

OS MITOS DE ONTEM E AS FALÁCIAS DE HOJE: EMILY DICKINSON E A POESIA SENTIMENTAL

Yesterday's myths and today's fallacies: Emily Dickinson and sentimental poetry

José Lira*

Ao longo dos mais de trinta anos em que Emily Dickinson (1830-1886) produziu sua obra poética, o jornal *Springfield Republican*, cujo editor a conhecia, publicou, sempre de forma anônima, meia dúzia de seus poemas. Outra meia dúzia apareceu, também sem indicação de autoria, em diversas publicações de Amherst, sua terra natal, e cidades vizinhas. Era costume na época recorrer ao anonimato sempre que um poema pudesse depor contra o decoro e adiscrição que se esperava de uma mulher. E os poemas de Emily Dickinson eram, sob muitos aspectos, impróprios para os padrões de escrita feminina de sua época.

Desencorajada pelo crítico Thomas Higginson, a quem havia submetido alguns de seus textos, a tentar a carreira literária, em vista da “estranhice” e “inadequação” de seu estilo, Emily Dickinson desistiu de divulgar em vida o que escreveu. Já em 1891, no entanto, no ano seguinte à primeira edição póstuma dos seus versos, alguém escrevia em carta ao *Springfield Republican*: “Parece até que a admiração pelos poemas de Emily Dickinson está assumindo a proporção de um ‘culto’”.¹ Mabel Todd, que freqüentou durante cinco anos a casa dos Dickinsons sem nunca chegar

* Mestre em Letras pela Universidade Federal de Pernambuco

¹ SEWALL, Richard B. *The life of Emily Dickinson*. Cambridge, EUA: Harvard U. P., 1994. p. 76. A tradução desta e das demais citações, quando não atribuídas a tradutores mencionados nas referências, são de minha autoria. Não traduzi as citações constantes das notas, em vista de seu interesse mais restrito.

sequer a ver o objeto desse culto e viria a ser (com Thomas Higginson) sua primeira editora, é uma das responsáveis pelo que seria o *locus classicus* para a maioria dos elementos que compõem o “mito de Amherst”: uma carta que escreveu aos pais, algum tempo depois de passar a viver naquela cidade:

Ela não sai de casa há quinze anos. (...) Escreve os mais estranhos e notáveis poemas. (...) Ela é, sob vários aspectos, um gênio. Veste-se sempre de branco. [...] Ninguém a viu em todos esses anos, com exceção de sua própria família. (...) Ninguém sabe a causa de seu isolamento.²

Não há leitor desavisado sobre o qual não caia o peso desse mito construído, já em seu tempo e lugar, em torno da figura de Emily Dickinson – por conta de uma simples opção de vida, qualquer que tenha sido a sua causa – e alimentado desde então por uma típica “indústria de consumo cultural”, com a qual lucram alguns círculos editoriais e por meio da qual se forjam as reputações de astutos *scholars* e biógrafos arrivistas. Há quem cuide de cultivar, para gáudio de certo tipo de leitor-consumidor, todo um sistema de falsas crenças e de fantasias enganosas em torno da vida e da obra de Emily Dickinson. A lenda que ela foi em vida se prestou à especulação de críticos-vendedores que fizeram de sua imagem um negócio rentável, tal como se dá com a execução de uma estratégia de *marketing* bem sucedida: uma agressiva *promoção* em torno de um ótimo *produto* a ser posto na *praça* por um *preço* acessível para consumo a longo prazo. Provavelmente nenhum outro autor foi alvo, em nosso tempo, de tantas especulações, a maioria delas fúteis e insensatas, sobre os detalhes mais íntimos de sua vida. Esse consumismo burguês, convenientemente disfarçado de interesse intelectual e alimentado com conjecturas e suposições que nada acrescentam a uma apreciação mais séria e circunspecta de sua obra poética, evoluiu num crescendo e tem gerado ultimamente toda uma nova “mitologia”, composta pelo que se poderia chamar de “faláciais acadêmicas”, engendradas, ao que parece, com a finalidade de abrir novos campos de estudo e fomentar as pesquisas universitárias, não só ao redor de Emily Dickinson, mas em toda a esfera da arqueologia literária norte-americana.

O mito da reclusão tem também outros fortes adeptos mundo afora entre alguns tradutores, que se aprestam a atiçar a fantasia de leitores indecisos:

² Ibid., p. 217.

Em sua cidadezinha natal não a poderiam compreender. Consideravam-na uma excêntrica, um ser fora da realidade, um ‘mito’ (como em Amherst era apelidada), especialmente depois que decidiu vestir-se apenas de branco.³

Essa escolha do branco, aliada ao hábito de ter sempre à mão um buquê de flores, fomentou a mais discutida das possíveis causas da reclusão de Emily Dickinson: por conta de um amor não correspondido (para o qual se apontam, entre homens e mulheres, cinco ou seis candidatos), teria ela resolvido simbolizar assim a perpetuação de sua pureza e de seu noivado imaginário. Mas não era bem essa a situação de quem viveu “Immured the whole of Life / Within a magic Prison” [Trancada a Vida inteira / Em mágica Prisão].⁴ A explicação para a causa dessa autêntica “procura da solidão” pode ser bem mais prosaica do que apregoa a precipitação livresca e a afobação midiática.⁵

Empenhado em responder à questão: “O que teria levado Emily Dickinson a se tornar reclusa?” Carlos Daghlian reporta-se a um artigo de Olivia Nichols, publicado em 1983, que põe por terra essas romantizações de biógrafos, críticos e curiosos (e que, talvez por isso mesmo, não teve repercussão no mundo editorial). Daghlian começa por lembrar, citando Nichols, que a morte de Emily Dickinson “foi causada, de acordo com o próprio atestado de óbito, pela doença de Bright”.⁶

Ora, o mal de Bright nada mais é do que a doença hoje mais conhecida por nefrite, ou seja, um distúrbio renal que, em estágio avançado, provoca incontinência urinária, odor corporal e diarréia. Hoje em dia, a doença pode ser controlada pelo uso de drogas adequa-

³ FARIAS, Idelma Ribeiro de. *Emily Dickinson*. Poemas. São Paulo: Hucitec, 1986. p. 14.

⁴ São de minha autoria as traduções dos poemas de Emily Dickinson reproduzidos aqui, todas elas inéditas, “não-literais”, talvez “infieis”, mais preocupadas em transmitir, quando possível, algo da dicção poética da autora que em “explicar” os seus versos. Os textos foram extraídos da mais recente compilação de sua obra completa (FRANKLIN, R. W. *The poems of Emily Dickinson*. Cambridge, EUA: Harvard U. P., 1998).

