

EMILY DICKINSON : UMA POÉTICA DE TRANSGRESSÃO

«... porque o pranto na casa de um poeta
não é permitido, nem isso nos convém»

SAFO XC

«'No' is the wildest word we consign to
Language»

EMILY DICKINSON

Numa recensão recente de alguns livros sobre Dickinson, o poeta e crítico irlandês Tom Paulin citava o cozinheiro Ambrose Heath, o qual, numa receita de sopa de nabos, afirmava terem os nabos «um sabor inteiramente masculino, apimentado e 'very definite'». E Paulin comentava: «For several centuries, male writers have been saying much the same thing about poems: from Dryden to Hopkins and beyond, adjectives like 'masculine', 'virile', 'manly' were used freely in critical discourse»¹.

¹ PAULIN, Tom — *Out of the Closet*, in «London Review of Books», 29 October, 1987, p. 22.

A análise de Paulin aplica-se fundamentalmente à crítica anglo-americana. É curioso, no entanto, notar como, e em relação a Emily Dickinson, um caso nosso se enquadra perfeitamente no quadro descrito por Paulin. Na excelente introdução a um trabalho seu de tradução de poemas de Dickinson, datado de 1962, Jorge de Sena escreve, a propósito da necessidade de manter uma conversão dos poemas o mais possível fidedigna: «Emily Dickinson é por demais um grande poeta para necessitar dos nossos embelezamentos, dos nossos correctivos, das elucidações da nossa inteligência. Deixemos tudo isto à crítica norte-americana, tricotando desesperadamente a sua inane sabedoria retórica de poetas *menos viris do que femininamente o foi a solitária de Amherst.*», SENA, Jorge de, trad. e introd. — *80 Poemas de Emily Dickinson*, Lisboa, Edições 70, 1978, p. 35. Sublinhado meu.

Num estudo também recente sobre a poeta, Helen McNeil faz notar que a crítica dickinsoniana até ao início do nosso século lia a sua poesia de acordo com o que era esperado de uma «poetess» de New England — predominava nela um tom «hipersensitive, coy, rather ill-disciplined»² (acrescente-se, por extensão, tradicionalmente feminino). A publicação esparsa e truncada dos poemas de Dickinson contribui para esse facto. Até 1955, altura em que surge a edição completa, e tanto quanto se sabe fidedigna, dos seus poemas levada a cabo por Thomas Johnson³, a crítica, salvo raras excepções⁴, continua a veicular uma visão romântica da sua vida e da sua obra. O trabalho de George Whicher (publicado em 1938) *This Was a Poet* — paradigmático da crítica clássica sobre Dickinson, explora a tese de que a sua poesia funcionava como elemento compensador para um romance falhado. «Perhaps, as a poet, she could find the fulfillment she had missed as a woman», escreve Whicher⁵.

O final dos anos 60 veria uma alteração significativa no panorama da recepção literária, com a crítica feminista, preocupada em demonstrar como as mulheres escritoras foram silenciadas e, em larga medida, excluídas da história literária. No caso de Dickinson, a leitura da sua poesia segundo esta perspectiva revelou-se mais tardiamente⁶, mas de forma igualmente radical. O que afasta a chamada

² MCNEIL, Helen — *Emily Dickinson*, London, Virago Press Ltd., 1986, p. 35.

³ JOHNSON, Thomas — *The Poems of Emily Dickinson*, Cambridge, Massachusetts, 1955, uma edição monumental em três volumes dos 1775 poemas de Dickinson, incluindo as variantes.

⁴ Cf. PATTERSON, Rebecca — *The Riddle of Emily Dickinson*, Boston: Houghton Mifflin Co., 1951, uma análise da relação (segundo Patterson, de carácter homossexual) entre Emily Dickinson e Kate Scott Anthon, que, a ter surgido duas décadas depois, não teria decerto despertado reacções críticas tão violentas.

⁵ WHICHER, George — *This Was a Poet: A Critical Biography of Emily Dickinson*, Ann Arbor: University of Michigan Press, 1938, p. 113. O trabalho de Whicher tem, contudo, o mérito de, embora em termos consensuais, procurar inserir Dickinson no contexto do seu tempo e do seu espaço: «The quintessence of the New England spirit was embodied in Emily Dickinson. She cannot be rightly understood except in terms of her heritage» (p. viii).

⁶ Cf. JUHASZ, Suzanne — *Feminist Critics Read Emily Dickinson*, ed. and introd. Suzanne Juhasz, Bloomington, Indiana University Press, 1983, p. 1. Juhasz atribui esse fenómeno ao facto de Dickinson gozar, já nessa altura, de uma reputação estabelecida e igualmente ao facto de a sua poesia ser tão complexa.

crítica dickinsoniana tradicional (de que é exemplo Whicher) da crítica femininista é sobretudo a revisão proposta por esta última não só da escrita de mulheres, mas também dos valores críticos por que se tem regido a apropriação textual.

