

Emily Dickinson e a dimensão semântico-pictórica da metáfora: a imagem do pressentimento¹

Tell all the Truth, but tell it slant - 2

Abstract: This text focuses on a study of Emily Dickinson's poem "Presentiment - is that long Shadow - on the Lawn" paying special attention to the uses of metaphor and to the way the trope is embodied in semantic and iconic terms. The discussion is mainly supported by Paul Ricoeur's argument that a consideration of metaphor should encompass a relationship between language, cognition and feelings.

Keywords: poetry, metaphor, image.

Resumo: Este texto apresenta um estudo do poema "Pressentimento - é a longa Sombra - no Gramado", de Emily Dickinson, enfatizando os usos da metáfora e a forma como o tropo é materializado em termos semânticos e icônicos. A discussão tem como embasamento principal o argumento de Paul Ricoeur, que considera o estudo da metáfora num entrecruzamento de linguagem, cognição e sentimento.

Palavras-chave: poesia, metáfora, imagem.

O nome da poeta norte-americana Emily Dickinson geralmente nos traz à mente dois aspectos importantes: primeiro, um aspecto de natureza biográfica, que diz respeito ao modo isolado e recluso como viveu. Um trecho de uma carta escrita por Mabel Loomis Todd, em 1881, é não só revelador de tal isolamento, como, de certo modo, também responsável por contribuir para a criação do que se convencionou chamar o "mito", ou a "lenda" de Amherst (cidade natal da poeta): "Ela não sai de casa há quinze anos. (...) Ela se veste toda de branco e sua mente é considerada perfeitamente maravilhosa" (apud Gilbert e Gubar, 1985, p. 839; tradução minha). O comentário sugere uma dissonância entre o modo de viver de Dickinson e sua sanidade mental: é como se alguém que vivesse assim não pudesse ter uma mente sadia, ainda mais, "perfeitamente maravilhosa". O fato é que tal contraste acentuou-se mais claramente depois da morte da poeta, quando

uma quantidade de 1.775 poemas foi encontrada em suas gavetas. Segundo as críticas literárias Gilbert e Gubar, “a imaginação do público foi imediatamente arrebatada pela discrepância misteriosa entre o que parecia ser o isolamento da vida de Dickinson e a intensidade de sua arte” (p. 839), o que revela que sua poesia reflete não apenas a experiência vivida, mas principalmente a experiência imaginada, a experiência potencializada em desejo. Mas será que há mesmo alguma discrepância nisto? Não seria o isolamento um fator determinante de tal criatividade? E não seriam o desejo, o sonho, a imaginação também elementos da experiência humana relevantes e comuns não só aos poetas, mas a todos nós, humanos? E mais, não seria toda poesia, em última instância, construída a partir do vivido e do sonhado, do imaginado? Em versos famosos de Fernando Pessoa (1985), diz a voz poética:

Temos, todos que vivemos,
Uma vida que é vivida
E outra vida que é pensada,
E a única vida que temos
É essa que é dividida
Entre a verdadeira e a errada.

A exemplo de Pessoa, a própria Emily Dickinson, em dois poemas antológicos, de que seus leitores certamente se lembrarão, faz referência a este constante diálogo entre a realidade e a fantasia, entre o conhecimento ‘real’ e o imaginado, entre a experiência vivida e a desejada, diálogo este, sem dúvida, imprescindível não só à produção poética (quando consideramos a perspectiva do poeta) como ao processo de compreensão dos poemas (quando consideramos a perspectiva do leitor). Vejamos o primeiro exemplo:

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

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

A título de ilustração e informação aos leitores brasileiros, citamos, a seguir, a tradução que o poeta Manuel Bandeira (1966) nos legou deste poema:

Nunca vi um campo de urzes.
Também nunca vi o mar.
No entanto sei a urze como é,
Posso a onda imaginar.

Nunca estive no Céu,
Nem vi Deus. Todavia
Conheço o sítio como se
Tivesse em mãos um guia.