⁵ Emily Dickinson dispunha de uma estufa ao lado da mansão em que vivia e cultivava flores o ano inteiro, inclusive no rigoroso inverno de Amherst. Judith Farr, alheia às possíveis causas para o apego da poeta às flores de perfume mais intenso, diz que ela não cultivava a orquídea, que em sua época estava em moda nos jardins de todo o país, porque “its lack of scent may have discouraged her, for the other conservatory flowers such as the gardenia, daphne, and oleander were all heavily perfumed”. (FARR, Judith. *The gardens of Emily Dickinson*. Cambridge, EUA: Harvard U. P., 2004. p. 109). Em outra passagem, sem fazer qualquer alusão aos fatos que em seguida serão expostos, a autora refere “that fondness [of hers] for strong perfumes that seems to have prompted her to grow plants that emitted them” (*Ibid.*, p. 151).

⁶ DAGHLIAN, Carlos. A reclusão de Emily Dickinson vista sob novo ângulo. *Estudos lingüísticos e literários*, n. 9, 1989, p. 137.

das. Tais remédios simplesmente não existiam no tempo de Emily Dickinson. (...) Emily Dickinson não se tornou reclusa de uma hora para outra, o que sugere a progressão da doença de Bright. (...) As cartas que escreveu nos anos em que foi se afastando não dão sinais de depressão, loucura ou frustração amorosa. Tudo indica, entretanto, que (...) a doença de Bright é que já estava se tornando crônica. (...) A cor de seu vestido foi determinada por suas condições de saúde. Ela passou a usar vestido branco por motivos de ordem higiênica. (...) O mal de Bright proporciona uma explicação mais plausível [para os buquês que ela carregava nos braços]: uma jovem da época, sem o recurso dos desodorantes que temos hoje, usaria quaisquer fragrâncias naturais então disponíveis para disfarçar odores corporais".⁷

Essa crua realidade é arrematada pelo autor, desta vez citando um trabalho de Donna Dickenson divulgado em 1985, "partindo de uma perspectiva feminista", com a afirmação de que "na maioria dos estudos sobre a vida e a obra de Emily Dickinson o aspecto profissional tem sido menosprezado" em favor dos "mitos que ajudaram a vender seus poemas". Emily Dickinson não era

Apenas uma solteirona prendada que escrevia poemas para passar o tempo que outras mulheres dedicavam ao tricô, ao bordado ou às visitas. (...) Ela tentou publicar e fez tudo o que os poetas fazem. Ela só não foi profissional quanto ao sucesso. (...) Apesar disso, ela continuou a escrever até o fim da vida, o que por si só é um sinal de profissionalismo. A fama póstuma de que ela tem sido alvo leva-nos a esquecer que, para ela, sua própria vida foi um fracasso.⁸

Ou seja, Emily Dickinson foi, em pleno Séc. XIX, a infeliz reencarnação de uma woolfiana "irmã de Shakespeare": não desfrutou de espaço próprio como poeta em sua época e só por trágica contingência é que ocupou, literalmente, *a room of her own*. Mercê de um detalhado exame crítico de seus textos, hoje ela é tida por uma das maiores expressões da poesia de língua inglesa de todos os tempos. Na opinião de Harold Bloom, "à exceção de Shakespeare, ela demonstra mais originalidade cognitiva que qualquer outro poeta ocidental depois de Dante".⁹ Sua poesia prescinde de biografismos e mitologias. É uma poesia pessoal e de seu tempo, mas é também universal e não-datada.

⁷ Ibid., *passim*.

⁸ Ibid., p. 142.

⁹ BLOOM, Harold. *The western canon*. Nova York: Riverhead, 1995. p. 272.

Mas se o mito corre o risco de morrer algum dia, surgem agora as falácia, hábeis maquinções e manigâncias de certa crítica disposta a defender teses e causas estapafúrdias, quando não ilegítimas. Eis duas delas:

a) A falácia da criação, por Emily Dickinson, de um novo gênero literário, precursor dos recursos informáticos/internéticos/eletrônicos de hipertexto atuais (algo como um “poema-recorte” de efeito multivisual), baseada na suposição de que ela não publicou em vida porque não quis sujeitar-se aos padrões de editoração vigentes: seus poemas teriam sido idealizados e escritos para serem publicados como cópias autênticas dos manuscritos.

b) A falácia da noção de “poesia feminina sentimentalista”, convenientemente restrita à literatura norte-americana do séc. XIX, espectro mais amplo que serve de pano de fundo e justificativa para o “resgate” e a “canonização” de algumas poetisas “injustamente esquecidas”. Emily Dickinson é incluída como paradigma dessa suposta corrente literária para valorizar os excessos sentimentalistas até então rechaçados pela história da literatura.

A rigor, só me interessaria discutir aqui essa última falácia – a qual se insere, por sua relevância, no título deste texto –, tendo em conta o aviltamento a que ela submete, em última instância, a poesia de Emily Dickinson.¹⁰ A primeira delas, sobre a qual, entretanto, não me furto de exstrar opinião, envolve aspectos menos sutis e mais ligados à forma poética do que ao valor intrínseco da obra poética dickinsoniana: poderia até ser tomada por mais uma dentre as inumeráveis possibilidades “extremas” de interpretação textual de que fala Jonathan Culler, as quais teriam o mérito de “esclarecer ligações ou implicações ainda não percebidas ou sobre as quais ainda não se refletiu”,¹¹ ou até como genuína tentativa de uma crítica genética preocupada em captar os processos cognitivo-lingüísticos de elaboração de um texto – não fosse ela, na verdade, fruto de manipulação de dados facilmente refutável. Como acontece com os mitos (e com os boatos), é difícil localizar a sua origem, até porque não são poucos os autores que já contribuíram e que vêm contribuindo para a preservação da moderna “mitologia emiliana”. Bem que há boa-fé em muitos dos questionamentos que teriam dado início a esse *imbroglio*, como estes, por exemplo:

¹⁰ Tenho em preparação um livro (*Emily Dickinson e a poética da estrangeirização*) que aborda esses e outros temas com maior abrangência. Dadas as limitações deste trabalho, não me demoro em análises textuais, limitando-me a uma ou outra observação pontual.

¹¹ CULLER, Jonathan. Em defesa da superinterpretação. In: ECO, Umberto. (Org.). *Interpretação e superinterpretação*. Tradução de: Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1993. p. 130-131.