No (já) clássico *The Mad Woman in the Attic* (publicado em 1979), Sandra Gilbert e Susan Gubar debruçam-se sobre a escrita feminina no século XIX. Defendendo a existência de uma corrente subterrânea na literatura feminina do século passado, salientam, no caso de Dickinson, o seu afastamento do social e a sua assunção de «poses» (até então, encaradas como prova de excentricidade e de loucura), incluindo-as numa linha de realização artística. «Female art must necessarily be secret art» (escrevem Gilbert e Gubar) «mental pirouettes silently performed in the attic of Nobodaddy's house, the growth of an obscure underwater Jewell...»⁷.

Alguns anos mais tarde, Vivian Pollak, em *Dickinson: The Anxiety of Gender*, reformulando a teoria bloomiana da influência poética, postularia em Dickinson a rejeição e transgressão da tradição e do consenso social e cultural do seu tempo: «The only tradition to which Dickinson consistently adhered was a tradition of inconsistency, since it was her intention and her fate to undermine orthodoxies, whatever their point of origin»⁸. E é, creio, numa linha crítica semelhante, que McNeil, comparando Walt Whitman e Emily Dickinson, afirma: «If Walt Whitman is the American poet of the wholeness, Emily Dickinson is the American poet of what is broken and absent»⁹.

Os pressupostos teóricos que acabei de referir parecem-me poder justificar-se pelo peso mesmo de um vastíssimo material teórico existente sobre esta poeta e também pelo facto de pretenderem, em certa medida, ilustrar a minha própria leitura, neste trabalho, de alguns poemas de Dickinson. Tentarei abordar a orgânica da transgressão poética em Dickinson detendo-me em aspectos que remetem não só para a questão cultural (o problema da inscrição, em termos temá-

⁷ GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan — *The Mad Woman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 1979, p. 634.

⁸ POLLAK, Vivian — *Emily Dickinson: The Anxiety of Gender*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1984, p. 21.

⁹ MCNEIL Helen — *Emily Dickinson, cit.*, p. 9.

ticos, da sua poesia — neste caso, por desvio — na tradição), mas também para a questão poética propriamente dita (o facto de a poesia de Dickinson criar, na riqueza polissémica e numa peculiar agramaticalidade, estruturas formais próprias¹⁰ e uma tessitura semântica distinta). Em ambos os casos, componentes como a visão feminina subjacente à feitura do poema e à leitura do mundo e determinados recursos estilísticos (tais como a ironia) pretenderão corporizar essa abordagem.

Os poemas de Dickinson são produzidos num tempo crucial para a história dos Estados Unidos da América. O transcendentalismo, a mundivisão puritana, a Guerra Civil, a Revolução Industrial, com as grandes inovações sociais e técnicas, a influência da Inglaterra mesma que, no caso específico de New England, assume um peso bem definido, e, reduzido o círculo, o espaço e tempo familiares da poeta de Amherst são pontos de consideração importantes para a leitura, na poesia de Dickinson, de um discurso cultural¹¹, que se afirma na rebeldia. Cito Karl Keller e um passo do seu livro *The Only Kangaroo Among the Beauty: Emily Dickinson and America*: «...for we should have known all along that she was a post-Puritan woman standing up, that she bent Puritan conventions to meet her own needs, ...that she found the ambiguous universe a tease, ...that she was deliberately myopic about society's forms, that she went wild, that she found poetry fun and funny»¹².

A alternativa linguística feminina proposta por Dickinson parece ser, repito, a escolha de um discurso onde está presente a recusa da temática e da sintaxe tradicionais e a sua substituição por um mapa

¹⁰ Há críticos que defendem mesmo a criação por Dickinson de uma gramática própria. Cf. MILLER, Christanne — *Emily Dickinson: A Poet's Grammar*, Cambridge, Massachusetts and London, England, Harvard University Press, 1987, p. 9.

¹¹ Cf. ST. ARMAND, Barton Levi — *Emily Dickinson and Her Culture: The Soul's Society*, Cambridge, London, New Rochelle, Melbourne, Sidney, Cambridge University Press, 1984, que observa, a propósito de Dickinson: «Physical insulation does not mean cultural isolation», p. 19.

¹² KELLER, Karl — *The Only Kangaroo Among the Beauty: Emily Dickinson and America*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1979, p. 7.

EMILY DICKINSON

formal e semântico próprio, em que à elisão se junta a distorção propositada de estruturas e sentidos.

