

Emily Dickinson: a irmã de Shakespeare

Abstract: Dickinson lived in a society that cultivated the ideology of domesticity which expected that women unconditionally submitted to men's needs and wants since they represented the power at home, in the church, in politics and in the economy. Her poetry must be approached without the stereotypes that prevent the social, cultural and aesthetic recovery of her work. Having been discouraged to publish because she did not meet the women writers' literary patterns of her time, she presented many of the ideas she wanted to convey in a slant way, thus choosing to preserve her artistic integrity in a world where creativity and independence were denied to women. There is a repressed tension within her poems generated by the oppression which women saw themselves constrained to. In using an original and concise language made up of striking images and private metaphors, Dickinson inaugurated a new poetics that is open to many possibilities of interpretation. Therefore, because of her different writing style she cannot be labelled as a representative poet of the women's literary tradition of her age, which was tuned with the popular taste and permeated with a conservative and sentimental style.

Keywords: Emily Dickinson, North-American women's poetry, women's studies.

Resumo: Dickinson viveu numa sociedade que cultivava a ideologia da domesticidade, a qual esperava que as mulheres se submetessem incondicionalmente aos desejos e às necessidades dos homens, já que eles representavam o poder no lar, na igreja, na política e na economia. Sua poesia deve ser abordada sem os estereótipos que impedem o resgate sócio-cultural e estético de sua obra. Havendo sido desencorajada a publicar por não se adequar aos padrões literários femininos de sua época, ela apresentou de maneira oblíqua muitas das idéias que desejava expressar, optando assim por preservar sua integridade poética num mundo em que a criatividade e a independência eram negadas às mulheres. Em seus poemas, podemos ler uma tensão contida, gerada pela opressão a que as mulheres se viam compelidas. Ao utilizar uma linguagem original e concisa, constituída de imagens impactantes e metáforas particulares, Dickinson inaugurou um novo estilo poético que é aberto a muitas possibilidades de interpretação. Portanto, em virtude da forma diferenciada com que escreveu, não pode ser rotulada como poeta representativa da tradição literária feminina de sua época, que era voltada para o

gosto popular e se apresentava eivada de conservadorismo e sentimentalismo.

Palavras-chave: Emily Dickinson, poesia feminina norte-americana, estudos femininos.

Ao revermos as interpretações da vida e obra de Emily Dickinson (1830-1886), ainda encontramos uma cultura literária ansiosa por interpretar sua *carta ao mundo*¹, que terminou por cristalizar a imagem da misteriosa apaixonada que só se vestia de branco, da solteirona reclusa que fugia espavorida ao ouvir baterem à porta e da frágil poetisa que escrevia poemas inspirados nos versos de receitas culinárias e envelopes usados. Além do pedestal de virtude e ingenuidade em que é concebida, Emily Dickinson também teve sua aparência física adequada aos padrões de beleza e virtudes femininas de outras épocas. Assim é que seu retrato, aos dezesseis anos e vestida ao estilo da Nova Inglaterra puritana, foi dramaticamente modificado em 1924 e, em 1971, retomado para impressão em um selo postal emitido em sua homenagem.

A sujeição das mulheres aos ditames de suas épocas é tema do ensaio *Um teto todo seu*, onde Virginia Woolf aborda a condição da mulher escritora, especulando sobre as condições em que teriam vivido desde o século XVI. Woolf imagina o percurso que toda escritora teria sido levada a seguir na figura de *Judith*, uma suposta irmã de Shakespeare, tão bem dotada de genialidade quanto ele próprio:

Sua extraordinariamente dotada irmã, suponhamos, permanecia em casa. Era tão audaciosa, tão imaginativa, tão ansiosa por ver o mundo quanto ele. [...] Pegava um livro de vez em quando, talvez um dos de seu irmão, e lia algumas páginas. Mas nessas ocasiões, os pais entravam e lhe diziam que fosse remendar as meias ou cuidar do guisado e que não andasse no mundo da lua com livros e papéis (1985, pp. 62-63).

