



Mariana da Silva Marques

***Fluidez de papéis* na poética de Emily Dickinson**

Faculdade de Letras da Universidade do Porto

2010

Mariana da Silva Marques

***Fluidez de papéis* na poética de Emily Dickinson**

**Dissertação de Mestrado em Estudos Anglo-Americanos (Literatura
Norte-Americana), ramo de Literaturas e Culturas, apresentada à
Faculdade de Letras da Universidade do Porto**

Porto

2010

**Dissertação orientada pela Professora Doutora Ana Luísa Amaral
e pelo Professor Doutor Gualter Mendes Queiroz Cunha**

Agradecimentos

Desejo agradecer aos meus orientadores: à Professora Ana Luísa Amaral, por me ter incentivado a novas leituras que possibilitaram *olhar* o poético e a sociedade de uma forma *diferente* (um exemplo daquilo que o ensino deve também ser). Agradeço ainda por todos os livros gentilmente emprestados (durante tanto tempo). Ao Professor Gualter Cunha, obrigada pelas leituras atentas, sugestões e cordialidade.

Aos meus pais, por tudo. Desde o jardim-escola até hoje. Agradeço o apoio e carinho incondicionais. A toda a minha família, obrigada.

Ao Aires, por toda a paciência e amor.

Finalmente, agradeço à Ana Teresa Magalhães, minha amiga desde sempre, neste percurso feliz.

Resumo

A presente dissertação visa o estudo da poética de Emily Dickinson sob o ponto de vista da construção e desconstrução de papéis e identidades sexuais. Serão abordadas questões relacionadas com a diferença sexual: sendo a sexualidade feminina negada numa cultura falocrática, bem como o papel de poeta negado à mulher, defender-se-à a correlação entre sexualidade e textualidade, por outras palavras, a afirmação do feminino na ordem do simbólico através da construção de uma sexualidade *fluida* (não convencional). Por outro lado, defender-se-à a possibilidade de a escrita transcender binarismos, possibilitando a desestabilização das definições de masculinidade/feminilidade, isto é, a fluidez de papéis.

Abstract

This dissertation aims to study the poetry of Emily Dickinson through the perspective of constructing and deconstructing sexual roles and identities. Issues concerning sexual difference will be discussed: since feminine sexuality is refused in a falocratic culture, as well as the role of the poet is denied to women, the correlation between sexuality and textuality will be advocated. In other words, the affirmation of the feminine in the symbolic order conveys the construction of a *fluid* sexuality (a non-conventional one). On the other hand, the process of writing allows the deconstruction of binary thought, making possible the *fluidity* of roles (the destabilization of definitions of masculinity/femininity).

Palavras-chave: papéis sexuais; diferença sexual; sexualidade; linguagem

Key-words: sexual roles; sexual difference; sexuality; language

Índice

Introdução	5
1. Emily Dickinson: uma poética inscrita na consciência da <i>diferença</i>	9
1.1 “A audácia do desafio do <i>ser no avesso</i> ”	12
2. Da fluidez do limite: a Possibilidade.....	31
2.1 O corpo e o desejo da escrita.....	43
3. <i>Camp, drag</i> e o desejo homoerótico.....	53
Conclusão.....	73
Referências bibliográficas	75

Pois que toda a literatura é uma longa carta a um interlocutor invisível, presente, possível ou futura paixão que liquidamos, alimentamos ou procuramos. E já foi dito que não interessa tanto o objecto, apenas pretexto, mas antes a paixão; e eu acrescento que não interessa tanto a paixão, apenas pretexto, mas antes o seu exercício.

Maria Isabel Barreno, Maria Teresa Horta e Maria Velho da Costa em *Novas Cartas Portuguesas* (1972: 11)

Introdução

A presente dissertação é sobre a poética de Emily Dickinson, poeta do século XIX americano que se afirmara, por *desvio*, da sua contemporaneidade. Sendo múltiplas as abordagens possíveis, optei por centrar-me na problemática em torno das identidades e dos papéis sexuais (o modo como são construídos/desconstruídos), passando por questões relacionadas com a experiência do *feminino* no tecido poético (em particular, reflexões acerca da identidade sexual e social de mulher, e do modo como esta se afirma como produtora de um sentido textual). De modo sucinto, referirei algumas das premissas teóricas que se revelaram decisivas no ponto de partida para os poemas estudados.