Toda a tensão deste poema decorre do contraste entre as experiências que não foram vivenciadas em termos concretos (“ver um campo de urzes”; “ver o mar”; “falar com Deus”; “visitar o Céu”) e o conhecimento acerca dessas mesmas não-experiências: “sei como a Urze parece”; “posso a onda imaginar” ou “sei como uma Onda é”; “tenho certeza acerca do lugar [Céu]”. Na verdade, ao contrastar espaços concretos (campo de urzes, mar) com um espaço abstrato (o Céu, lugar onde Deus imaginariamente se encontra), o poema ressalta o fato de que há determinadas realidades a que jamais teremos acesso, mas tal impossibilidade não neutraliza uma vivência (ainda que subjetiva, imaginária) das mesmas.

Um outro exemplo significativo alude, textual e explicitamente, à importância do devaneio e da fantasia para a realização, ou construção, de tudo que nos propomos a fazer na vida. O poema possui uma estrutura sintática que lembra a de uma receita, ao instruir o leitor sobre a confecção/construção de uma campina ou pradaria:

To make a prairie it takes a clover and one bee,
One clover, and a bee,
And reverie.
The reverie alone will do,
If bees are few.

Uma tradução literal do poema seria:

Para se fazer uma campina necessita-se de um trevo e de uma abelha,
Um trevo, e uma abelha,
E a fantasia.
A fantasia sozinha bastará
Se as abelhas forem escassas.

De início, soa estranha a sugestão, ou instrução, de como *construir* uma campina. Afinal, o leitor se pergunta, é comum, ou é possível, se “fazer” uma pradaria, uma campina? Por que o eu lírico não diz, “para

se fazer um *jardim*”? Campinas e pradarias parecem simplesmente existir na natureza, sem que seja necessário construí-las, ou criá-las. Outro *estranhamento* é causado pelo acréscimo da palavra “reverie/fantasia” à enumeração dos elementos constitutivos de uma campina: ao contrário de “trevo” e “abelha”, que se alinham com o campo semântico de “campina/pradaria”, o termo “fantasia” *infringe* as nossas expectativas em relação a tal vocabulário ou campo semântico, forçando-nos a imaginar tanto a *construção* quanto a *campina* em sentido figurado, metafórico.

Outro dado relevante diz respeito à equivalência sonora (rima) e posicional entre “bee” e “reverie”, algo que permite também a possibilidade de equivalência de significado entre os termos; ou, ainda, a possibilidade de acréscimo de sentidos de um termo em relação ao outro. Em nível simbólico, alguns dos significados relevantes de “abelha” estão relacionados à atividade criativa, à alma, à diligência e à eloqüência (Cirlot, 1971, pp. 24-25), ou seja, atributos inerentes à capacidade de fantasiar, de imaginar, de criar. Tal sentido simbólico de abelha certamente reforça toda a carga metafórica que o poema expressa: a *construção* no sentido de *criação* e a *campina* como representante, por exemplo, do próprio *poema* (ou outra criação artística).

Mas, em nossa introdução, falávamos de dois aspectos recorrentes e relevantes que o nome de Dickinson geralmente nos traz à mente: o primeiro, já mencionado, refere-se ao aparente contraste entre o modo isolado e recluso como viveu e a intensidade e complexidade de sua arte. Ambigüidades e polêmicas à parte, o fato é que Emily Dickinson constitui um daqueles casos raros de poeta por quem é difícil não se apaixonar de imediato. Lembro-me de outro poeta ter comentado a seu respeito, “Ah, Emily? Esta eu certamente levaria para uma ilha deserta!”.

Mas o que será que caracteriza a intensidade de sua arte? Talvez seja impossível responder tal questão sem reduzir toda a força poética presente em seus poemas. Sua poesia fala de questões ligadas à morte, transcendência, imortalidade, Deus, natureza, amor, dor, opressão, simplicidade, beleza e de questões ligadas à própria constituição da arte poética. E tudo isto é tecido com um tom que soa bastante questionador, subversivo, original. Em seu caso, tal subversão se faz ainda mais contundente devido à forma altamente inovadora como construiu seus textos. Uma simples mirada em alguns de seus poemas já dá conta de várias inovações formais de sua poesia, dentre as quais, o uso exagerado de travessões (substituindo vírgulas e pontos) de modo a provocar quebras sintáticas e uma aparente e generalizada fragmentação, bem

como a justaposição de objetos concretos a idéias e sentimentos. (A título de ilustração há, inclusive, um poema de Augusto de Campos (1986) que resume algumas dessas inovações formais da poesia de Dickinson³.)

