos de ontem e as falácias de hoje: Emily Dickinson e a poesia sentimental. In: REVISTA LETRAS, n. 68. Curitiba: UFPR, 2006.

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

PAZ, Octavio. **El arco y la lira.** Cidade do México: Fondo de Cultura Económica, 1990.

ROSSI, Aparecido Dinizete. **Segredos do Sótão:** feminismo e escritura na obra de Kate Chopin. Tese de doutorado. 387 p. Araraquara: Unesp, 2011.

SHOWALTER, Elaine. **A Jury of Her Peers:** celebrating American Women Writers from Anne Bradstreet to Annie Proulx. New York: Vintage Books, 2009.

SCOTT, Joan Wallach. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. In: EDUCAÇÃO E REALIDADE, vol. 20, n. 2. Porto Alegre: UFRGS, 1995.

SOARES, Angélica. **A paixão emancipatória:** vozes femininas da liberação do erotismo na poesia brasileira. Rio de Janeiro: Difel, 1999.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve História do Feminismo no Brasil.** São Paulo: Brasiliense, 1999.

THAMOS, Márcio. Figuratividade na poesia. In: ITINERÁRIOS, vol. 20. Araraquara: Unesp, 2003.

ANEXOS

Anexo A – Traduções dos poemas utilizados neste trabalho

"Canto de mim mesmo"

Tradução de Maria de Lourdes Guimarães[258]

1

Celebro-me e canto-me,

E aquilo que assumo tu terás de assumir,

Pois cada átomo que me pertence, por assim dizer, pertence-te.

[...]

A minha língua, cada átomo do meu sangue, concebidos deste solo, deste ar,

Aqui nascidos de pais aqui nascidos de pais e de seus pais que também aqui nasceram,

Começo agora com trinta e sete anos, de perfeita saúde,

E espero não parar até à morte.

24

Walt Whitman, um cosmos, filho de Manhattan,

Turbulento, carnal, sensual, que come, bebe e procria,

Não um sentimental, não um espectador acima dos homens e mulheres ou afastados deles

Nem mais modesto que imodesto.

[...]

J 199 / Fr 225

Tradução de Fernanda Mourão[259]

Sou "esposa" – está acabado –

Aquele outro estado –

Sou Czar – sou "Mulher" agora –

[258] In: WHITMAN, Walt. **Folhas de Erva**. Tradução de Maria de Lourdes Guimarães. Vol.1. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2002.

[259] In: MOURÃO, Fernanda. **117 e outros poemas:** à procura da palavra de Emily Dickinson. Tese de doutorado. 271 p. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

É mais seguro desta forma –

Que estranha a vida da Jovem
Por trás deste Eclipse ameno –
Acho que a Terra é vista assim
Por aqueles no Céu sereno –

Se isto é conforto – então
Antes era – aflição –
Mas por que comparar?
Sou “Esposa”! Alto lá!

J 212 / Fr 206
Tradução de José Lira[260]

Humildes rios – a algum Mar servis.
Meu Cáspio – a ti.

J 219 / Fr 318
Tradução de Aíla de Oliveira Gomes[261]

Ela varre com vassouras multicores
E sai espalhando fiapos,
Ó Dona arrumadeira do crepúsculo,
Volta atrás e espana os lagos:

Deixaste cair novelo de púrpura,
E acolá um fio de âmbar,
Agora, veja, alastra todo o leste
Com estes trapos de esmeralda!

[260] In: DICKINSON, Emily. **Alguns Poemas.** Traduções de José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2008.
[261] Disponível em: <http://www.algumapoesia.com.br/poesia/poesianet067.htm> . Último acesso em 23/01/2012.

Inda a brandir vassouras coloridas,
Inda a esvoaçar aventais,
Até que as piaçabas viram estrelas –
E eu me vou, não olho mais.

J 245 / Fr 261
Tradução de José Lira[262]

Tinha entre os dedos uma Jóia –
Deitei-me e fui dormir –
O dia estava quente e o vento fraco –
Pensei – "Não vai fugir" –

Acordo – e culpo os pobres dedos,
A Pedra se perdeu,
E agora, uma lembrança de Ametista
É o que há de meu –

J 246 / Fr 264
Tradução de Fernanda Mourão[263]

Sempre a Seu lado andar –
A menor dos dois!
Mente da Sua Mente –
Sangue do Seu Sangue –
Duas vidas – Um Ser – pois –

Sempre provar da Sua sorte –
O maior pedaço – se aflição –
Se alegria – recusar minha parte
Pelo amado Coração –

[262] In: DICKINSON, Emily. **Alguns Poemas.** Traduções de José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2008.
[263] In: MOURÃO, Fernanda. **117 e outros poemas:** à procura da palavra de Emily Dickinson. Tese de doutorado. 271 p. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

Toda a vida – conhecer um ao outro –
Quem jamais podemos aprender –
E logo mais – uma Mudança –
Chamada Céu –
Região de Homens absortos –
Apenas decifrando – o que nos confundiu –
Sem o léxico!