Partindo da reflexão de Foucault em *Histoire de la Sexualité I* (1976) acerca da noção de *identidade* na sua leitura primordialmente sexual, torna-se fundamental, no estudo do literário, atentarmos na problemática em torno das identidades sexuais, ou seja, atentarmos nos processos de construção e desconstrução do sexo, da diferença sexual e sexualidade. No ensaio “A Sogra de Rute ou intersexualidades”, Maria Irene Ramalho afirma que se a cultura se define como o local onde se traçam fronteiras identitárias, esta constitui, simultaneamente, lugar dos consensos e lugar onde se ergue a luta contra a uniformidade e os modelos únicos (Ramalho 2001: 526). Entendamos a noção de identidade como o resultado da tentativa de nos darmos *sentido* (o que igualmente constitui uma possível definição de *arte*). Na perspectiva pós-estruturalista (a que aqui opto por abordar), o *sentido* terá que ser estudado como uma entidade *não fixa*, isto é, sempre entendido na sua esfera social e política, sincronicamente. Assim, a noção de *identidade* terá que ser concebida como um conjunto de “actos performativos” – posição de Judith Butler em relação à noção de *género* como construção cultural – e, por conseguinte, “também a identidade sexual é plural, relacional e historicamente situada”, reitera Maria Irene Ramalho no ensaio já citado (Ramalho 2001: 528).

Por outro lado, o texto literário (caracterizado pela sua *plasticidade*) constitui *lugar* privilegiado da experimentação e conseguinte *diluição* de *papéis*, tornando possível a subversão do rígido pensamento binário e suas múltiplas dicotomias que estruturam a sociedade. É na poesia que mais encontramos a subversão das identidades sexuais, o pôr

em causa da “heterossexualidade reprodutora” que Foucault denuncia como instância normativa. Note-se que se é através da linguagem e do uso privilegiado que dela se faz que é possibilitada a *construção* de uma identidade *própria*, é também através do discurso que são estabelecidas as relações de poder, a visão do mundo dominante, por outras palavras, a ideologia. Na tradição literária, as mulheres surgem não como poetas mas como musas, são seres que “não são” na sua passividade aparentemente *natural*. Porém, estas quando escrevem, ousam falar acerca da sua própria existência, desafiando limites, porque o sexo não é identidade identificável *per se*: “o sexo é sempre fluidez de relação, sensibilidade, caracterização, representação, espectáculo. O sexo é sempre inter-sexo” (Ramalho 2001: 535). Na poesia de Emily Dickinson, encontramos sexualidades socialmente não convencionais ou ambíguas, uma *fluidez* de papéis, o que Maria Irene Ramalho define como “identidades ameaçadas e ameaçadoras” (Ramalho 2001: 540). Neste sentido, linguagem e escrita surgem como instrumentos de subversão (identitária).

Consideremos a questão da *representação*: não é possível encontrar um “feminino” com uma representação simbólica (e social) *unívoca*, em alternativa ao mundo “masculino”. Pelo contrário, a mulher poeta considera as convenções da linguagem e suas implicações, reinventando a linguagem “num texto cujas estruturas e ditames, canonicamente, não foram definidas pelo sujeito feminino” (Amaral 2003: 21). Assim, na relação com as estruturas de poder, o sujeito feminino inscreve-se no lugar da *diferença*. A *excepcionalidade* de Emily Dickinson reside, precisamente, no exercitar da sua *diferença*, construindo “poses” que veiculam uma alteridade “menor” (arrogar-se como “pequena” ou “feia” é o que lhe possibilita ser “pássaro” ou “feiticeira”).

Note-se que em relação à questão da diferença sexual, não é possível encontrar *um texto* de mulher ou *um corpo* de mulher. A sexualidade não é uniforme, homogénea, não cabe em taxonomias ou códigos *estanques*. Porém, se o corpo sexual é o que há de mais íntimo, é precisamente a esfera do privado que necessita da confirmação de um *sentido* na sociedade. Daí a relevância de se falar em *corpos*, a construção de um discurso que promova a heterogeneidade.