Este último aspecto - o da justaposição de elementos concretos a elementos abstratos - é discutido por Charles R. Anderson, em artigo sobre a poeta, intitulado "Words" ("Palavras"). À técnica de justaposição, Anderson acrescenta a da substituição de termos concretos simples por termos abstratos. E, segundo ele, "tal estratégia era usada por Dickinson, por um lado, para atingir um imediatismo vívido, e por outro, para revestir o simples, o habitual, de valor transcendente" (1963, p. 146; tradução minha). Anderson ainda atribui outras funções à técnica de justaposição de palavras de esferas conotativas diferentes, utilizada pela poeta: para obter contraste irônico, tal como entre o legal e o amoroso; para provocar choque retórico, tal como mudança do sério para o cômico, ou mudança da eloquência para a declaração direta (p. 146). O fato é que tal estratégia, seja de substituição, seja de justaposição, ligada ao concreto e abstrato, é efetivamente dramatizada em vários de seus poemas, principalmente naqueles que constituem tentativas de definir determinadas sensações. Tal é o caso, por exemplo, de poemas do tipo "Hope is the thing with feathers" ("Esperança é a coisa com penas" ou "Esperança é a coisa com asas"), em que o sentimento de "esperança" é comparado a um "pássaro", e "Presentiment - is that long Shadow - on the Lawn -" ("Presentimento - é aquela longa Sombra - na Relva -"), poema que passaremos a discutir, de modo detalhado, a seguir.

Presentiment - is that long Shadow - on the Lawn -
Indicative that Suns go down -

The Notice to the startled Grass
That Darkness - is about to pass -

Tradução de Aíla de Oliveira Gomes (1985):

Presentimento é a Sombra - longa - no gramado,
Sinal de sóis a descambar;

Notícia à relva em sobressalto -
A Escuridão já vai chegar.

O poema inicia com uma definição; definição do que seja "presentimento". O dicionário define tal sentimento como: "intuição; pal-

pite; presságio; sentimento vago de que algo (desagradável ou indesejável) está para acontecer” (Ferreira, 1975, p. 1135). Considerando-se o sentido do termo num nível referencial, “pressentimento” envolve sentidos de /indefinição/, /sentimento negativo/ e /futuridade/. No poema de Dickinson, o “pressentimento” é definido a partir de uma referência visual, a imagem de uma sombra: “Pressentimento - é aquela longa Sombra - na Relva -”⁴. Ou seja, a poeta faz uso de uma metáfora predicativa constituída de elementos contextuais que descrevem (cf. “longa”) e localizam o “pressentimento/sombra” em relação ao espaço (“aquela” / “na Relva”), algo que além de contribuir para dar concretude a um sentimento abstrato, ainda serve para localizar (“that” é referente de distanciamento) a sombra-pressentimento em relação ao eu lírico. É importante enfatizar a justaposição criada entre um termo abstrato (“pressentimento”) e uma expressão concreta (“aquela sombra na relva”), recurso que possibilita a contaminação de significado entre os termos: é como se, de repente, o “pressentimento” se tornasse (mais) palpável, e a sombra (mais) figurada. Vários aspectos chamam-nos a atenção quanto ao emprego da palavra “Sombra”: a associação imediata que fazemos é com /ausência de luz/; a seguir, também nos vêm à mente sentidos ligados a /indefinição/; /vestígio, traço, sinal, indício/. Tudo isto revela a relação de contigüidade – a relação metonímica – entre os termos “Pressentimento” e “Sombra”. Assim como o pressentimento *anuncia* uma “escuridão” abstrata (algo de ruim vai acontecer), a sombra *anuncia* a escuridão concreta, temporal.