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

As Lightning to the Children eased
With explanation kind
The Truth must dazzle gradually
Or every man be blind» (P. 1129)¹³

Contraposta à transparência verbal sugere Dickinson uma linguagem do opaco como maneira de transmitir a verdade, a qual, falada linearmente, pode ser fatídica, cegando. O campo fenomenológico revela-se de alcance apreensível, até a uma criança, desde que relativizado («with explanation kind»). Metaforizada no relâmpago, a verdade, ao ser transposta para a palavra, não pode ser alargada (ou reduzida) ao absoluto, sob risco de ofuscar e se perder. O fascínio reside na obliquidade, no inicial oculto, na gradual apropriação e (re)conhecimento. Dizendo do discurso desviado, estes versos podem envolver também uma forma de preservação pessoal, talvez a sua única forma de se contar, ilesa¹⁴.

Em termos de poética, a Palavra, para Dickinson, transsubstancia-se, torna-se o próprio objecto, substituindo-se ao espaço cristão do Verbo¹⁵. No poema sobejamente conhecido e discutido «My Life Had Stood — A Loaded Gun» (P. 754), o sujeito poético assume-se, no final, como tendo «The Power to kill — Without the Power to die». O peso da sibilina sabedoria profética, o renascer contínuo e

¹³ A edição utilizada para citação dos poemas de Dickinson foi a de JOHNSON — *Emily Dickinson: Selected Letters*, Cambridge, Massachusetts and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.

¹⁴ Veja-se a crítica lésbica feminista (e.g. Faderman, Zimmerman, Bernikow) que advoga a utilização de um discurso codificado na escrita lésbica. A entender-se a ambiguidade sexual em alguns poemas de Dickinson, a ideia de preservação mantida pelo código presente na narração oblíqua pode encontrar terreno possível — mais viável ainda neste caso: o de uma escrita de mulher articulada num tempo e num espaço de repressões e preconceitos.

¹⁵ Como defende DIEHL, Johanne Feit, em *Dickinson and the Romantic Imagination*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1981, p. 124.

doloroso ¹⁶ — informam em meu entender, por um lado, a problemática da palavra como Logos, momento originário de criação e destruição, instrumento de carácter transcendente, que se autonomiza, a partir do momento em que criador e criado invertem os papéis e, por outro lado, a problemática do estatuto tradicional da mulher (objecto e não fonte de poder), claramente revelado na identificação com a arma.

E contudo, parece-me discutível a existência de verdadeiras «personae» nos poemas de Dickinson (sobretudo nos termos em que o conceito surge articulado na poética do modernismo): a máscara, se existe, não passa de uma voz sem corpo. O que se pretende não será tanto a mistificação do real, mas a transposição da forma de dizer e de falar, mantendo-se a verdade da poeta ¹⁷.

¹⁶ Semelhante à postura do sujeito poético de «Lady Lazarus», de Sylvia Plath. O confronto da poesia de Dickinson e da poesia de Plath, ainda que parcelar, e pese embora o hiato temporal que separa as poetas, é sempre possível em termos comparatistas. Melhor ele se entende, porém, se aceitarmos a criação de uma tradição poética feminina na América, a partir de Emily Dickinson. Cf. GILBERT, Sandra — *The American Sexual Poetics of Walt Whitman and Emily Dickinson*, «Reconstructing American Literary History», ed. Sacvan Bercovitch, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986, pp. 123-54, que explica a existência, na poesia americana, de uma tradição feminina e de uma tradição masculina iniciadas com Dickinson e Whitman, pelo facto de esses poetas terem produzido o que Gilbert considera ser «not poetry».

Essa ideia de desvio à tradição estabelecida criando uma nova tradição colocada em termos de diferença sexual surge, contudo, articulada de forma diversa por exemplo por SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa — *Poetry in America: The Question of Gender*, in «Genre XX», Summer, 1987, pp. 153-70, onde é proposta uma leitura de inflexão cultural: «'Not poetry', then, I see as part of the American myth of origins, but as part, also, of the impulse in American literature to present the self as text, the radical originality of the poet constantly reasserted in the rhetoric of the American identity», p. 154.

¹⁷ Quando Dickinson escreve numa carta «I never had a Mother» (C. 260), não me parece ser tanto pose mistificadora o que aí encontramos, mas, mais uma vez, uma forma de contar obliquamente. A quem souber ler, a tónica dessa ausência recai em primeira instância nos campos psicológico e afectivo.