Dickinson, apesar de ter tido mais fácil acesso aos livros, foi a *Judith* do século XIX, que somente pôde desenvolver sua criatividade poética à custa de um confinamento que lhe conferiu a liberdade de escrever e de se afastar da rotina doméstica que um casamento necessariamente lhe imporria. Seu estado de rebeldia também a levou a se recusar a publicar conforme os padrões exigidos para as mulheres escritoras. Do seu isolamento, entretanto, Dickinson se correspondia intensamente com seus familiares e amigos. Helen Hunt Jackson² também lhe escrevia, mas, diferentemente de Dickinson, ela se destacou na cena literária feminina do século XIX por especializar-se no estilo sentimental em voga. Contudo, ao entrar em contato com sua poesia, Jackson ime-

diatamente reconheceu o gênio da colega de infância. Em carta que lhe escreveu em 1875, comenta: “Tenho um pequeno volume manuscrito com alguns de seus versos – e os leio com frequência – Você é uma grande poeta – e está errado que até hoje em sua vida, você não os queira cantar alto. Quando você estiver o que os homens chamam morta, lamentará ter sido tão avarenta” (Sewall, 1974, p. 6).

Dickinson não publicou porque rejeitou as *correções* que lhe foram propostas pelo crítico literário Thomas Higginson. Ele julgava que sua poesia era indisciplinada e necessitava de revisão ortográfica e gramatical e de melhor elaboração nos *ritmos drásticos* e *rimas imperfeitas*. Ao referir-se a Emily Dickinson como “minha poetisa parcialmente louca de Amherst” e considerar que seus versos eram “notáveis, contudo estranhos (...) *delicados demais* – não vigorosos o suficiente para publicação” (Johnson, 1977, p. vi), Higginson demonstrou estar habituado às fórmulas poéticas convencionais e não estar em condições de apreciar suas inovações. Ignorou-lhe, portanto, as idéias libertas no plano da arte, o sentido filosófico-religioso inusitado e o combate à tradição social.

Um ano após agradecer a Thomas Higginson pelas alterações realizadas em quatro poemas que lhe havia enviado – “Obrigada pela cirurgia – não foi tão dolorosa como supus” (Johnson, 1958, p. 172), às quais não se dobrou, Dickinson justificaria o porquê de não querer publicar:

Publicação - é o Leilão
Da Mente Humana -
Seja a Pobreza a justificativa
Para tamanha torpeza
(...)
No Pacote - Seja o Negociante
Da Graça Celestial -
Mas não se reduza qualquer Espírito Humano
À Desgraça do Preço. (J709, 1863)

Contrariando esse posicionamento contra a negociação da *graça celestial*, embora plenamente justificada por tal atitude, Helen Hunt Jackson admitia que publicava para poder se sustentar financeiramente, já que tragicamente havia perdido o marido e seus dois filhos e não tinha como sobreviver até se casar novamente: “Escrevo por amor, então, depois que está escrito, publico por dinheiro... ‘O dinheiro é um artigo vil’ – mas existe uma coisa mais vil; e que é uma bolsa sem qualquer dinheiro dentro” (Bennett, 1998, p. 169). Jackson demonstra compartilhar do mesmo ponto de vista de Dickinson acerca da natureza *vil*

da venda da arte literária ajustada às necessidades mercadológicas, com a diferença de que Dickinson não precisava de dinheiro para sobreviver, já que sua família provinha de uma classe financeiramente privilegiada, o que lhe permitia se dar ao luxo de não ter que se ajustar à *desgraça do preço*.

Tal situação nos remete de volta a Virginia Woolf ao imaginarmos o que Jackson não teve de suportar para escrever apenas o que fosse vendável e lhe trouxesse o lucro tão necessitado, conformando-se com os ditames da crítica com *docilidade e acanhamento*:

Mas o quanto lhes deve ter sido impossível não pender para a direita ou para a esquerda! Que talento, que integridade devem ter sido necessários diante de toda aquela crítica, em meio àquela sociedade puramente patriarcal, para que elas se ativessem à coisa tal como a viam, sem se acovardarem. Apenas Jane Austen conseguiu, e Emily Brontë. [...] Elas escreveram como as mulheres escrevem, e não como os homens. Dentre todos os milhares de mulheres que escreveram romances da época, somente elas ignoraram por completo as admoestações perpétuas do eterno pedagogo – escreva isto, pense aquilo (p. 98).