Afinal, o que vem a ser um poema de Emily Dickinson? Quais são os gêneros de sua literatura? Seriam os termos “poemas” e “cartas” adequados ou suficientes para descrever sua escrita? Que é que deve ser visto como “literatura” em seu cânon e como deve essa literatura ser apresentada ao seu vasto e variado público? Estas são algumas de nossas questões atuais [grifo da autora].¹²

São questões pertinentes, é verdade, e nem são tão atuais como quer a autora, mas o problema não são elas: são as respostas que alguns prestímanos da crítica de consumo ousam tirar da cartola. Ler, interpretar, traduzir ou ensinar um poema de Emily Dickinson é optar (com ressalvas) por uma de suas versões editadas em livro, que são, por sua vez, opções (com alterações) por versões manuscritas e/ou transcrições de terceiros. A obra poética de Emily Dickinson, não publicada em vida, não foi submetida a nenhum processo de expurgo ou seleção pela autora. Daí a dificuldade (talvez a impraticabilidade) de fixação de um *corpus* definitivo. De fato, quem se dispuser a ultrapassar as fronteiras das coletâneas e antologias para ler todos os poemas de Emily Dickinson logo se dará conta de que o conjunto de sua obra é, para dizer o mínimo, desigual. Ao lado de produções de alto valor artístico, há um número considerável de poemas de gosto duvidoso (dependendo, é claro, de quais sejam as concepções de gosto e valor artístico). São versos de ocasião, muitos dos quais inseridos em suas cartas a parentes e amigos, ou resquícios de devaneios juvenis, quando não simples rascunhos, anotações e versões de poemas inacabados e esquecidos em gavetas. Reunida pouco a pouco em sucessivas edições, sua obra é uma colcha de retalhos. Mal exemplificando, seria como se Manuel Bandeira tivesse intercalado, em meio aos poemas tidos por “definitivos”, todos os versos perpetrados no *Mafuá do malungo*. Ou como se Augusto dos Anjos tivesse incluído no *Eu* todos os versos românticos renegados em vida. O que se pode dizer em favor de Emily Dickinson (abstraindo-se o fato de que ela não produziu sonetos) é o que W. A. Auden disse de Shakespeare: “Ninguém tem o direito de condená-lo por seus sonetos menores, a não ser que se disponha a acreditar – e para tanto não há comprovação – que ele os tenha preparado para publicação”.¹³

As infindáveis controvérsias sobre questões de maiusculização, pontuação, linearização e grafia, que podem suscitar leituras díspares de alguns poemas, chegam a assumir proporções paroxísticas em alguns críticos, como é o caso do tratamento que Paul Crumbley dá ao travessão (que,

¹² JUHASZ, Suzanne. Materiality and the poet. In: GRABHER, Gudrun et al. (Org.). *The Emily Dickinson handbook*. Amherst, EUA: Univ. of Massachusetts, 1999. p. 427-428.

¹³ AUDEN, W. A. Introduction. In: BURTO, William. (Org.). *Shakespeare: the sonnets*. Nova York: Penguin, 1964. p. XLV.

em Emily Dickinson, exerce as funções próprias de um autêntico sinal de “disjunção”). Sem nenhuma contribuição aproveitável em termos de leitura e interpretação, o autor acredita ver nesse sinal alguma representação cabalística de formas e tamanhos diferentes, e desfigura as transcrições tipográficas dos manuscritos com uma profusão de traços (in)distintos, curtos, compridos, tortos, inclinados, acima e abaixo da linha de escrita, como se não fosse normal, numa escrita caótica e polimorfa como a de Emily Dickinson, que sinais como a disjunção (e como os pingos do *i* e os cortes do *t*, para falar apenas dessas minudências grafotécnicas que o autor ignora) pudessem fugir a uma milimicrométrica precisão que nem a mais apurada arte da caligrafia consegue manter. “Nossa intenção, assegura Crumbley,¹⁴ é comunicar graficamente a complexidade visual *tão importante* [grifos meus] para uma apreciação completa do talento artístico de Emily Dickinson”. E pronto. Simples assim. Ou não. Há quem acredite, nessa mesma linha de raciocínio, que Emily Dickinson, em seus manuscritos, “decidiu usar a página em que escrevia como um cenário para dramáticas interações poéticas”, como pontifica Jerome McGann, extasiado ante um grafismo tão peculiar.¹⁵ Logo ela, para quem essa “página cênica” eram fragmentos palimpésticos de qualquer tira de papel à mão.

Não sei ao certo que inesperadas e “tão importantes” inferências poderiam surgir desse tipo de crítica, por exemplo, com a constatação de que Emily Dickinson incorre reiteradas vezes em alguns erros de grafia, que deixa espaços ora muito breves, ora exagerados, entre as palavras, que dá a certas letras diferentes formatos em diferentes cópias de um mesmo poema, e assim por diante. Mas um desses alegados casos de suposto “uso da página como cenário” pode ser bem apreciado no seguinte poema:

This is my letter to the World
That never wrote to Me -
The simple News that Nature told -
With tender Majesty

Her Message is committed
To Hands I cannot see -

¹⁴ CRUMBLEY, Paul. *Inflections of the pen: dash and voice in Emily Dickinson*. Lexington, EUA: Univ. of Kentucky, 1997. p. X.

¹⁵ McGANN, Jerome. Emily Dickinson's visible language. In: FARR, Judith (Org.). *Emily Dickinson: a collection of critical essays*. New Jersey, EUA: Prentice Hall, 1996. p. 248.

For love of Her – Sweet – countrymen -
Judge tenderly – of Me¹⁶

No manuscrito, o sétimo verso está escrito assim:

For love of Her – Sweet – country -
men -

Dá para imaginar o que a trêfega crítica partidária das idéias de McGann fez com esta “dramática interação poética”: um poema que se diz carta, problematizando a noção de gênero textual, presumivelmente dirigido por uma mulher não aos seus *conterrâneos* de qualquer sexo (*country-men*) mas especificamente aos *homens* de sua terra (*country – men*) – isso dá o que falar. Judith Farr não deixa por menos: “Os efeitos deste poema para os leitores de hoje são tão provocativos como se poderia esperar ou desejar da mulher que era chamada ‘o Mito’ (*the Myth*) por seus vizinhos”.¹⁷ Belo exemplo de “crítica mitopoética”. Inútil supor que a palavra esteja hifenizada assim (da mesma forma que inúmeras outras palavras em outros manuscritos) por falta de espaço na folha em que o poema foi escrito.

O problema é que essas falácia se insinuam por trás de fatos e, à força de contorções e trejeitos argumentativos, têm espaço garantido nas páginas da mídia cultural, nas quais brilha a feérica crítica norte-americana contemporânea. É fato que a publicação dos poemas de Emily Dickinson tem variado ao sabor das normas de editoração vigentes em cada época, desde o “refazimento” de Todd e Higginson, seus primeiros editores, à “fixação” textual de Franklin, o seu último. É fato que a tendência atual é achar um meio-termo entre as formas manuscritas e editadas dos poemas. Mas é fato também que a atual des/re/construção da forma poemática dickinsoniana vem-se revestindo de uma proposital distorção da noção de intenção autoral, com toda uma fabulação sobre supostas intenções subjacentes a sua escrita, com vistas a transformá-la na mais genuína precursora da revolução na linguagem poética da modernidade. Heinz Ickstadt, entre outros autores, propõe, ao “reenquadrar” Emily Dickinson, fazê-la “ocupar o lugar de Mallarmé”, na presunção de que seus manuscritos, acessíveis apenas a um “círculo privado de leitores eleitos” [grifo meu], seriam “um sofisticado

¹⁶ Eis minha carta ao Mundo / Que nunca me escreveu – / Breves Notícias que por Gentileza / A Natureza deu // Trazem sua Mensagem / Mãos que não posso ver – / Por Ela me julgueis – gentis Senhores – / Com brando parecer.