Veja-se ainda o trabalho de MOSSBERG, Barbara Antonina Clarke — *Emily Dickinson: When A Writer Is A Daughter*, Bloomington, Indiana University Press, 1982, sobre a função da mãe na vida e na poesia de Dickinson, trabalho que pode funcionar como alternativa ao clássico de John Cody centrado na importância das figuras masculinas: CODY, John — *After Great Pain: The*

Um dos recursos de subversão revela-se precisamente na articulação de questões filosóficas e estados de alma em termos domésticos: «My Basket holds just Firmaments» ou «I cannot live with you / It would be Life / And Life is over there — / Behind the Shelf» (P. 640), ou ainda «My Splendors are Menagerie» (P. 290). Nesta visão particularizada e na apropriação e transposição do espaço doméstico, em que o insignificante adquire requintes e estatuto de magnificência (sendo o oposto válido também), Dickinson desconstrói sentidos, afirmando pela negativa, transmutando e transformando a sua alienação em fonte de poder — se «não» é a palavra mais selvagem que se pode oferecer a uma língua, «nothing» é, como se pode ler num outro texto seu, «the force — / That renovates the World» (P. 1563). A leitura cósmica da evolução surge questionada na alternativa de um ausente espaço de saber; esta postura entronca na ironia e numa contínua atitude de desdramatização, que é constante ao longo dos seus poemas, funcionando muitas vezes como recurso estilístico do espaço transgressor. É a leitura irónica (por vezes sarcástica) de si própria e do universo¹⁸, que consegue ocultar o que, lido em maior profundidade, se revela como sofrimento:

«I'm Nobody! Who are you?
 Are you Nobody — too?
 Then there's a pair of us?
 Don't tell! They'd advertise — you know!

How dreary — to be — Somebody!
 How public — like a Frog —
 To tell one's name — the Livelong June
 To an admiring Bog!» (P. 288)¹⁹

Inner Life of Emily Dickinson, Cambridge, Mass., Harvard Univ. Press, 1971. Segundo a perspectiva adoptada por Mossberg, a afirmação de Dickinson, acima citada entronca na problematização, legitimada através da palavra, da tradição feminina, identificada com a domesticidade e a submissão.

¹⁸ Que não deve aqui ser entendido como sinónimo de natureza, mas, e sobretudo, como sinónimo de espaço social e cultural (posto que a ironia não se aplica aos objectos naturais «per se», mas à função que eles desempenham aos olhos dos outros).

¹⁹ Adrienne RICH refere este poema como exemplo dos «Dickinson's 'little girl poems'», caracterizados por «kittenish tones», lendo-o depois, e a meu ver mais correctamente, como «a poem where underlying anger translates itself into archness», «Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson» — *On Lies, Secrets and Silences, Selected Prose 1966-1978*, New York, London, W. W. Norton & Co., 1979, p. 116.

A ameaça que subjaz à divulgação do próprio facto de se ser «ninguém» (a palavra dita, transformadora de estatutos) surge satirizada na estrutura dialógica, informal e dialogante, que é, no fundo, questionação do mecanismo de emissão e recepção, em termos humanos — e em termos literários. Se a primeira estrofe se empresta desse movimento dialógico, já a segunda veicula um tom reflexivo de divagação, de teor não menos satírico e de mensagem não menos angustiante, na equivalente alternativa, também ameaçadora, da divulgação consumada. A ausência de resolução aqui proposta parece remeter para uma circularidade discursiva, em que o silêncio é, ironicamente, espaço de partilha. O próprio corpo figurativo do texto vai-se estreitando, afunilando: a comparação («public like a Frog») conduz à (elipse na) metáfora do último verso. Em posição intermédia, o verso-chave de todo o poema — «To tell one's name — the livelong June» — que dispõe o nome como força legitimadora do social e a sua verbalização como expansão reveladora.

A divulgação do nome afigura-se gratuita, sobretudo se o auditório (ou o público leitor) não passar de um charco que idioticamente idolatra o coaxar do prodígio. Mais que recurso estilístico da transgressão, a ironia é transgressão. Lugar oculto por detrás do sofrimento. Senão, como entender a mensagem de Dickinson

«This is my Letter to the World
That never wrote to me» (P. 441),

misto de revolta e de angústia, na interior sabedoria de que «o Mundo» possuído se resumia a um crítico literário, dividido por solicitações várias e a meia dúzia de amigos, ignorantes da extensão e do volume reais da sua carta ao mundo?

Raramente os poemas de Dickinson resvalam para um tom de auto-piedade e o que impede esse tom é precisamente a ironia. O desconforto relativamente a tudo (ao espaço do presente, ao espaço do futuro numa outra vida), revelado em versos como

«I never felt at Home — Bellow —
And in the Handsome Skies
I shall not feel at Home — I know» (P. 413)

sofre um momento anticlimático, quando a mesma voz que fala este desconforto afirma, infantil mas desafiadoramente:

«I don't like Paradise»

acentuando a ideia de que o Paraíso deve ser um lugar solitário e de que se ao menos «God could make a Visit — Or ever took a Nap», as coisas se passariam melhor.