Emily Dickinson fez na poesia o que Jane Austen e Emily Brontë realizaram na prosa. Mais tarde, o *pedagogo* Higginson, também prisioneiro das mesmas malhas patriarcais, reposicionar-se-ia diante do inusitado de seus versos:

Às vezes leio suas letras e versos, querida amiga, e quando sinto seu estranho poder, não é estranho que eu encontre dificuldades para escrever e que longos meses se passem. Tenho o maior desejo de vê-la, sempre sentindo que talvez se pudesse por uma vez pegá-la pela mão eu poderia ser algo para você; mas até então você apenas se oculta nessa névoa ardente e eu não consigo alcançá-la, mas apenas me regozijar nas raras centelhas de luz (Johnson, 1958, pp. 197-198).

A qualidade estética de sua poesia fica melhor demonstrada quando, sob insistência de Jackson, Dickinson permitiu que seu poema "Success is counted sweetest" (J67, 1859) fosse publicado no *Masque of Poets*, uma coletânea de poemas sem identificação dos autores. O poema teve sua autoria atribuída ao poeta Ralph Waldo Emerson (1803-1882) e recebeu a seguinte crítica no influente *Literary World* em 1878: "Se Emerson contribuiu com qualquer coisa nesse volume, deveríamos atribuir essas linhas sob 'Sucesso' provavelmente a ele" (Johnson, 1958, p. 251). Na falta de uma tradição em que pudessem situar seu poema, julgaram-no como sendo um dos poemas do já conhecido poeta transcendentalista, que pregava o individualismo, a independên-

cia e a auto-confiança, afirmando que “quem quer que seja um homem deve ser um inconformista” (Fuller & Kinnick, 1963, p. 183). Porém, embora Dickinson tomasse conhecimento das produções de Emerson, ela não se interessava pela poesia transcendentalista, tendo-se recusado, inclusive, a conhecê-lo pessoalmente. Dickinson não era *homem*, mas não deixou de ser *inconformista*.

Adrienne Rich, por outro lado, afirma, em seu ensaio “Vesuvius at home: the power of Emily Dickinson”, que as pessoas, incluindo alguns poetas, ainda não tiveram contato com a total dimensão do seu trabalho: “Fico surpresa quão pouco seu trabalho, ainda, é conhecido pelas mulheres que estão escrevendo poesia, o quanto sua lenda atrapalha o seu resgate, como fonte e precursora” (1979, p. 167).

Ao procedermos, portanto, a um estudo comparativo com a finalidade de caracterizar a estética que Dickinson praticava em relação à de suas contemporâneas, verificamos que defendia uma poesia que se constituísse de *muitas portas e janelas* a fim de se permitir alcançar sua tão desejada *circunferência*, para além do mundo material e temporal, e nela se refugiar.

Italo Calvino, ao preocupar-se com o destino da literatura na era tecnológica pós-industrial, buscou valores da literatura passada a título de elaborar as qualidades que julgava essenciais para uma boa perspectiva de uma literatura futura. Em *Seis propostas para o próximo milênio*, considera Emily Dickinson como uma poeta bastante representativa da *leveza*, acrescentando que ela se utiliza de “um despojamento da linguagem por meio do qual os significados são canalizados por um tecido verbal quase imponderável até assumirem essa mesma rarefeita consistência” (1998, pp. 28-29).

A precisão em tornar suas elaborações imprecisas, as inversões de significado, a leveza e a concisão de idéias, as alternâncias de perspectiva de um mesmo objeto, as imagens encantadoras e, por vezes, chocantes, a linguagem abrasiva e as afirmações ambíguas foram alguns dos ingredientes que transformaram sua poesia em fonte de estudo inesgotável. Seus poemas são como um labirinto de várias entradas; o difícil é encontrar o caminho que esconde as respostas para seus enigmas.