¹⁷ FARR, Judith. Introduction. In: FARR (Org.), op. cit., p. 18.

hipertexto”, “legítimas encarnações do espírito da *avant-garde*”.¹⁸ Pode ser que isso não seja crítica literária “no bom sentido”, mas rende (vende) bons ensaios. O fato é que a própria poeta não reclamou da editoração “normal” dos seus poucos poemas publicados em vida (com exceção do uso indevido de um ponto de interrogação) nem deixou uma palavra sequer, em sua vasta correspondência, a respeito de qualquer profético *insight* que a levasse a crer em futurísticas formas de representação gráfica e visual de seus escritos.

Enfim, para esses críticos apologistas de imitações virtuais de rascunhos e de cópias dos manuscritos em “estado puro” como única forma de apresentação dos poemas de Emily Dickinson, seu cânon se resumiria a cerca de dois terços: os poemas cujos originais não subsistiram (muitos dos quais são considerados obras-primas) não teriam, *ipso facto*, essa riqueza de expressão ideogramática e de “interação dramática” que lhes é atribuída: não seria possível ao leitor contemplar embevecido, como anseia Susan Howe, citada por Ickstadt,¹⁹ “uma palavra, o espaço em torno da palavra, cada letra, cada traço, cada mínimo detalhe da página” em que escreveu *St. Emily of Amherst*.²⁰ Embustes como esse são um capítulo a mais na história universal das infâmias cometidas não só contra a poesia de Emily Dickinson, mas também contra a crítica literária que se quer séria. Recursos que tais não são interpretações críticas. São subterfúgios. São nonadas. Desse tipo de crítica já se havia acautelado Emily Dickinson. Ela sabia o que é ser mal-interpretada por cantar a *seu modo a sua Poesia*:

Bind me – I still can sing –
Banish – my mandolin
Strikes true within –

Slay – and my Soul shall rise
Chanting to Paradise –
Still thine²¹

¹⁸ ICKSTADT, Heinz. Emily Dickinson's place in literary history; or, the public function of a private poet. In: *The Emily Dickinson Journal*, v. X, n. 1, p. 66, 2001.

¹⁹ Ibid., p. 65.

²⁰ Os críticos citados nesta seção são autores conhecidos (alguns até influentes, como é o caso, por exemplo, de Suzanne Juhasz e Judith Farr) entre os leitores e estudiosos da obra poética de Emily Dickinson, com livros editados ou ensaios publicados em coletâneas e em revistas como *The Emily Dickinson Journal*, publicação oficial da Emily Dickinson International Society. Não contesto aqui a sua representatividade no panorama geral da crítica dickinsoniana, mas sim a validade de suas teorias – que chamei de falácia – em torno da “atualização virtualizada” da poeta de Amherst.

²¹ Ata-me – ainda hei de cantar – / Expulsa – o bandolim / Dentro ressoa – // Mata – e minha Alma subirá / Cantando ao Céu enfim – / Só tua –

A outra das “novas tendências” da crítica atual, a falácia da “Escola das Poetisas Sentimentalistas Norte-Americanas”, poderia até merecer uma discussão mais séria. Poderia – se fosse fruto de uma crítica comprometida, no mínimo, com os fatos históricos. Mas infelizmente ela é orientada, como vou tentar expor, para objetivos outros, que podem até ter as suas justificativas práticas, mas que acabam por desvirtuar e aviltar a dimensão estética da obra dickinsoniana.

Joanne Dobson, ficcionista e ensaísta, além de professora universitária, é uma das principais artífices dessa escola. Dobson é uma bem-sucedida escritora de novelas policiais cujos personagens são professores e *scholars* que, ávidos pela obtenção da glória acadêmica através de alguma ruidosa revelação de fatos excepcionais ligados ao mundo das letras, não hesitam em matar colegas e alunos para apoderar-se de segredos e informações sobre a vida de autores do passado. No seu *academic mystery* sobre Emily Dickinson, por exemplo, alguns pesquisadores e pós-graduandos são mortos na ânsia de localizar as “Master Letters”²² e identificar de uma vez por todas o suposto amante da poeta. Foi com essa fértil imaginação que Dobson, ao se voltar para o campo dos estudos literários, publicou vários trabalhos sobre a poesia de Emily Dickinson e de outras autoras do séc. XIX. Dois de seus ensaios servirão de contraponto para estas considerações.

No rastro de algumas de suas personagens de ficção, Dobson porfia, com armas e dentes, pela inclusão no cânon literário norte-americano de nomes sem expressão, figuras anêmicas de uma literatura vulgar, até então esquecidas, diluídas na névoa espessa da pieguice e do sentimentalismo. Para justificar o resgate dessa “música barata”, ela cata os fragmentos de um discurso afetado e melífluo e com eles compõe um vasto painel no qual insere, como peça central, a figura de Emily Dickinson. Dobson sabe que pouco ou nada teria a mostrar com uma produção poética votada às juras e confissões ou, quando muito, às recitações e aos “álbuns de poesias”, e usou de um duplo subterfúgio para justificar a inclusão de Emily Dickinson em seu estreito painel: ao mesmo tempo *reduziu* seu campo de ação à literatura escrita por mulheres norte-americanas nos meados do séc. XIX, que foi quando, por conveniente “coincidência”, ela escreveu, anônima e reclusa, a maioria dos seus poemas, e *limitou* àquela época e lugar a existência de algo como uma “poética sentimentalista”, como se nos Estados Unidos, e somente lá, e na dita época, tivesse havido uma corrente literária vinculada aos exageros de expressão romântica:

²² As “Letras ao Mestre” são três rascunhos de cartas escritas por Emily Dickinson e descobertas entre os seus papéis, cujo destinatário, ainda hoje não identificado, é tratado apenas por “Master”. Têm servido a todo tipo de especulação sobre sua vida amorosa.

Quero advogar aqui uma nova abordagem do influente conjunto de obras escritas em meados do séc. XIX que chamamos de literatura sentimental. É entendendo a elaboração artística dessas obras que se pode fazer a leitura de textos individuais como agentes dentro de um campo definido e não como meros artefatos literários. (...) Ao usar a palavra *literatura*, não faço juízo apriorístico de valor, mas apenas me refiro a textos escritos, ficcionais ou poéticos, que se querem literários por terem sido compostos dentro de moldes literários convencionais. (...) Este ensaio é uma tentativa de “mexer com o sistema” de avaliação [literária], trazendo à tona a linguagem sentimental desenvolvida por uma mais ou menos organizada prática literária sentimentalista de meados do séc. XIX [grifo da autora].²³

É assim que Dobson justifica, brilhantemente, num dos textos fundadores da “literatura sentimental norte-americana”, a sua argumentação em prol da canonização de (in)íclitas “poetisas” que até então, “nesta era de expansão do cânon”, como diz ela mesma, eram desprezadas pela crítica – inclusive a crítica feminista, que relutava em dar *status* de literariedade a uma forma de expressão de gosto e valor duvidosos, tanto estética quanto politicamente (feministicamente) falando.