J 249 / Fr 269
Tradução de Fernanda Mourão[264]

Noites Selvagens – Noites Selvagens!
Estivesse eu contigo
As Noites Selvagens seriam
Nosso devasso abrigo!

Inúteis – os Ventos –
Para um coração ancorado –
Com a Bússola
E o Mapa – traçado!

Remando pelo Éden –
Ah, o Mar!
Pudesse eu – esta Noite –
Em Ti atracar!

J 264 / Fr 294
Tradução de José Lira[265]

Um Peso com Agulhas sob as pontas –

[264] In: CASTELO BRANCO, Lúcia. **A branca dor da escrita:** três tempos com Emily Dickinson. Tradução dos poemas e cartas de Fernanda Mourão. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

[265] In: DICKINSON, Emily. **A branca voz da solidão.** Tradução de José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

Que esmaga – perfurando –
Se a Carne em Resistência opõe-se –
Fria – insiste – a punção –

Que não se deixe nenhum poro
Nessa Moldura Extensa –
Para que a Angústia tenha tantos nomes
Como as Espécies – têm -

J 271 / Fr 307
Tradução de Carlos Daghlian[266]

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"!

[266]DAGHLIAN, Carlos. Componentes Irônicos na Poesia de Emily Dickinson. In: **Letra Viva,** Edição Especial: A Palavra Viva de Emily Dickinson. João Pessoa: UFPB/Idéia, 2006, pp. 79-98.

J 288 / Fr 260
Tradução de Augusto de Campos[267]

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!

J 303 / Fr 409
Tradução de José Lira[268]

A Alma escolhe a Companhia -
E - fecha a Porta -
À sua excelsa Maioria
Já não se mostra -

Fria - ela observa as Carruagens
Parando à Entrada -
Fria - um Príncipe a ajoelhar-se
Na sua Sala -

Sei que uma viu - em meio a tantas -
Quis Essa -

[267] In: DICKINSON, Emily. **Emily Dickinson**: Não sou Ninguém – Poemas. Traduções de Augusto de Campos**.** Campinas: Editora da Unicamp, 2008.
[268] Disponível em: <http://www.ibilce.unesp.br/departamentos/lem/emilydickinsoninbrazil/most_translated.php>. Último acesso em 23/01/2012.

Aí - fechou-se em suas Conchas -
Só Pedra –

J 401 / Fr 675
Tradução de Vera das Neves Pedroso[269]

Que suaves, angélicas criaturas
São essas gentis damas.
Antes se assaltaria uma penugem
Ou violaria uma estrela.

Tão sublimes convicções,
Um horror tão refinado.
Da sardenta natureza humana,
E de Deus envergonhadas.

J 448 / Fr 446
Tradução de Fernanda Mourão[270]

Este foi um Poeta – Aquele
Que destila espantoso senso
De Sentidos costumeiros –
E Essência tão imensa

De espécies ordinárias
Que definham na Calçada –
Provavelmente fomos Nós
Que as fizemos maltratadas –

De cenas, Revelador –

[269] Esse poema não foi traduzido por inteiro. Disponibilizamos aqui a tradução parcial publicada em *Mistério e Solidão: a vida e a obra de Emily Dickinson* (1965).
[270] In: MOURÃO, Fernanda. **117 e outros poemas:** à procura da palavra de Emily Dickinson. Tese de doutorado. 271 p. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

É Ele – o Poeta –
Nos concede – por contraste –
A Pobreza incessante –

De seu lote – inconsciente
O Roubo – não é temor –
É – para Ele – Fortuna –
Ao Tempo – Exterior –

J 474 / Fr 708
Tradução nossa[271]

Arrancaram nossos Olhos –
Impediram-Nos com armas –
"Eu te vejo" cada um respondia diretamente
Através de Sinais Telegráficos -

Convocaram-Nos a morrer –
Com doce vivacidade
Permanecemos em pé sobre nossos pés grampeados –
Condenados – a apenas – ver -

J 565 / Fr 527
Tradução nossa[272]

Um Pequeno Sanguessuga – nos Órgãos Vitais –
A lasca, no Pulmão –
O Fechamento – de uma Artéria –
São raramente considerados – Danos –

[271] Na ausência de uma tradução já publicada, aventuramo-nos a traduzir livremente apenas os versos do poema citados no trabalho, isto é, os versos da segunda e da quarta estrofes.
[272] Também aqui recorremos a uma tradução livre da terceira estrofe desse poema, mencionada no trabalho, por não termos encontrado uma tradução já publicada.

J 584 / Fr 421

Tradução nossa[273]

Mas não a Tristeza – que se aninhava próxima
Como agulhas – que as damas empurram suavemente
Nas Faces das Almofadas –
Para manterem o seu lugar -

J 615 / Fr 453

Tradução de Nádia Montanhini[274]

Nossa viagem tinha avançado –
Nossos pés quase alcançado
Aquela singular Encruzilhada na Estrada da Vida –
Eternidade – o Fim chegando –

Nosso passo ficou temeroso de repente –
Nossos pés – guiavam – indecisos –
Antes – Cidades – no Meio –
A floresta dos Mortos –

Retirada – Esperança não tinha –
Atrás – uma Rota Fechada –
Branco Pendão da Eternidade – à Frente
E Deus – em cada Entrada –

J 664 / Fr 279

Tradução de José Lira[275]

[273] Ver nota anterior.
[274] In: DICKINSON, Emily. **Emily e eu:** a arte poética de Emily Dickinson. Traduções de Nádia Montanhini. São Paulo: LivroPronto, 2011.
[275] Disponível em: <http://www.releituras.com/edickinson_menu.asp>. Último acesso em 28/02/2012.