Dickinson discorre sobre eventos do cotidiano, do microcosmo ao infinito, do segundo à eternidade, que são apreendidos por uma linguagem metafórica abstrata e de difícil interpretação. As singulares percepções de sua alma poética diante do espetáculo de contradições da vida e do fenômeno da morte são inigualáveis.

No exame de alguns de seus poemas pouco traduzidos, notamos imagens de imobilidade, muito comuns em Dickinson, que, quase in-

variavelmente, referem-se à impossibilidade de reação. O poema a seguir expressa uma experiência de horror indizível:

Ele remexe em tua Alma
Como Pianistas nas Teclas
Antes que vertam toda Música -
Ele te aturde em etapas -
Prepara tua Natureza frágil
Para o Golpe Celestial
Com Marteladas mais leves - ouvidas continuamente -
Agora mais perto - Então tão devagar
Teu fôlego tem tempo de se recuperar -
Teu Cérebro de borbulhar Recompuesto -
Desfere - Um - Raio - imperial
Que escalpa tua Alma nua -

Quando os Ventos tomam Florestas em suas Patas -
O Universo - jaz imóvel - (J315, c. 1862)

A imagem sonora e visual que se constrói é a de um estupro premeditado para o qual não existe a possibilidade de fuga ou reação. Essa violência pode ser de ordem física ou psicológica. O poema possibilita uma leitura que nos deixa antever o universo feminino que era constantemente subjugado. O elemento masculino pode aqui referir-se simultaneamente a muitos de seus aspectos – os homens que Dickinson conhecia, a cultura puritana em que foi educada, os sermões enfáticos que foi obrigada a ouvir ou a cultura patriarcal como um todo. Identificados como pianistas, os homens se aproximam devagar com notas musicais cautelosas, agradáveis no começo, até irem seduzindo, passo a passo, as mulheres de natureza frágil. Porém, assim que conseguem o intento, desfecham-lhes os golpes cruéis, imperiais.

Da perspectiva religiosa, essa aproximação pode também se referir às pregações ministradas por pastores que pretendiam elucidar questões da vida e da morte com absoluta certeza. Quando todos já se achavam envolvidos pela atmosfera de fé criada pela fala comovida, os ministros subiam de tom, e, com todos os argumentos convincentes, aterrorizavam os fiéis para que se convertessem, utilizando-se, muitas vezes, das imagens de um Deus ciumento e vingativo.

Depois de longa pausa, separado do restante do poema, o fechamento sugere um quadro de proporções catastróficas e bestiais. Os homens, ou seus sermões, são comparados a ventos com patas, tempestuosos, violentos, que se assenhoreiam das florestas verdes, passivas e férteis das mulheres, deixando para trás destruição e lágrimas. A única testemunha é o Universo, que permanece indiferente. Dickinson

retrata assim a brutalidade do império dos homens sobre as mulheres, numa sucessão de imagens de tirar o fôlego.

Adrienne Rich considera que Dickinson tenha sido uma grande psicóloga que, como todo grande psicólogo, começou com o material que tinha mais facilmente ao seu dispor: ela mesma (p. 176). Dickinson, de fato, parece ter lançado mão de uma linguagem experimental para penetrar os estados extremos da mente quando em contato com as barreiras da repressão.

No poema seguinte, recorrendo à imagem das bandagens, Dickinson descreve outra violação sem possibilidade de reação.

A alma tem momentos Atados -
Quando amedrontada demais para se mexer -
Ela sente um Pavor medonho surgir
E parar para olhar para ela -

Cumprimenta-a - com dedos longos -
Acarícia seus cabelos congelados -
Sorva, Duende, dos mesmos lábios
Sobre os quais pairou o Amante -
Indigno, que um pensamento tão maldoso
Aborde um Tema - tão bonito -

A alma tem momentos de Fuga -
Quando arrebatando todas as portas -
Ela dança como uma Bomba, lá fora,
E se balança nas Horas,

Como a Abelha - delirante suportou -
Longamente encarcerada sem sua Rosa -
Toque a Liberdade - então não conheça mais,
Apenas o Meio-dia, e o Paraíso -