Aqui faço um parêntese para dizer que uso a palavra “poetisa” (“mulher que faz poesias”, na definição de alguns de nossos dicionários) em contraposição a “poeta” (“aquele [e nunca aquela] que tem o dom da poesia”, “que se consagra à poesia”, “que tem inspiração poética”, entre outras acepções terminológicas). O deslizamento semântico que ocorreu em nossa língua com a forma marcada (feminina) do vocábulo “poeta” também ocorreu no inglês: *poet* e *poetess* são palavras que não denotam o mesmo juízo de valor em relação ao ser humano de um ou de outro gênero que cultiva a poesia como forma de expressão artística. A própria Dobson refere-se assim, ironicamente, a determinada personagem, numa de suas obras de ficção: “uma poetisa (*a poetess*), como as mulheres poetas (*women poets*) eram chamadas naquela época”.²⁴ Há uma sensível diferença de apreciação entre essas definições. Jorge de Sena, um dos principais tradutores de Emily Dickinson em Portugal, reparte comigo esta opinião: acha-a “tão original e tão grande, que melhor convém chamar-lhe poeta”.²⁵

Poeta foi – é – Emily Dickinson, na mais alta acepção da palavra, e é à sombra dela que Dobson situa, nesse hipotético “ímpeto estético/cultu-

²³ DOBSON, Joanne. Reclaiming sentimental literature. *American Literature*, n. 2, p. 264-265, 1997.

²⁴ DOBSON, Joanne. *The raven and the nightingale*. Nova York: Bantam Books, 2000. p. 4.

²⁵ SENA, Jorge de. *80 poemas de Emily Dickinson*. Lisboa: Edições 70, 1978. p. 13.

ral compartilhado num determinado momento histórico”, algumas poetisas como Frances Osgood (1811-1850) e Lydia Sigourney (1791-1865), para citar apenas duas das autoras em cuja linguagem poética ela detecta as características mais marcantes do discurso sentimentalista:

A escrita sentimental processa, em diversas instâncias, através da imaginação, da atitude pessoal e do uso eficaz da linguagem, uma estética sentimental convencional (...). Na verdade, pode-se considerar um certo número de autores que compõem o cânon, entre os quais está Emily Dickinson (...), como *partícipes* da tradição literária sentimental [grifo meu].²⁶

Como eu dizia: nem a própria crítica feminista norte-americana, apesar de engajada em batalhas de vida ou morte pela abolição de preconceitos e pela revisão de um cânon construído em séculos de dominação patriarcal, chegou sequer a cogitar de defender essa literatura essencialmente – irremediavelmente – *kitsch* da qual Dobson se faz defensora. Nenhuma das poetisas apontadas por Dobson como representantes da escola sentimentalista tinha sido até então incluída em antologias literárias dedicadas à escrita feminina de língua inglesa, como a de Sandra Gilbert e Susan Gubar, para citar apenas uma dentre as mais conhecidas.²⁷ Ao contrário, a crítica feminista nem sequer reclamava a volta ao cânon de certas autoras outrora prestigiadas, como por exemplo Sara Teasdale (1884-1933), cujas peças líricas, curtas e singelas, impregnadas do mesmo sentimentalismo amoroso propugnado por Dobson, eram admiradas até meados do século passado, e que foram alijadas das coletâneas justamente por ser o que eram: relíquias de uma literatura de lamentações subjetivistas.

Não pretendo discutir outras questões suscitadas pela noção de uma *sentimental literature*, norte-americana ou universal, em sentido amplo. Mas me pergunto: qual seria o objetivo de Dobson ao incluir Emily Dickinson entre essas autoras de menor expressão e no seio de um suposto – e no mínimo improvável – movimento literário restrito ao país e à época em que ela viveu? Em outro ensaio, anterior ao citado, quando já abordava a “poesia de amor” de Frances Osgood mas ainda não havia visualizado essa “organizada [sic] prática literária sentimentalista de meados do séc. XIX”, Dobson vale-se de Emily Dickinson apenas incidentalmente para destacar alguns pontos de suas análises.²⁸ A intuição desse movimento só lhe

²⁶ DOBSON, *Reclaiming...*, p. 265.

²⁷ GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. (Org.). *The Norton anthology of literature by women*. Nova York: Norton, 1985.

²⁸ DOBSON, Joanne. Sex, wit, and sentiment in Osgood's poetry. *American Literature*, n. 4, 1993, p. 631-650.

veio depois, e a inclusão de Emily Dickinson vinha a calhar, a meu ver, para lhe dar legitimidade literária e, em consequência, validar o seu esforço de “resgate” dessas inexpressivas autoras de *vers de societé*. Pontos para o seu currículo: tanto Osgood como Sigourney estão hoje devidamente “canonizadas” em antologias mais recentes (e bem mais abertas a inovações), e fazem parte das ementas universitárias multiculturalistas, muito embora a crítica norte-americana em geral não tenha “comprado” a idéia desse quimérico movimento em que Emily Dickinson estaria inserida.

Da mesma forma que a primeira, esta segunda falácia tem uma verdade (e muitas meias-verdades) a justificá-la. Dentre todos os poemas que compõem o conjunto da obra de Emily Dickinson, muitos não teriam sido, com certeza, como aqui já foi dito, escolhidos por ela para publicação: juvenília, versos de ocasião, eventuais efusões afetivas e até certas concessões ao gosto da época, que ela também se deixou seduzir pela temática amorosa convencional em alguns de seus poemas:

Oh, honey of an hour,
I never knew thy power,
Prohibit me
Till my minutest dower,
My unfrequented flower
Deserving be.²⁹

Ocorre-me aduzir, em face deste poema à primeira vista tão piegas, que a teoria de Dobson pode ter tido origem (mesmo que de modo enviesado) numa outra interpretação “extrema” da poesia de Emily Dickinson, à qual faço algumas objeções (por se prender em demasia a fatos biográficos), mas que é válida em muitos aspectos. Refiro-me à visão crítica de Camille Paglia, para quem Emily Dickinson é a “Sade mulher” e os seus poemas são “sonhos de prisão de uma sadomasoquista e auto-encarcerada ‘imaginista’”.³⁰ Depois de afirmar que “nenhuma grande figura da história literária tem sido tão mal interpretada” quanto Emily Dickinson, “ignorada em seu tempo e sentimentalizada quando de sua descoberta”, Paglia reclama – e Dobson a toma ao pé da letra – que “os seus poemas sentimentais femininos permanecem ignorados por constrangidos estudiosos”.³¹ Mas o ponto de vista de Paglia sobre essa questão não é tão minimalista quanto o de Dobson:

²⁹ Oh, mel de um breve odor, / Não provei teu valor, / Rejeita-me / Até que o meu penhor, / Minha guardada flor / Mereça-te.