No ensaio “The Laugh of the Medusa” (Cixous 1976 [1975]), Hélène Cixous afirma: “Censor the body and you censor breath and speech at the same time” (Cixous 1976: 880). Se o acto de escrita possibilita o regresso ao *corpo* “censurado”, a descoberta da

sexualidade no “feminino” possibilita o regresso ao que há de mais arcaico, estabelecendo-se uma nova relação na ordem do simbólico. Alguns dos códigos semânticos recorrentes na poética de Emily Dickinson estabelecem-se sobre o ponto de vista semiótico do *corpo* de mulher e suas possibilidades intelectuais e eróticas. Através do discurso, a poeta dramatiza máscaras de um feminino *múltiplo*, expressando o seu desejo de transpor limites.

Emily Dickinson sentiu a pulsão para a escrita. Sentira que esse *papel* não lhe pertencia e mesmo assim escreveu mais de 1700 poemas. Consciente da heterodoxia que cometia, do não cumprimento do *papel de ser*, convencionalmente, mulher no século XIX, muitos poemas expressam o conflito entre a força criativa e os limites impostos pela sociedade patriarcal. Assim, a sua poética inscreve-se no ‘não-poder’, na “audácia do desafio” do “ser no avesso” (Amaral, Ramalho 1997: 25), através do *silêncio e desdobralidade*¹ do *ser mulher*.

Se, por um lado, iremos constatar a tentativa de afirmação de uma nova ordem simbólica baseada na subjectividade feminina, por outro lado, assistiremos à introdução de *identidades em curso*. São estes os pressupostos gerais por que se rege a presente dissertação, a qual intitulei *Fluidez de Papéis na Poética de Emily Dickinson*.

A primeira parte tem por título “Emily Dickinson: uma *poética* inscrita na consciência da *diferença*”, e um capítulo intitulado “A audácia do desafio do *ser no avesso*”. Como o próprio título sugere, discutir-se-à essencialmente a noção de *diferença* e o modo como a alteridade feminina se afirma no interior da linguagem. Neste capítulo, centrei-me sobretudo na obra *This Sex Which is Not One* (1985 [1977]) de Luce Irigaray acerca da questão da diferença sexual. Daqui, decorrerão reflexões acerca da sexualidade feminina relacionadas com o próprio *corpo* de mulher (o modo como é articulada e subvertida a retórica do desejo heterossexual e a possibilidade da concretização de uma *retórica do desejo feminino*).

A segunda parte intitula-se “Da fluidez do limite: a Possibilidade”, e integra um subcapítulo intitulado “O Corpo e o desejo da Escrita”. Serão abordadas questões relacionadas com a noção de *limite*. Este capítulo centra-se sobretudo no estudo da

¹ Conceito desenvolvido por Ana Luísa Amaral em “Do centro e da Margem: Escrita do corpo em escritas de mulheres” (2003), a partir de um poema de Adélia Prado no qual surge o verso “Mulher é desdobrável. Eu sou.” Regressarei a este conceito adiante.

imagética vulcânica e sua articulação com as noções de recato, isolamento e destruição (o “vulcão” enquanto instância metafórica da própria escrita, evidencia as possibilidades criadoras e destrutivas da linguagem). No subcapítulo, incidirei numa leitura erótica da imagética vulcânica, e o modo como esta se articula com a construção de um feminino não-convencional, salientando as possibilidades para a criação poética que daí decorrem.

A terceira parte tem por título “*Camp, drag, e o desejo homoerótico*”: partindo destes dois conceitos (*camp* e *drag*), procurarei evidenciar o “artifício” que caracteriza alguns dos sujeitos poéticos dickinsonianos. Partindo da teoria de Judith Butler (serve-se da figura de *drag* enquanto metáfora de paródia ao sistema polarizado em torno dos papéis e identidades sexuais), reflectirei acerca do modo como Emily Dickinson manipula os estereótipos de masculinidade/feminilidade, perturbando as construções de *gender* através da introdução de *identidades em curso*. Desta feita, finalizarei com uma *leitura* homoerótica, salientando como os papéis sexuais, definidos a partir da norma heterossexual, não se coadunam com o desejo erótico do sujeito poético.