Os momentos retomados da Alma -
Quando, o Cruel prosseguiu,
Com algemas nos pés de pluma,
E trancas de ferro, na Música,

O Horror a acolhe, novamente,
Esses, não são zurros da Língua - (J512, c. 1862)

Uma alma nobre vê-se amordaçada e paralisada de medo diante da violação que está para sofrer. Esse não é o único poema em que Emily Dickinson nos apresenta a imagem de um inimigo etéreo que se faz sentir como uma presença maligna a espreitar sua vítima imobilizada, como no poema a seguir. Ele tem a forma masculina de um apa-

vorante duende que se aproveita da sua incapacidade de ação para possuí-la. Mas mesmo diante da perseguição *tão maldosa* que sofre, a figura feminina representada na *alma* é reconhecidamente especial e espiritualizada, como um *Tema - tão bonito*.

Em seus momentos de fuga, a alma explode em fúria destruindo todas as portas da repressão. A imagem de uma mulher dançando como uma bomba a balançar-se pelas horas é de originalidade ímpar, apresentando características surreais. A alma aproveita sua temporária liberdade e se compara a uma *Abelha*, que depois de aprisionada e mantida por muito tempo afastada de sua tão desejada *Rosa*, corre para o sol e o *Paraíso* que a espera. Ao libertar-se do domínio do seu cruel molestador, a *persona* do poema descreve a intemporalidade das horas vivenciadas pela alma refugiada em si mesma, fundindo momentos de consciência e inconsciência, como se estivesse em estado de êxtase. Nada a pode tocar. Nessa ocasião, perde todos os referentes externos, passando a não *conhecer* mais. Mas o *delírio* acaba e a alma se vê compelida a retomar os momentos de tortura – *Os momentos retomados da Alma*. Percebendo as algemas em seus pés, que acabaram de regressar do vôo da imaginação, a doce *Música* experimentada encontra-se agora trancafiada e o *Horror* novamente se apodera do seu ser.

No próximo poema, que apresenta algumas imagens do anterior, Dickinson utiliza uma voz que se porta como alguém que estivesse revisitando a experiência passada. Para criar esse efeito, o tempo verbal utilizado também está no passado. O final termina em desintegração e angústia. A perda de contato com o mundo lógico e apreensível é descrito com inédita precisão.

Foi como um Redemoinho, com uma fenda,
Que mais perto, a cada Dia,
Vinha diminuindo a sua Roda fervente
Até que a Agonia

Brincou calmamente com a polegada final
De tua Bainha delirante -
E caíste perdido,
Quando algo quebrou -
E te deixou sair de um Sonho -

Como se um Duende com uma Escala -
Continuasse medindo as Horas -
Até que sentiste o teu Segundo
Pesar, indefeso, em suas Patas -

E nem um Nervo - mexido - poderia ajudar,
E a razão foi ficando dormente -
Quando Deus - lembrou - e o Inimigo
Partiu, então, Vencido -

Como se tua Sentença permanecesse pronunciada -
E tu, congelado, fosses guiado
Do luxo da Dúvida da Masmorra
Para a Força e os Mortos -

E quando o Filme houvesse costurado teus olhos
Uma Criatura ofegando disse "Adiado"!
Qual Angústia foi a maior - então -
Perecer, ou viver? (J414, c. 1862)