Dentre todas as Almas já criadas -
Uma - foi minha escolha -
Quando Alma e Essência - se esvaírem -
E a Mentira - se for -

Quando o que é - e o que já foi - ao lado -
Intrínsecos - ficarem -
E o Drama efêmero do corpo -
Como Areia - escoar -

Quando as Fidalgas Faces se mostrarem -
E a Neblina - fundir-se -
Eis - entre as lápides de Barro -
O Átomo que eu quis!

J 709 / Fr 788
Tradução de Augusto de Campos[276]

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

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

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

[276] In: DICKINSON, Emily. **Emily Dickinson**: Não sou Ninguém – Poemas. Traduções de Augusto de Campos**.** Campinas: Editora da Unicamp, 2008.

Mercar, sim – o que emana
Do Celeste Endereço –
Sem reduzir a Alma Humana
À Desgraça do Preço –

J 712 / Fr 479
Tradução de Aíla de Oliveira Gomes[277]

Porque não pude parar p'ra Morte, ela
Parou p'ra mim, de bondade.
No coche só cabíamos nós duas
E a Imortalidade.

Viagem lenta - Ela não tinha pressa,
E eu já pusera de lado
O meu trabalho e todo o meu lazer,
P'ra seu exclusivo agrado.

Passamos a escola - no ring crianças
Brincavam de lutador -
Passamos os campos do grão pasmado -
Passamos o sol-pôr -

Melhor dizer, ele passou por nós.
E o sereno baixou gélido -
Era de gaze fina a minha túnica -
E minha capa, só tule.

Paramos numa casa; parecia
Um intumescido torrão:

[277] In: DICKINSON, Emily. **Emily Dickinson:** Uma Centena de Poemas. Notas e Comentários. Traduções de Aíla de Oliveira Gomes. São Paulo: T. A. Queiroz / EdUSP, 1985.

O telhado da casa mal se via,
A cornija rente ao chão.

Desde então faz séculos - mas parecem
Menos que o dia, em verdade,
Em que vi, pelas frontes dos cavalos,
Que iam rumo à eternidade.

J 732 / Fr 857
Tradução de José Lira[278]

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

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

Não se falou – como o Oceano
Faz a Pérola e as Algas
Só para Ele – e a ninguém mostra
No fundo a sua Casa –

J 741 / Fr 776
Tradução de José Lira[279]

A Mais Viva Expressão do Drama é o Dia-a-dia
Que se levanta e põe diante de Nós –

[278] In: DICKINSON, Emily. **Alguns Poemas.** Traduções de José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2008.

[279] In: DICKINSON, Emily. **A branca voz da solidão.** Tradução de José Lira. São Paulo: Iluminuras, 2011.

Já a Tragédia

Perece ao Recitar-se –
Ela melhor se encena
Quando a Plateia se dispersa
E a Bilheteria se fecha –

"Hamlet" seria por si mesmo Hamlet –
Inda que Shakespeare não o escrevesse –
E ainda que Romeu não tivesse Lembranças
De sua Julieta,

Seriam eternamente encenados
No Coração Humano –
O único Teatro
Que não pode ser fechado pelo dono –

J 754 / Fr 764
Tradução de Aíla de Oliveira Gomes[280]

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

E ora vagando 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

[280] In: DAGHLIAN, Carlos. A auto-ironia na poesia de Emily Dickinson. In: FRAGMENTOS, n. 34. **Faces de Emily Dickinson.** Florianópolis: UFSC, 2008. ISSN 2175-7992.

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 só tenho o poder de matar -
Não tenho o poder de morrer -

J 824 / Fr 796
Tradução de Vera das Neves Pedroso[281]

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,

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

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 do meu pai,
Esquartejando apenas uma árvore.

J 903 / Fr 80
Tradução de Augusto de Campos[282]

Me oculto em minha flor,
Que fana no teu Vaso,
Sem suspeitar, sentes por mim –
Quase tristeza acaso.

J 1212 / Fr 278
Tradução de Aíla de Oliveira Gomes[283]

Uma palavra morre
Quando é dita —
Dir-se-ia —
Pois eu digo
Que ela nasce
Nesse dia.

[282] In: DICKINSON, Emily. **Emily Dickinson**: Não sou Ninguém – Poemas. Traduções de Augusto de Campos**.** Campinas: Editora da Unicamp, 2008.
[283]Disponível em: <http://www.ibilce.unesp.br/departamentos/lem/emilydickinsoninbrazil/most_translated.php> . Último acesso em 23/01/2012.