Estas possibilidades de sentido, vislumbradas através do primeiro verso do poema, podem ser aprofundadas não só quando consideramos o poema como um todo, mas quando consideramos determinados princípios inerentes à natureza da metáfora. Paul Ricoeur, a partir da afirmação de Aristóteles de que “o dom de elaborar boas metáforas depende da capacidade de ponderar sobre semelhanças” (1992, p. 146), desenvolve o seguinte argumento: “(...) a clareza de boas metáforas resulta de sua capacidade de ‘colocar frente aos olhos’ o sentido por elas exposto. O que se sugere aqui é um tipo de dimensão pictórica, que pode ser chamada de *função pictórica* do sentido metafórico” (p. 146; grifos do autor). Tentaremos explicitar, de forma mais detalhada, esta função no poema-metáfora de Dickinson.

Começemos por sublinhar determinados aspectos relevantes na construção do poema, composto de duas estrofes, cada uma contendo dois versos. Os versos da primeira estrofe rimam “visualmente” – Lawn / down – enquanto os versos da segunda estrofe rimam

fonologicamente – Grass / pass. O primeiro verso é o mais longo de todos, como a iconizar o significado de “long Shadow” (longa Sombra) a se espriar no gramado, aspecto também reforçado pela palavra “Lawn”, que foneticamente reitera “long”.

O segundo verso do poema, “Indicative that Suns go down -” / “Sinal de Sóis a descambar -” explicita a origem da sombra, ao associá-la ao pôr-do-sol, mas o faz de modo um tanto oblíquo: à especificidade da “sombra” (não se trata de uma sombra qualquer, mas de uma sombra que é definida através de “aquela”, “longa” e “na relva”) opõe-se a generalidade de “Suns / Sóis”. Tal aspecto, a exemplo da justaposição entre o concreto e o abstrato (“Sombra” / “Pressentimento”), apontada acima, também contribui para ameaçar a representação referencial da realidade apresentada, aparentemente mimética, tornando-a ambígua. Ou seja, a utilização da forma plural “Suns” cria, em princípio, um contraste entre o geral e o específico. Se tivéssemos “Indicative that *the Sun* goes down” (“sinal de que *o Sol* descamba”, ou “indicando que *o Sol* se põe”), haveria um paralelismo entre a especificidade da “Sombra” (“*aquela longa Sombra na Relva*”) e o “*Sol*”, que se põe. Ao recusar a forma singular em favor da forma plural, a poeta parece querer sugerir um deslocamento de sentido do nível referencial para o metafórico, levando o leitor a imaginar o verso “Sinal de Sóis a descambar” como também significando “Sinal da energia, da alegria, da vida a descambar”, sugerindo, assim, a própria morte. Trata-se de imagens, ou situações, características de um círculo que se fecha, ou de um ciclo que finda.

A segunda estrofe soa, em princípio, como uma repetição da primeira, inclusive por conta da duplicação de termos (se na primeira estrofe temos “Lawn”, na segunda temos “Grass”; se, na primeira estrofe, temos “Shadow” e “Suns go down”, na segunda, temos “Darkness”), algo que provoca o eco, a reverberação de sentidos. No entanto, é importante lembrar que a repetição, ao acontecer num contexto diferente, já não significa mais a mesma coisa, já constitui um acréscimo, uma diferença em relação ao que foi dito antes. Neste caso, percebe-se uma gradação temporal, como se visualizássemos a própria imagem do tempo fluindo: primeiro, uma “Sombra”, “aquela sombra, na relva”; depois, a possibilidade de alargamento (referencial e conotativamente falando) desta sombra, decorrente de “Sóis a descambar”; por fim, a “Escuridão”, alargamento maior (também em termos espaciais e metafóricos).