A *persona* do poema compara alguma experiência intensamente dolorosa à imagem de um pesadelo aterrorizante em que a vítima sofre uma queda para dentro da fenda de um redemoinho. O poema descreve minuciosamente um processo de subjugação incomum. Antes de a vítima ser finalmente tragada pela fenda, a força poderosa do *Redemoinho* a vinha arrastando lentamente para mais perto do centro a cada dia. Nos segundos finais que antecedem a queda, surge a *Bainha delirante* das roupas da vítima em agitação. A vida, ou a sanidade mental da vítima, está por um fio de uma *bainha*, e é por essa *bainha* que alguém *brinca* até a *última polegada* antes de deixá-la cair. A vítima está sendo segurada de cabeça para baixo por forças malignas que estão a ponto de lhe tirar a razão e sua queda será contrária à sua vontade. Durante a queda, no entanto, esse pesadelo é interrompido com o quebrar de *alguma coisa*. Muda-se a cena, mas o pesadelo continua. Sob o efeito entorpecente do horror experimentado, a vítima está paralisada e incapaz de reagir. Surge em cena a figura de um *duende* segurando uma *escala*. É o *inimigo* que, como no poema anterior, vem espreitá-la, ameaçando suas horas de existência com o controle nas mãos. Quando já se sente dominada por essa presença e percebe a aproximação do segundo crucial de sua vida, *Deus* finalmente *lembra-se* de sua aflição e entra em cena, socorrendo-a no exato momento em que já sucumbia às *patas* de seu malfeitor.

O poema discorre sobre o mesmo objeto sob várias perspectivas: uma situação angustiante que não apresenta solução. A vítima não consegue se desvencilhar das contínuas cenas de um pesadelo único. Agora, como se já tivesse sido condenada à morte, vê-se sendo levada da *Masmorra* para a *Força*. Estar na *Masmorra*, no entanto, é ainda melhor que morrer, pois lá existe o *benefício da dúvida*. E quando, no pro-

cesso de enforcamento, os sentidos já não existem mais e os olhos estão *costurados* para a consciência de sua existência, um grito sufocado suspende a pena de morte, adiando-a para outro momento. Encerrando o poema com a inquietante pergunta, que retoma a experiência que suscitou as repetidas comparações, a *persona* lírica descreve a angústia de que se vê vítima, pois *viver* constantemente na tortura parece aflição maior do que *perecer* de vez nas mãos do inimigo. Com a morte, não seria mais prisioneira, não teria mais as suas horas controladas e todos os seus movimentos medidos.

Era essa a forma pela qual Emily Dickinson dizia “toda a verdade de maneira oblíqua” (J1129, 1868). No entanto, essa verdade não era somente a *sua* verdade, mas uma verdade coletiva. Sempre a lhes esquadriñar os movimentos com uma *escala*, que lhes atribuía valores e funções, a sociedade patriarcal do século XIX deixava as mulheres constantemente com medo da destituição – de ordem afetiva, psicológica, econômica ou legal. A única solução era agarrar-se à fé religiosa, ou, como no caso de Emily Dickinson, à poesia, ou então sucumbir à loucura ou à morte. Mas uma vida tão sem sentido, em que tudo é negado, talvez encontre melhor acolhida nos mundos que aguardam após a morte. Somente então, a alma sofrida e oprimida poderá *saber* o grande mistério da vida e da dor.

Dickinson se sentia muito à vontade com o tema da morte, a qual não via totalmente como uma possibilidade de perda, mas também, quando se tratava de si mesma, de novas possibilidades. Em um de seus mais famosos poemas, ela se posiciona de um modo peculiar diante da morte. As imagens utilizadas também estabelecem dificuldades de apreensão.

Porque não pude parar para o Senhor Morte -
Ele gentilmente parou para mim -
Na Carruagem estavam apenas nós Dois -
E a Imortalidade.

Vagarosamente percorremos - Ele não tinha qualquer pressa
E eu havia colocado de lado
Meu trabalho e também o meu lazer,
Por Sua Cortesia -

Passamos a escola, onde Crianças brincavam
No Recreio - de Roda -
Passamos os Campos de Grãos Contemplativos -
Passamos pelo Sol Poente -

Ou melhor - Ele passou por Nós -
O Orvalho aproximou-se trêmulo e gelado -
Pois apenas de fina gaze, meu Vestido -
Minha capa - apenas filó -

Paramos diante de uma Casa que parecia
Uma intumescência do Chão -
O Telhado quase não se via -
A Cornija - ao Chão

Desde então - faz Séculos - e no entanto
Parece menos que um Dia
Em que percebi que as Cabeças dos Cavalos
Dirigiam-se para a Eternidade - (J712, c. 1863)

Em movimentos contínuos de dúvida e visualização de novas possibilidades, vemo-nos diante de um cenário que foge ao tempo cronológico. A *persona* lírica, feminina nesse poema, visita momentos felizes da infância no passado e logo a seguir percebe que o futuro já se tornou presente. A dicotomia existente entre o tempo linear e o tempo cíclico faz par com a mortalidade e a imortalidade.