³⁰ PAGLIA, Camille. *Sexual personae: art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Nova York: Vintage, 1990. p. 624.

³¹ Ibid., p. 638.

Eu afirmaria, no entanto, que sua poesia é um sistema fechado de referência sexual e que os poemas insípidos relacionam-se harmonicamente com os de fúria e sofrimento. (...) Esses poemas [os “insípidos”] exigem um paciente trabalho de detetive, pois são complicados e contêm sofisticados jogos de palavras. (...) As muitas vozes de Emily Dickinson são personas sexuais. Enquadram-se em seus dois grandes modos, o sadiano e o wordsworthiano. Os poemas sentimentais são personas femininas que representam uma reação primária, alegre e confiante, à natureza.³²

O “modo sadiano”, voluptuoso e violento, seria a dominante da poética dickinsoniana, na visão de Paglia. O “modo wordsworthiano”, no qual se encaixariam os poemas sentimentais, estaria também contaminado pelo erotismo da “Marquesa de Sade” da poesia: Emily Dickinson, de acordo com a mesma autora, “pode sexualizar qualquer situação, até mesmo o ato de colher uma flor”:³³

So bashful when I spied her!
So pretty – so ashamed!
So hidden in her leaflets
Lest anybody find -

So breathless till I passed her -
So helpless when I turned
And bore her struggling, blushing,
Her simple haunts beyond!

For whom I robbed the Dingle -
For whom betrayed the Dell -
Many, will doubtless ask me -
But I shall never tell!³⁴

³² Ibid., p. 638-639.

³³ Ibid., p. 642. Paglia reproduz apenas as duas primeiras estrofes deste poema e diz que ele, “apparently light and frothy, is perverse psychodrama. Emily Dickinson assumes the persona of male raptor, Hades bearing down on Persephone in the meadow. She is a giant among pygmies. (...) A delectable eroticism is produced by feminine flutterings of vulnerability and resistance – ‘bashful,’ ‘ashamed,’ ‘hidden,’ ‘breathless,’ ‘helpless,’ ‘struggling,’ ‘blushing.’ Even Emily Dickinson’s most innocuous poems stir with dark undercurrents”.

³⁴ Tão acanhada ao vê-la – / Tão bela – tão calada – / Tão escondida em suas folhas / Para ninguém achar – // Tão afliita me espera – / Tão débil me acompanha / Ruborizada, a contorcer-se, / Fora de seu rincão – // Por quem sonhei o Vale – / Por quem traí o Verde – / Muitos, eu sei, vão perguntar-me / Mas eu nunca direi.

Essas questões de gênero em correlação com a produção de textos literários no meio sociocultural do séc. XIX, quando a pena era um instrumento fálico de “geração de poder”, são abordadas, com menos inclinação à exaltação de perversões sexuais, por Sandra Gilbert e Susan Gubar. Havia uma tácita convenção, de acordo com as autoras, segundo a qual a criação literária de alto nível, dádiva concedida apenas ao homem, era inacessível ao “espírito frágil” da mulher. Escrever e pensar eram, por definição, atividades prejudiciais à expressão da “feminilidade”. Não havia espaço para a mulher na literatura “séria”. À mulher era reservada a produção de efemérides, cartas, diários íntimos, quando muito uma novela romântica bem-comportada ou uma tíbia coletânea de poemas sentimentais.³⁵ São antigas e sólidas essas estruturas de dominação, não limitadas, é claro, às manifestações artísticas, mas subjacentes a todos os tipos de relações sociais, que visavam a desqualificação e objetificação da mulher. “Delas [as mulheres] se espera que sejam ‘femininas’, isto é, sorridentes, simpáticas, atenciosas, submissas, discretas, contidas ou até mesmo apagadas”, diz Pierre Bourdieu³⁶ referindo-se a uma situação que só no início do séc. XX começou a mudar, quando as escritoras e poetas ousaram quebrar amarras e “falar abertamente do que sabem melhor que ninguém: a condição feminina, os anseios e temores da mulher”.³⁷ Ainda hoje é difícil à mulher ocupar espaços para expressar essa condição:

Existe outra solidão, uma que nos é própria. É aquela, imensa e insondável, que resulta de haver nascido num mundo alheio, num mundo projetado para outros que não os de tua espécie. Não importa tua classe e tua raça: nasceste castigada. Percorrerás a terra como a perene exilada, como a última deserdada, por habitar um espaço jápropriado por outros.³⁸

Essa condição de exilada foi exercida a duras penas por Emily Dickinson, cuja poesia era uma estranha – uma estrangeira – “num mundo alheio”: o mundo literário e patriarcal de sua época. Mas o papel de animadoras de recitativos e saraus era exercido de bom grado por todas as mais excelsas “poetisas” dobsonianas, as quais só têm a oferecer poeminhas e

³⁵ GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth century literary imagination*. New Haven, EUA: Yale U. P., 1979. passim.

³⁶ BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999. p. 82.

³⁷ HAZIN, Marli. O discurso feminista em Florbela Espanca e Edna St. Vincent Millay. In: PAIVA, José Rodrigues de. (Org.). *Estudos sobre Florbela Espanca*. Recife: Associação de Estudos Portugueses, 1995. p. 65.

³⁸ SERRANO, Marcela. Prólogo. In: _____. *Cuentos de mujeres solas*. Buenos Aires: Alfaguara, 2002. p. 12-13.

poemões que, quando muito, se equiparam aos versos de ocasião e aos piores momentos de Emily Dickinson – e esta é a grande diferença entre elas. Para dar uma idéia do abismo que a separa das autoras de seu tempo, reproduzo o poema “Love Unexpressed”, de Constance Woolson (1840-1894), legítimo exemplo do tipo de poesia que Dobson quer igualar a toda a obra poética de Emily Dickinson, ao incluí-la nessa suposta “prática literária organizada” de que ela não tomou conhecimento:

The sweetest notes among the human heart-strings
Are dull with rust;
The sweetest chords, adjusted by the angels,
Are clogged with dust;
We pipe and pipe again our dreary music
Upon the self-same strains,
While sounds of crime, and fear, and desolation,
Come back in sad refrains.

On through the world we go, an army marching
With listening ears,
Each longing, sighing, for the heavenly music
He never hears;
Each longing, sighing, for a word of comfort,
A word of tender praise,
A word of love, to cheer the endless journey
Of earth's hard, busy days.