Outra mudança significativa em relação à primeira estrofe diz respeito ao uso da expressão verbal “is about to pass” / “está prestes a

passar". É que o verbo "pass" significa literalmente "passar" - tanto em termos espaciais quanto temporais. E tal como a "Relva" (cf. "the Startled Grass" / "a Relva espantada", ou "em sobressalto"), o leitor também se surpreende com a escolha desse verbo. Ou seja, como é que algo - no caso, a "Escuridão" - que ainda nem chegou, pode "estar prestes a passar"? (Observe-se que a tradução de Aíla perde tal possibilidade de sentido, aspecto crucial no poema original)⁵. É como se "pass" já condensasse a idéia de que a escuridão vai chegar, ficar por algum tempo, e depois passar, dando novamente vez à luz. Tais considerações nos remetem à conotação de ciclo, já expressa pelo vocábulo "Suns" / "Sóis", na primeira estrofe. Além disto, a significação poética de "Presentiment" é ampliada, já que, assim sendo, não significa apenas que algo de ruim acontecerá (como comumente entendemos), mas que algo de ruim acontecerá e passará - havendo, portanto, uma alusão clara ao pós-tempo.

A segunda estrofe ainda introduz uma diferença significativa no que concerne à perspectiva do eu lírico. Apesar de o eu lírico não se presentificar explicitamente, o fato de o poema iniciar com o vocábulo "Presentiment" indica tratar-se de uma sensação vivenciada por um ser humano. Pois quem mais tem a capacidade de presentir? O que acontece é que a segunda estrofe começa com a palavra "Notice / Aviso", que claramente remete a "Presentiment". Só que, quem presente o aviso não é o eu lírico, e sim, o "Gramado / Grass" descrito como "startled / espantado". É como se houvesse uma mudança inesperada de foco - da voz lírica para a perspectiva da relva.

Algo que também chama a atenção no poema de Dickinson é não só a justaposição de palavras pertencentes a dois campos semânticos distintos, i.e., abstrato e concreto (como já dissemos acima), mas o fato de que as palavras "escorregam de um sentido a outro", criando o que Michael Riffaterre (1984, p. 2) denomina de "displacement" (em português, "deslocamento"). A exemplo do que foi dito com relação a "Suns" / "Sóis", na primeira estrofe, também a palavra "Darkness", na segunda estrofe, apresenta ambigüidade. Afinal, que "escuridão" é essa? Se considerarmos os vocábulos do poema apenas naquilo que eles têm de referencialidade, diremos que tal "escuridão" é aquela provocada pelo pôr-do-sol e, conseqüentemente, pela chegada da noite. ("Suns go down -" / "Sóis se põem -" / "Sóis a descambar".) No entanto, da mesma forma que já comentamos sobre a riqueza e aproveitamento poéticos concernentes à escolha de "Suns / Sóis", também não podemos considerar "Darkness" / "Escuridão" apenas como / ausência de luz/, fazendo-se necessário resgatar alguns sentidos me-

tafóricos que a palavra “Darkness” abarca. Neste caso, há um transbordamento da escuridão temporal e espacial para o eu lírico: daí associarmos “Darkness” também a certa *escuridão interior, subjetiva* (o próprio pressentimento) do eu lírico.

Todas estas considerações evidenciam o fato de que o poema de Dickinson constitui uma grande metáfora; uma metáfora que é introduzida através da equação “pressentimento = sombra”, para culminar na analogia “pressentimento = escuridão”. A aproximação semântica entre estes dois universos justifica-se, em princípio, pelos sentidos de /indefinição/, /escuridão/ e /negatividade/ que atravessam os sentidos de “pressentimento” e “sombra”. No entanto, seguindo o que argumenta Marianne Boruch, “a melhor metáfora não se submete a uma equação compulsória, senão com alguma rebeldia, como se algo não absorvido na equação fosse deixado para contradizer e encantar. A metáfora abarca semelhança e não-semelhança, o que é igual cohabitando, não-confortavelmente, com o que não é” (1995, p. 127; tradução minha). Neste caso, “a nova congruência semântica” (para usar uma expressão de Paul Ricoeur) que o poema-metáfora de Dickinson sugere decorre da tentativa de conceituar o abstrato através de uma imagem, inicialmente mimética, mas que, gradualmente, vai também ganhando contornos figurados e se animizando, oferecendo ao leitor um novo *insight* acerca da sensação de pressentir. E este *insight* acontece porque, segundo Paul Ricoeur,

(...) o significado metafórico não consiste meramente em um choque semântico mas em um *novo* significado predicativo que surge a partir do colapso do significado literal, isto é, do significado que se obtém se confiarmos apenas nos valores usuais ou comuns de nossas palavras. A metáfora não é o enigma, mas a solução do enigma (p. 148; grifo do autor).