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

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

Humanizado, Deus é «a Thief», «a Burgler» e Cristo, sua transsubstanciação, um violador. Oscilando entre o desespero e o optimismo, o cepticismo e a fé (herdada pela cultura em que se encontra inserida), a solução parece Dickinson encontrá-la por vezes na poesia do paradoxo²⁰ que busca uma poética unificadora e na construção alegórica (que assim permite o distanciamento e a crítica irónica):

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

Wouldn't the Angels try me —
Just — once more —
Just — see — if I troubled them —
But don't shut the door!

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

²⁰ Como refere BANZER, Judith — *'Compound Manner': Emily Dickinson and the Metaphysical Poets*, in «American Literature», vol. 32, n.º 4, January 1961, p. 17.

Cantar alto demais terá sido o pecado. Provavelmente, já que não há certezas, mas interrogações. Duvidosa do motivo da perda da graça (embora pressupondo a possível causa), a poeta adopta uma atitude de submissão na alternativa socialmente cómoda que é «say a little Minor timid as a Bird». Como convém a uma mulher devidamente domesticizada, identificada com uma criança pedindo perdão pela suspeitada irreverência que de alguma forma perturbou o mundo adulto. Se as situações e os estatutos se invertessem, seria equivalente a atitude? E reger-se-ia ela pela convenção, tal como é convencional a figuração do divino? Uma proibição e um castigo por cantar demasiado alto: a interrogação mantém-se e a atitude submissa revela-se assim aparente, porque ao tom harmonioso e sintonizado (mas viciosamente utópico) que é o espaço edénico — a América, a casa, o discurso apre(e)ndido — se contrapõe a dissonância. Ainda só tradução de angústia e de precaridades, de inseguranças e ausências; não ainda afirmação de orgulho, como num poema mais tardio, mas de idêntica acentuação temática:

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

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

«Forever is composed of Nows —
'Tis not a different Time'
...
From this — experienced Here —
Remove the Dates — to These —
Let Months dissolve in further Months —
And Years — exhale in Years —

Without Debate — or Pause —
 Or Celebrated Days —
 No different Our Years would be
 From Anno Domini's —» (P. 624)

Quando se canta a América a fazer, na excelência do tempo que se vive, na conversão da «praxis» — esperança de um futuro a construir — a resposta da poeta insere-se numa linha de circularidade na relação indiferenciada de seres e devires, que é, como diz Isabel Allegro de Magalhães, característica do místico ou do primitivo, para quem «a vivência do tempo é a abolição do tempo concreto, a indiferença para com a irreversibilidade do seu fluir: o que conta é o presente, no qual se vão repetindo os mesmos gestos primordiais»²¹. Essa presentificação atemporal abrange também o momento passado: «No different Our Years would be / From Anno Domini's»: (re)escrever o século XIX no ano zero da civilização cristã ocidental significa igualmente pensar a escassez do ser humano e as suas pobres estratificações de posturas perante a vida. Isto dito a partir de um país empenhado em lutas sociais e económicas, escrito numa casa onde reinava um homem orgulhoso das suas raízes e do seu presente concreto — porque o seu tempo se entendia eleito de entre vários tempos.

«Let Us Play — Yesterday» (P. 728), convida Dickinson num poema posterior. Em espaço histórico de sonhos por fazer e futuros por cumprir, teimosamente acreditado na sua própria força e esperança, sugere-se como contrapartida o lúdico retorno. A regressão temporal, que poeticamente se insere numa linha de questionação moderna, subverte a ideia de linearidade e poderá dizer talvez daquilo a que Tom Paulin chama, a propósito de Dickinson, «a subversão da linguagem insistentemente masculina ...que reage contra alguns dos pressupostos mais caros ao republicano americano»²².

²¹ MAGALHÃES, Isabel Allegro de — *O Tempo das Mulheres: A Dimensão Temporal na Escrita Feminina Contemporânea*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1987, p. 29. Para Allegro de Magalhães, o tempo feminino difere do tempo masculino no sentido genérico em que o primeiro é circular e o segundo linear.

²² PAULIN, Tom — *Out of the Closet*, cit., p. 22. O argumento de Paulin, embora discutível, parece-me, de resto, poder ser articulado com o que escreve WILNER, Eleanor: «Emily Dickinson uses innovation to break the convention

Assim se justificaria o seu recurso, em vários poemas, a um vocabulário evocativo de um universo monárquico: ser rainha, possuir coroa, ter imperadores ajoelhados aos pés — poderia ser demonstrativo dessa atitude de revolta (eficaz, do ponto de vista discursivo) relativamente aos valores de uma América liberta do domínio britânico e suas instituições, nessa simbologia espelhados e legitimados.