A *persona* está tão ocupada com os afazeres diários que não poderia sequer parar para o senhor morte³, mas aceita o convite diante do galanteio e entra na carruagem. A morte, agora assemelhando-se ao noivo, permite-lhe terminar seu trabalho e lhe proporciona visitar o seu próprio passado, como a rever os episódios de sua vida, em especial quando criança a brincar de roda na hora do recreio escolar. Os *Campos de Grãos Contemplativos* e o *Sol Poente* descrevem a continuidade das cenas a se desenrolar. A sensualidade da vestimenta da *noiva*, feita de tecidos transparentes, entra em contradição com o frio do sereno que treme e gela. Por outro lado, a *fina gaze* e o *filó* constituem também a vestimenta da morta.

Somente quando os noivos se acham diante do túmulo, a nova morada da noiva, é que ela percebe que séculos haviam se passado. Incorporando a presença do noivo/morte em si mesma, agora ela existe em domínios que estão fora do alcance temporal. Somente na eternidade, séculos podem parecer mais curtos que um dia e um acontecimento do passado tão distante, quando os cavalos a levavam em sua carruagem, pode vir à tona como uma lembrança ainda tão viva. O conceito de *Eternidade* implícito no poema é o de que o tempo é incommensurável e infinito. Sua circularidade, sugerida desde a *roda* na escola, revela a fusão do passado e do futuro no presente.

No poema seguinte, o *eu lírico* se apresenta na primeira pessoa do plural, identificando-se com um grupo de pessoas, ou uma comunidade inteira, provavelmente referindo-se às mulheres que tinham sede de divisar mais além do que lhes era oferecido:

Nossas vidas são Suíças -
Tão quietas, tão frias -
Até que certa tarde vem -
Os Alpes esquecem as cortinas,
E espiamos além!

A Itália fica do outro lado!
Como guardas, porém,
Os Alpes solenes,
Os Alpes, sirenes,
Perenes intervêm. (J80, c. 1859)⁴

Qualificando as vidas das mulheres de frias e monótonas por se acharem sempre guardadas pelos *Alpes Suíços*, que impedem, com suas *Cortinas* de gelo, toda e qualquer possibilidade de alegria e exaltação, o *eu lírico* vê a Itália de seus sonhos ao longe, onde a vida é mais quente e mais alegre. Sua atitude é a de se rebelar contra qualquer intervenção em suas escolhas, mesmo que essa rebeldia se dê apenas no plano do pensamento.

O Brasil também é tratado como a terra da alegria, do calor e dos seus sonhos, onde seria livre para escolher sem intervenções, distante do frio dos solenes Alpes:

Pedi uma coisa só -
Nenhuma outra - foi negada -
Ofereci o Ser - por ela -
O Poderoso Mercador sorriu com zombaria -

Brasil? Girou um Botão -
Sem um olhar na minha direção -
'Mas - Madame - não há mais nada -
Que possamos mostrar - Hoje?' (J621, c. 1862)⁵

Vemos a *pessoa lírica* oferecer o próprio ser por um simples pedido, que além de lhe ser negado é tratado com ironia e indiferença. O Brasil entra aqui como a *terra prometida* aos eleitos ou o paraíso tropical, que com suas cores e exuberância, aqueceria sua vida *fria* e *monótona*. Esse não é o único poema em que o Brasil comparece como um sonho inalcançável, ao modelo da Itália. A gentileza utilizada no tratamento *Madame* apenas demonstra a hipocrisia do *Poderoso Mercador*

que pouco se importa com a vontade da passageira, pois ela não passa de mercadoria sem valor e sem direito a opinião. Seria de direito da *Madame* ir aonde bem quisesse, já que o mercador teve seus serviços contratados. A possibilidade de tomar o timão de sua vida para si ou recorrer a outra embarcação, no entanto, não é cogitada pela passageira. Está tão acostumada a ser destituída que aceita o *não* como resposta.