They love us, and we know it; this suffices
For reason's share.
Why should they pause to give that love expression
With gentle care?
Why should they pause? But still our hearts are aching
With all the gnawing pain
Of hungry love that longs to hear the music,
And longs and longs in vain.

We love them, and they know it; if we falter,
With fingers numb,
Among the unused strings of love's expression,
The notes are dumb.
We shrink within ourselves in voiceless sorrow,
Leaving the words unsaid,
And, side by side with those we love the dearest,
In silence on we tread.

Thus on we tread, and thus each heart in silence
Its fate fulfills,
Waiting and hoping for the heavenly music

Beyond the hills.
 The only difference of the love in heaven
 From love on earth below
 Is: Here we love and know not how to tell it,
 And there we all shall know.

Este poema, de cuja falta de tradução me penitencio (é tão curto o nosso tempo, seja breve ou longa a vida), faria inveja, em termos de elaboração formal, aos mais estritos e exigentes padrões parnasianos: os finais de versos se alternam entre paroxítonos e óxítonos; todas as rimas são perfeitas; as cinco estrofes se compõem, cada uma, de quatro pentâmetros, dois dímetros e dois hexâmetros impecáveis. Só há um problema: tudo que foi dito em todo esse aranzel resume-se a um simples aforismo – que, na verdade, está contido nos quatro últimos versos. Eles dizem, literalmente, que “A única diferença entre o amor no céu / E o amor aqui na terra / É esta: aqui nós amamos e não sabemos como dizê-lo / E lá nós todos o sabermos”. Mas mesmo esses quatro versos são prolixos. Imagino como seria este longo poema – todo o poema – na voz de Emily Dickinson; talvez algo assim:

Heavenly Love – is much different
 From Love – Below -
 Here – I know not a Word to tell it -
 And There – I do -

Também nas autoras alçadas à condição de expoentes da escola “resgatada” por Dobson está presente esse maneirismo de palavras ao léu, esse “dizer tudo de uma vez por todas” que é um dos mais evidentes sinais de pobreza poética. São poucas as análises que Dobson faz dos poemas de suas protegidas; de fato, no ensaio fundador de sua tese, ela reproduz apenas um poema de Lydia Sigourney e outro de Frances Osgood. “Deixo a outros a tarefa de determinar quais os textos que fazem parte, na prática, da literatura sentimental”, diz a autora, e passa a propor um “conceito operacional” para o que entende por sentimentalismo literário, caracterizado, segundo ela, por um *ethos* emocional e filosófico que se orientaria em direção a certos temas, aspectos estilísticos e convenções que realçariam a “celebração da conexão entre as pessoas”, tudo em função dos íntimos prejuízos causados “por uma perda afetiva”.³⁹ Nessa linha é que estariam os versos de amor rasgado, dentre outros

³⁹ DOBSON, *Reclaiming...*, p. 266.

textos que choram a ausência, morte ou separação de entes queridos, sejam eles amantes, familiares ou amigos, como é o caso de ambos os poemas de Sigourney e Osgood mostrados por Dobson, os quais deixo de incluir aqui por uma questão de espaço. De qualquer modo, os versos insuspeitadamente sentimentalistas de Woolson ficam aqui como desinteressada contribuição pessoal à árdua tarefa que Dobson reservou aos seus seguidores.

Já em favor de minha contestação contra o advento, no seio da literatura feminina norte-americana, dessa bem-delinéada “prática literária sentimentalista”, recorro à esquecida Sara Teasdale, citada linhas atrás, que versejou no séc. XX como uma autêntica poetisa do séc. XIX, sem ter sido contemplada com o título de seguidora tardia de um movimento de que ninguém, antes de Dobson, tinha tido notícia. Eu poderia, aliás, recorrer a muitas outras poetisas de todos os tempos e lugares – Auta de Souza (1876-1901), mais festejada por razões esotéricas que por sua pálida poesia, seria um bom exemplo entre nós –, cuja marca principal é a limitação da força lírica às predicações do amor romântico ou da fé comedida e aos fatos mais triviais de suas efêmeras existências:

When I am dead and over me bright April
Shakes out her rain-drenched hair,
Though you should lean above me broken-hearted,
I shall not care.

I shall have peace, as leafy trees are peaceful
When rain bends down the bough,
And I shall be more silent and cold-hearted
Than you are now.⁴⁰

São poemas como esse que compõem, junto com uma vasta temática de afeição filial e fraternal e de louvor à natureza e aos valores morais e religiosos, o cânon da “literatura sentimental”. São pouco mais que fugitivos versos de entretenimento: dizem exatamente o que querem dizer e nada mais. Como na poesia de Sigourney, sua dicção é “comum, concreta, descritiva, acessível”; como faz Osgood em seus versos, “sacodem bem de leve o coração”⁴¹. Dirigem-se a um público específico, que a própria Dobson qualifica de “burguês”, funcionando “de acordo com princípios estéticos propostais e específicos em busca de objetivos literários propositais e específí-

⁴⁰ Quando a morte vier e a primavera / Com os cabelos molhados me envolver, / Ainda que por mim teu coração se parta, / Não me importa saber. // Terei a paz das árvores frondosas / Cujos ramos a chuva deita aos pés, / Meu coração será mais frio e indiferente / Do que agora tu és. [A tradução é minha.]

⁴¹ DOBSON, *Reclaiming...*, p. 271, 276.

cos".⁴² Não é necessário admitir a existência de uma “Escola de Poetisas Sentimentalistas Norte-Americanas” para topar, em inglês ou em grego ou em qualquer outra língua, com este tipo de poesia.

Já se viu que Emily Dickinson também fala de amor, como fala com freqüência de fatos do cotidiano em sua poesia, mas mesmo nesses momentos ela está bem longe de se enquadrar no *operational concept* sentimentalista idealizado por Dobson:

She rose to His Requirement – dropt
The Playthings of Her Life
To take the honorable Work
Of Woman, and of Wife -

If ought She missed in Her new Day,
Of Amplitude, or Awe -
Or first Prospective – Or the Gold
In using, wear away,

It lay unmentioned – as the Sea
Develop Pearl, and Weed,
But only to Himself – be known
The Fathoms they abide⁴³

Não é de sua experiência pessoal, evidentemente, que Emily Dickinson, solteira até o fim de seus dias, fala neste poema: é da experiência humana, em sua dimensão ampla e essencial, na instância cósmica de uma poeta cuja escrita revela a voz do outro ao revelar-se a si própria. Ao “habitar um espaço já apropriado por outros”, a mulher do séc. XIX não tinha muitas opções. O casamento era, na época, a experiência maior por que havia de passar uma mulher, a forma mais comum de ascensão social, e com freqüência a única via de que ela dispunha para livrar-se da opressão paterna, mesmo que sob o risco de cair na dominação de outro homem – na maioria das vezes um completo estranho – que passaria a ser não apenas o seu marido como também o seu novo senhor para o resto da vida. “Assumir o digno encargo de mulher e de esposa”, decisão crucial na vida de uma

⁴² Ibid., p. 266.