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

«Sotto! Explore Thyelf!
 Therein Thyself shalt find
 The 'Undiscovered Continent'
 No Settler Had the Mind» (P. 832)

O passado americano, corporizado por referências geográficas e envios para estruturas mentais, é aqui o ponto de partida linguístico — cada verso constituindo-se verdadeiro registo da história nacional, informado por termos como «find», «explore», «settler» e «continent». A reflexão poética desenvolve-se, porém, num outro sentido: o continente é «undiscovered» e na própria clivagem entre explorar e descobrir se concentra um novo tema. Este «undiscovered continent» simboliza o «eu», ou, mais especificamente, como defende Suzanne Juhasz no livro cujo título se empresta daquela expressão, a mente — «lugar tangível»²³, e, por esse atributo, de facto virgem da violen-

of her day, in order to force the mind not forward, but back. Her attempt was imaginatively to repossess and reconstruct an old order...» — *The Poetics of Emily Dickinson*, in «ELH», 38, (March, 1971), p. 145. Citado por POLLAK — *Emily Dickinson: The Anxiety*, cit., p. 22.

²³ JUHASZ, Suzanne — *The Undiscovered Continent: Emily Dickinson and the Space of the Mind*, Bloomington, Indiana University Press, 1983, p. 1. A expressão utilizada por Juhasz é precisamente «tangible place».

tação física e psicológica do pioneiro, ou ausente da sua presença (conforme se ler o último verso).

Nem sempre essas didáticas diferentes de ver o mundo e o sentir, entroncam primeiramente em recursos alegóricos. Dickinson tem poemas que, além de subverterem através de construções metafóricas, denunciam real e claramente modos de estar:

«This is the place they hoped before
Where I am hoping now.
The seed of disappointment grew
Within a capsule gay,
Too distant to arrest the feet
That walk this plank of balm —
— Before them lies escapeless sea —
The way is closed they came» (P. 1264)

Novamente o jogo temporal se desconcerta na enumeração do que se tornou irrecuperável e para sempre perdido: a América, mito construído na esperança dos que a tiveram, vista lucidamente pelos olhos de quem continua à espera e a reconhece contudo desvirtuada no percurso mesmo (o navio, alegre corola minada pela semente do desapontamento, apontando uma rota irreversível e por demais distante para recolher os que na precaridade se afoitaram). Os momentos antitéticos e perturbantes que se revelam na adjectivação e nas formas escolhidas de pessoal (a distanciação nítida entre a voz que fala o lugar e as vozes que o falaram — «the place they hoped»; «the place I am hoping») somam-se ao estreitamento semântico proposto pelos verbos: enfraquecida, a esperança transforma-se gradualmente num mar inescapável que ficou para trás, cortados os caminhos.

Como uma utopia em si mesma encerrada, sem possibilidades de retorno (nem sequer brumas de Avalon a torná-la espaço desejado, porque simultaneamente protegido, inacessível, mas também permitindo aos iniciados velhos acessos) assim é lido este lugar, que, na própria homografia adverbial, concentra tempo e espaço de esperas num compasso idêntico: «the place they hoped *before*; *before* them lies escapeless sea».

Alternativamente, parece desenhar-se um outro espaço, o da mente (e da alma), que não corresponde a fuga ou a refúgio tímido,

mas a liberdade — campo de acção subversivo — e muitas vezes mortífero:

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

O precário equilíbrio dos sentidos afirma-se perigoso, na imagem da bomba dançando, suspensa, em ameaça latente. O dinamismo verbal que se concentra em torno dessa imagem narra uma história de vida e de resistência activa, não de declínio ²⁴.

E todavia, não devemos esquecer que o poema, lido na sua totalidade, explora o tema do sofrimento e do horror — os estádios por que passa a alma provam-na prisioneira de uma força aterrorizadora que a paralisa: «The Soul has Bandaged Moments / When too appalled to stir...». Os versos anteriormente citados integram-se num segundo momento dessa peregrinação interior. Assim, e lidos isolados, eles falam, de facto, de libertação e resistência; mas integrados no seu conjunto, e sobretudo na sequência da estrofe seguinte, desenvolvem a ideia de fascínio impotente perante uma força que não se consegue controlar ²⁵:

«...»

And swings upon the Hours
As do the Bee — delirious Borne
Long Dungeoned from the Rose —
Touch Liberty — then know no more,
But Noon, and Paradise —
The Soul's retaken Moments —
...»

²⁴ É nesta linha que KELLER, num outro texto, e criticando a designação «madwoman in the attic», aplicada a Dickinson por Gilbert e Gubar, define o «sótão» (físico, mental, artístico) como lugar de liberdade, concluindo: «If going up there makes a madwoman, there's a hell of a good place up there, let's go», *Notes on Sleeping with Emily Dickinson*, in *Feminist Critics Read Emily Dickinson*, cit., p. 78.