Com essas breves análises de alguns dos poemas de Emily Dickinson, esperamos ter demonstrado o trabalho diferenciado de uma mente constantemente preocupada em se opor aos padrões tradicionais da linguagem para criar algo novo em que pudesse se realizar como artista não reconhecida em seu tempo. A profusão de travesões, inversões, paradoxos, contradições e indeterminações, juntamente com temas e imagens que trazem à tona conflitos internos intensos, mostram uma poesia contida e enigmática, aberta a múltiplas possibilidades de interpretação.

O mundo que nunca escreveu a Emily Dickinson tratava-se de uma sociedade que oferecia à mulher pouquíssimas chances de independência social, econômica e cultural. Atender às exigências de uma sociedade que impunha o uso do *espartilho* para os corpos e mentes femininos, era, assim, uma questão de sobrevivência. Por isso, ao tentarmos interpretar seu legado com as *lentes* do nosso tempo e cultura, terminamos por concluir que a configuração lingüística diferenciada que empregou foi resultado de uma poética muito particular, que dá a perceber tais pressões históricas.

Tentaram colocar *trancas de ferro em sua música e algemas em seus pés de pluma*, todavia, por mais injustas que essas pressões tenham sido, não impediram que Emily Dickinson fizesse escolhas acertadas e nos deixasse uma arte ímpar, da qual fizemos um *afetuoso julgamento* sob a perspectiva feminina. Trata-se de um merecido resgate de uma das mais proeminentes *irmãs de Shakespeare*.

Notas

1. “Esta é minha carta ao Mundo / Que nunca Me escreveu - / As Notícias simples que a Natureza contou - / Com terna Majestade // Sua Mensagem está confiada / A Mãos que não posso ver - / Por amor a Ela - Doces - conterrâneos - / Julguem afetosamente - a Mim”. Emily Dickinson, poema J441, c. 1862. A numeração e datação dos poemas deste artigo é a utilizada por Johnson (1977). As traduções livres dos poemas e das citações, quando não indicadas nestas Notas ou nas Referências, são de nossa autoria.
2. Helen Hunt Jackson nasceu no mesmo ano e na mesma cidade que Emily Dickinson, vindo ambas a freqüentar o mesmo colégio. Foi escritora e jornalista e veio a morrer um ano antes de Dickinson.

3. Nas culturas inglesa e norte-americana, a simbologia da morte é representada por uma figura masculina.
4. Em homenagem à Profª Aíla Gomes, tradutora e divulgadora de Emily Dickinson no Brasil, falecida em 2006, optamos pelo uso de sua tradução (1985, p. 41).
5. Tradução de Isa Mara Lando (1999, p. 44).

Referências

- Bennet, Paula Bernat (ed.). *Nineteenth-century American Women Poets: An Anthology*. Malden, Massachusetts: Blackwell, 1998.
- Calvino, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Cia. das Letras, 1998.
- Fuller, Edmund; Kinnick, B. Jo. *Adventures in American Literature*. v. 3. Orlando, Flórida: Harcourt Brace Jovanovich, 1963.
- Gomes, Aíla de Oliveira. *Emily Dickinson: uma centena de poemas*. São Paulo: T. A. Queiroz/Edusp, 1984.
- Johnson, Thomas H. (ed.). *The Complete Poems of Emily Dickinson*. London: Faber and Faber, 1977.
- _____. (ed.). *Emily Dickinson: Selected Letters*. London: The Belknap Press, 1958.
- Lando, Isa Mara (org.). *Emily Dickinson: cinquenta poemas – fifty poems*. Rio de Janeiro: Imago, 1999.
- Rich, Adrienne. *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose, 1966-1978*. New York: Norton, 1979.
- Sewall, Richard B. *The Life of Emily Dickinson*. Cambridge, Massachusetts.: Harvard University Press, 1974.
- Woolf, Virginia. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.