Um aspecto determinante (além daqueles já apontados acima) no novo significado do poema de Dickinson advém do uso do epíteto “startled” (espantado / em sobressalto) para se referir à relva. O uso deste epíteto não apenas desloca o ato de pressentir para a perspectiva da relva, como dissemos acima, mas serve para captar a própria sensação de arrepio, de sobressalto, que geralmente acompanham o pressentimento.

A forma como o poema é estruturado revela a tentativa da poeta de dizer, redizendo. Cada verso é *versus*, é retorno; cada palavra remete a outra palavra, havendo uma contaminação generalizada a nível fonológico, lexical e semântico. Mas este re-dizer não se esgota na explicitação de sentido; pelo menos, não do sentido poético, ou melhor, da significância poética, como quer Riffaterre. É que o poema

constitui-se, sem dúvida, num todo semântico unificado, mas cuja poeticidade é garantida, além da própria estrutura poemática, pela ambigüidade presente na imagem-metáfora que é o próprio poema de Dickinson.

Notas

1. Gostaria de agradecer a José Lira, pesquisador e tradutor da poesia de Emily Dickinson, pela leitura generosa deste texto e pelas sugestões que ele me deu.
2. A tradução literal do verso seria: “Diga toda a verdade, mas diga-a de modo oblíquo” ou “Dizer toda a verdade, mas dizê-la de modo oblíquo”. Os originais dos poemas utilizados neste texto foram extraídos da coletânea de Thomas H. Johnson (1986).
3. O poema de Augusto de Campos sobre Emily Dickinson é intitulado “Emily: o difícil anonimato”, do qual citamos a seguinte estrofe:
a densidade
de sua linguagem poética
a faz mais atual do que a de whitman
nenhum poeta norte-americano
(nem mesmo emerson ou poe)
tinha levado tão longe
a elipse e a condensação do pensamento
ou a ruptura sintática
até a pontuação foi por ela liberada
travessões interceptam os textos
substituindo vírgulas e pontos
e dando aos poemas
uma fisionomia fragmentária
já totalmente moderna
4. Por compreender que a tradução de Aíla não contempla aspectos relevantes do poema original, estou optando por utilizar, para a presente análise, uma tradução minha, ainda que meramente literal e técnica, do poema de Dickinson.
5. A própria tradutora justifica sua escolha: “Traduziu-se, no fim, ‘pass’ por ‘chegar’, porque o verbo ‘pass’, em português, ficaria ambíguo, visto que também significa ‘ir-se’, ‘desaparecer’” (Gomes, 1985, p. 210).

Referências

- Anderson, Charles R. “Words”. In: Sewall, Richard B. (ed.). *Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice-Hall, 1963.
- Bandeira, Manuel. “Cinco poemas de Emily Dickinson”. In: *Estrela da vida inteira*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.
- Boruch, Marianne. “On Metaphor”. In: _____. *Poetry’s Old Air*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995.
- Campos, Augusto de. *O anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- Cirlot, Juan Eduardo. *A Dictionary of Symbols*. New York: Philosophical Library, 1971.
- Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

- Gilbert, Sandra M.; Gubar, Susan (eds.). *The Norton Anthology of Literature by Women*. New York: Norton, 1985.
- Gomes, Aíla de Oliveira. *Emily Dickinson: uma centena de poemas*. São Paulo: T. A. Queiroz, 1985.
- Johnson, Thomas H. (ed.). *Emily Dickinson: The Complete Poems*. London / Boston: Faber & Faber, 1986.
- Pessoa, Fernando. *Poemas*. Berardinelli, Cleonice (org.). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- Ricoeur, Paul. "O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento". In: Sacks, Sheldon (org.). *Da metáfora*. São Paulo: Educ/Pontes, 1992.
- Riffaterre, Michael. *Semiotics of Poetry*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.