²⁵ Talvez essa força seja a que advem do próprio acto de criação poética. Cf. GUBAR, Susan e o seu artigo 'The Blank Page' and the Issues of Female Creativity in *The New Feminist Criticism: Essays on Women, Literature*

Como um insecto atraído, a alma prova o sabor do êxtase no reencontro e na conquista, para ser novamente apoderada (acolhida) pelo Horror. «Noon and Paradise» («The Soul's retaken Moments») ...are not brayed of Tongue» — a mensagem que nos é deixada é de violência, com a própria deslocação semântica (e sensitiva) oferecida pela forma de participio «brayed» e pela conclusão do silêncio como acompanhante da dor.

«What is the Price of Experience?», interrogava-se, meio século antes e do outro lado do mar, William Blake, acrescentando: «It is an easy thing to triumph in the summer's sun»²⁶. Tal como a sabedoria, também o sofrimento é corolário da experiência. Encontramos este tema nalguns poemas de Emily Dickinson: os momentos mais marcantes são os que se desenrolam na mente (ou no pensamento), que se é espaço criador de fantasias, ultrapassando o carácter limitativo do real (a revelar-se tanto no espaço exterior, num sentido lato, como no próprio espaço do corpo)²⁷, é igualmente, e por isso mesmo, lugar assustador e por vezes assombrado. Feito, tal como o Tigre de Blake, de «fearful symmetries».

No espaço da imaginação, onde cabe a delícia, há também lugar para o sofrimento. É assim que a alma se desdobra entre «an imperial Fried» e «the most agonizing Spy / An Enemy could send» (P. 683). Trata-se, para o ser humano, de um processo penoso, cujo reconhecimento o pode levar a concluir, como Dickinson, que «Heaven is what I cannot reach» (P. 239). E circularmente se retorna à imaginação:

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

and Theory, ed. Elaine Showalter, London, Virago Press, 1986, pp. 292-313, em que Gubar discute este aspecto, em relação com a questão textualidade / sexualidade. Referindo-se a Dickinson, escreve Gubar: «Like ...Emily Dickinson, who is bandaged as the Emperor of Calvary in some poems..., women writers dread the emergence of their own talents», p. 303.

²⁶ BLAKE, William — «Vala, Or the Four Zoas» (Night The Second), Page 35, ll. 11 e 16, William Blake, *The Complete Poems*, ed. Alicia Ostriker, Harmondsworth, Penguin Books, 1977, 1981, pp. 319 e 320.

²⁷ Cf. nota 23.

Não é basicamente a relação poeta/natureza e a atitude de delícia perante a maravilha que quase se afirma como milagre (um trevo e uma abelha bastarem para fazer uma pradaria) que está em causa neste poema. A proposta semântica (passível de ser articulada com os versos, mais uma vez, de Blake «To see a World in a Grain of Sand / And a Heaven in a Wild Flower») ²⁸ permite outras leituras, contendo registos vários. O pastoral americano em que a terra encerra a carga metafórica da feminilidade, enraizado mas distinto da tradição pastoral europeia, como faz notar Annete Kolodny ²⁹, surge aqui subvertido. Aparentemente, afirma-se da sobreposição do tido como insignificante (o trevo e a abelha) sobre o assumidamente grande (a pradaria): necessária à propagação da espécie, a abelha revela-se, juntamente com o trevo, a força desencadeadora da criação. Até este momento, tudo parece apontar não só para o sentido romântico da valorização do particular sobre o geral, mas também para a acentuação da metáfora feminina relativamente à terra: o resultado da acção da abelha e do trevo (e também do sonho, terceiro componente de importância idêntica aos outros dois) é a pradaria que, indefesa e passivamente, se deixa nascer (fazer).

Mas, acrescenta-se, se as abelhas (agora força indistinta, na pluralização) forem escassas, «the Reverie alone will do» — e todo o quadro imagético se modifica. A imaginação surge como substituto de tudo, desencadeador alternativo e só por si autónomo do processo de criação de uma pradaria, que agora surge enunciada não em termos físicos, mas mentais. Releva-se assim o sonho, força auto-suficiente e absoluta, que subversivamente se contrapõe ao pragmatismo ³⁰, agora revelado escasso e precário.

²⁸ BLAKE, William — «Auguries of Innocence», *The Complete Poems*, p. 506.

²⁹ KOLODNY, Annette — *The Lay of the Land: Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*, Chapel Hill, the University of North Carolina Press, 1975: «...when America finally produced a pastoral literature of their own, that literature hailed *the essential femininity of the terrain* in a way European pastoral never had, explored the historical consequences of its central metaphor in a way European pastoral never dared, and, from the first, took its metaphors as literal truths», p. 6. Sublinhado meu.