⁴³ Ela se submeteu – desfez-se / Dos Brinquedos de Moça / Para assumir o digno Encargo / De Mulher e de Esposa – // Se algo perdeu seu novo Dia / De Encanto ou Plenitude / Ou Perspectivas – ou se o Ouro / Estragou-se com o uso – // Não se falou – como o Oceano / Faz a Pérola e as Algas / Só para Ele – e a ninguém mostra / No Fundo a sua Casa -

“jovem de família”, implicava em sua saída do núcleo de autoridade patriarcal, onde ainda se podia dar ao luxo de desfrutar alguns folguedos juvenis, para entrar na esfera de um jugo marital às vezes mais tirânico. Casar era, quase sempre, cultivar outra (mais outra) solidão. Era um salto no escuro, encorajado com freqüência por legítimos anseios e aspirações pessoais, devaneios e desejos femininos que a literatura de então alimentava, sonhos românticos embalados por poetisas como Frances Osgood e Lydia Sigourney. Concretizada essa perspectiva de entrega a um reino de fantasias, no entanto, a mulher-dona-de-casa entregava-se, na verdade, à coisificação de si própria. Os deveres de esposa e mãe e as tarefas da casa – e às vezes, a deus-querer, o brando amor de um “marido e pai exemplar” – era tudo que ela podia obter na vida em sua nova jornada. Tudo isso é entrevisto na segunda estrofe do poema, numa linguagem leve, despojada, quase imponderável, a sugerir a tênue inconsistência de expectativas não realizadas, com o inevitável desgaste das relações conjugais simbolizado pela corrossão da aliança (*the Gold*). A imagem de uma pérola perdida entre as algas nas profundezas do oceano, delineada na última estrofe, é a perfeita definição da condição de uma mulher casada, no silêncio do dia-a-dia de desvelos e cuidados, de atividades e obrigações a que ninguém ao redor presta a menor atenção.

A *ars poetica* de Emily Dickinson, expressa em vários poemas em que ela, sempre de forma oblíqua, revela as perigosas seguranças de sua condição identitária e de seu anônimo ofício, está atravessada pela consciência da solidão. Seu discurso poético entrou em choque com o discurso de prevalência patriarcal que então se praticava. Era mulher, esse não-ser lacaniano, e a uma mulher, débil criatura, gênero inferior, era vedado o ingresso no círculo restrito das “altas literaturas”. Mas era melhor não ser ninguém (ou melhor, “ser Ninguém”, como ela quer em um de seus mais conhecidos poemas) que submeter-se ao ofício de “poetisa” e limitar-se às perfunctórias “poesias de amor”. E a essa limitação ela não se curvou, porque sabia, já antes de outros poetas de estatura igual à sua, que todas as “poesias de amor” são (como as cartas de amor) ridículas.

RESUMO

Este trabalho trata de certos mitos e faláciais em relação à vida e obra de Emily Dickinson (1830-1886) que ainda vigoram nos círculos literários, com especial atenção para a inclusão da autora numa suposta “Escola de Poesia Sentimentalista Feminina”.

Palavras-chave: *crítica literária; poesia; Emily Dickinson.*

ABSTRACT

This text deals with certain myths and fallacies related to the life and work of Emily Dickinson (1830-1886) that are still present in literary circles, giving special attention to her inclusion in a so-called “Feminine Sentimental School of Poetry”.

Key-words: *literary criticism; poetry; Emily Dickinson.*

REFERÊNCIAS

- AUDEN, W. A. Introduction. In: BURTO, William. (Org.). *Shakespeare: the sonnets*. Nova York: Penguin, 1964.
- BLOOM, Harold. *The western canon*. Nova York: Riverhead, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Tradução de: Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- CRUMBLEY, Paul. *Inflections of the pen: dash and voice in Emily Dickinson*. Lexington, EUA: Univ. of Kentucky, 1997.
- CULLER, Jonathan. Em defesa da superinterpretação. In: ECO, Umberto. (Org.). *Interpretação e superinterpretação*. Tradução de: Monica Stahel. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- DAGHLIAN, Carlos. A reclusão de Emily Dickinson vista sob novo ângulo. *Estudos lingüísticos e literários*, n. 9, p. 137-143, 1989.
- DOBSON, Joanne. Sex, wit, and sentiment in Osgood's poetry. *American Literature*, n. 4, p. 631-650, 1993.
- _____. Reclaiming sentimental literature. *American Literature*, n. 2. p. 263-288, 1997.
- _____. *The raven and the nightingale*. Nova York: Bantam Books, 2000.
- FARIAS, Idelma Ribeiro de. *Emily Dickinson*. Poemas. São Paulo: Hucitec, 1986.
- FARR, Judith. Introduction. In: _____. (Org.). *Emily Dickinson: a collection of critical essays*. New Jersey, EUA: Prentice Hall, 1996.
- _____. *The gardens of Emily Dickinson*. Cambridge, EUA: Harvard U. P., 2004.

- FRANKLIN, R. W. *The poems of Emily Dickinson*. Cambridge, EUA: Harvard U. P., 1998.
- GILBERT, Sandra M.; GUBAR, Susan. *The madwoman in the attic: the woman writer and the nineteenth century literary imagination*. New Haven, EUA: Yale U. P., 1979.
- _____. (Org.). *The Norton anthology of literature by women*. Nova York: Norton, 1985.
- HAZIN, Marli. O discurso feminista em Florbela Espanca e Edna St. Vincent Millay. In: PAIVA, José Rodrigues de. (Org.). *Estudos sobre Florbela Espanca*. Recife: Associação de Estudos Portugueses, 1995.
- ICKSTADT, Heinz. Emily Dickinson's place in literary history; or, the public function of a private poet. *The Emily Dickinson Journal*, v. X, n. 1, p. 55-69, 2001.
- JUHASZ, Suzanne. Materiality and the poet. In: GRABHER, Gudrun et al. (Org.). *The Emily Dickinson handbook*. Amherst, EUA: Univ. of Massachusetts, 1999.
- MCGANN, Jerome. Emily Dickinson's visible language. In: FARR, Judith. (Org.). *Emily Dickinson: a collection of critical essays*. New Jersey, EUA: Prentice Hall, 1996.
- PAGLIA, Camille. *Sexual personae: art and decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*. Nova York: Vintage, 1990.
- SENA, Jorge de. *80 poemas de Emily Dickinson*. Lisboa: Edições 70, 1978.
- SERRANO, Marcela. Prólogo. In: _____. *Cuentos de mujeres solas*. Buenos Aires: Alfaguara, 2002.
- SEWALL, Richard B. *The life of Emily Dickinson*. Cambridge, EUA: Harvard U. P., 1994.