³⁰ Cf. KOLODNY — *The Lay, cit.*, p. 9: «If the American continent was to become the birthplace of a new culture ...then it was, in fact as well as in metaphor, a womb of generation and a provider of sustenance. Hence, the heart of American pastoral — the only pastoral in which metaphor and the patterns of daily activity refuse to be separated».

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

«Wild Nights — Wild Nights!
Were I with thee
Wild Nights should be
Our luxury!

...

Rowing in Eden —
Ah, the Sea!
Could I but moor — Tonight —
In Thee!»

O tom sincopado, atravessado por imagens francamente eróticas, em que a própria interjeição contém inferências simbólicas de uma sexualidade agressiva — ilustram o que atrás referi. Alguns anos depois, era publicado o (então, polémico) romance de Kate Chopin *The Awakening*³¹, em que a heroína encontra como única forma de libertação social e pessoal o suicídio pela água. Correndo talvez o risco de despropósito, deixo aqui a proposta de ligação possível, em termos de escolha temática, entre, por um lado, a imagética marítima no romance de Chopin e o corpo semântico do poema de Dickinson e, por outro lado, entre água / fonte de vida e água / fonte de morte — sinónimos também de uma forma de ser êxtase³².

³¹ CHOPIN, Kate — *The Awakening*, ed. Margaret Culley, New York, Norton, 1976.

³² Cf. o início do romance de Chopin:

«The voice of the sea is seductive; never ceasing, whispering, clamoring, murmuring, inviting the soul to wander for a spell in abysses of solitude; to lose itself in mazes of inward contemplation.

The voice of the sea speaks to the soul. The touch of the sea is sensuous, enfolding the body in its soft, close embrace» (p. 15).

Para terminar, e ainda dentro deste aspecto, gostaria de referir um outro texto de Dickinson em que o sema líquido corporiza e envolve, igualmente com envios eróticos, diferentes conceitos de vida:

«Between the form of life and Life
The difference is as big
As Liquor in the lip between
And Liquor in the Jug
The latter — excellent to keep —
But for ecstatic need
The corkless is superior —
I know for I have tried» (P. 1101)

O poder do vinho — enquanto elemento desinibidor — revela-se diferente, conforme o repositório: inofensivo, no jarro (que o limita e lhe mantém latente o perigo); fonte de fascínio e de desejo potente, quando provado. O elemento subvertor surge não quando o vinho do jarro é definido como excelente para ser mantido conservado, mas quando o vinho sem rolha é identificado com a própria vida e encarado como necessário para êxtase — permitindo extrapolar para a relação entre sexualidade e criatividade femininas. Viver realmente implica um movimento endógeno profundo, ou uma ausência de movimento, que se afirma num dinamismo interno perpassado pelo êxtase pessoal, pela cumplicidade do erotismo³³. Essa subversão mais se acentua com o tom afirmativo da voz que diz: «I know for I have tried».

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

³³ Vide nota anterior.

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

«The Only Kangaroo Among the Beauty» (C. 268) — assim se define Dickinson numa carta. Não pretendo dizê-la (até porque não faria sentido) o oposto — o único elemento belo numa terra de cangurus —, mas salientar a sua capacidade para se entender distinta (e porventura superior), na transgressão mesma de saber relativos os valores, de subverter tempo e espaço na assunção de uma imagem solitária e deslocada. «The Only Kangaroo Among the Beauty» — pela metáfora do exótico, Dickinson define-se diferente. Na ausência de uma savana a amaciar-lhe os passos, mas a legitimar-lhe a presença ³⁴.

Ana Luísa Ribeiro Barata do Amaral

³⁴ Não sendo o termo exacto, «savana» parece-me ser um dos que mais se adequa ao objectivo em questão. O tipo de vegetação das zonas e não tem tradução em português (a palavra utilizada é, como se sabe, «bush»). Por razões estéticas, resolvi optar por «savana».

Gostaria ainda de chamar a atenção para o facto de o passo citado no texto se inserir numa carta de Dickinson a Thomas Higginson, em resposta ao pedido deste de uma fotografia. Nessa carta, a poeta responde:

«Could you believe me — without? ...Perhaps you smile at me. I could not stop for that — My Business is Circumference — An Ignorance, not of Customs, but if caught with the Dawn — or the Sunset see me — Myself the only Kangaroo among the Beauty, Sir, if you please it afflicts me, and I thought that instruction would take it away».

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

Nota — Não quero deixar de expressar aqui o meu agradecimento à Professora Doutora Maria Irene Ramalho de Sousa Santos, da Faculdade de Letras de Coimbra, pelas preciosas sugestões que deu a este trabalho.