1. Emily Dickinson: uma poética inscrita na consciência da *diferença*

The Spider as an Artist
Has never been employed —
Though His surpassing Merit
Is freely certified

By every Broom and Bridget
Throughout a Christian Land —
Neglected Son of Genius
I take thee by the Hand —

Emily Dickinson (P. 1275)

Através do exercício da palavra e da consciência da *obliquidade* da linguagem, bem como da própria *obliquidade* do real, Emily Dickinson constrói, textualmente, mundos que simultaneamente *desconstrói* ao deixar em *aberto* os seus textos. A sua escrita reflecte o modo como Dickinson se auto-representa enquanto poeta ao que não é de todo alheio o modo como vivera na pequena comunidade de Amherst: adoptando símbolos do convencionalmente feminino (o recato e a virgindade) que, pelo seu exercício de *excesso* se desviam da norma. Falamos de “poses”, com efeito, consideremo-las enquanto concretizações artísticas pela sua dimensão estetizante. Esta *dinâmica* entre realidade e ficção, cujas fronteiras são móveis, permitem a Emily Dickinson a criação daquilo a que Ana Luísa Amaral designa como “mito pessoal”:

[Dickinson] constrói afinal, textual e corporalmente, um mito, uma imagem de si, (...) uma imagem real e não real, um *eu* e também um outro – que, todavia, nunca se descola totalmente do *eu* (Amaral 2009).²

A presença de um *duplo* possibilita à poeta um “estilhaçamento” – a *praxis* poética é equacionada à noção de *palco*, originando um *estranhamento* que, se bem que paradoxalmente, lhe vai permitir reconstruir o processo do seu próprio *reconhecimento*. O tipo de *exposição* na qual Emily Dickinson constrói o seu “mito pessoal” parte do *mostrar* da sua “ocultação” – a condição da mulher poeta é expressa através do paradoxo: *ser* “little” é o que lhe permite *ser* “great”. A isto, associemos o *excesso* dos comportamentos não paradigmáticos do socialmente aceitável de Dickinson, e estamos perante a radical presença do *ser* na *diferença*.

Por outro lado, os seus textos estão imersos numa tensão dialógica ao *desestabilizarem papéis* e identidades sexuais – falamos assim de uma poética que constitui um acto de *transgressão*, desafiadora de ortodoxias de ordem social, bem como das regras e convenções estético-literárias do seu tempo, pela sua consciência de *desvio* à norma. A *opacidade* inerente à linguagem poética possibilita a Dickinson (assim como na recepção dos seus textos ao longo do tempo), sucessivas contextualizações, em suma, sucessivas *leituras* – e a *leitura* que Dickinson faz de si própria assenta na sua *diferença*. Esta descontextualização constante que a poeta propicia nos seus poemas (quer através do formalismo não convencional dos seus versos, quer através dos próprios conteúdos semânticos) está intimamente relacionada com a questão do fingimento poético e, por conseguinte, com as *estratégias* de representação (e auto-representação) da voz, ou vozes poética(s) no texto – estratégias que contribuem para um processo de desvelamento, transversal ao uso de uma “alteridade menor”. No entanto, ao tentar encontrar um espaço onde a subjectividade feminina ocupa um lugar, Dickinson não se limita a arrogar-se a um universo feminino ou a desconstruir dicotomias de identidade sexual: ao movimentar-

² Citação referente ao ensaio ““Could you Believe me — Without?”: Retratos, Auto-retratos e estratégias de representação em Emily Dickinson e Mário de Sá Carneiro”, gentilmente cedido pela autora. As citações referentes a este texto não correspondem à sua versão definitiva (a ser publicada na próxima edição dos *Cadernos de Literatura Comparada*).

se em simultâneo nos dois sentidos, afirma a sua *diferença* num duplo movimento. Mais ainda, ao negar o estatuto de *verdade* da própria linguagem, esta constitui-se como um contra-poder.

Tentarei ao longo deste capítulo explorar as questões acima referidas; de modo sucinto: (i) a noção de *diferença* e o modo como a alteridade feminina se *afirma* numa “alteridade menor” no interior da linguagem (se entendermos a *identidade* como a tentativa de nos darmos sentido, esta terá que ser compreendida na sua esfera social e política, da qual faz parte o fenómeno literário); em particular, saliento a problemática da diferença sexual na pegada de Hélène Cixous e Luce Irigaray; (ii) o modo como o uso de uma “alteridade menor” cria um lugar de excepcionalidade na abertura de *possibilidades* em torno de uma sexualidade que se afasta da norma heterossexual (através do recurso a uma retórica do desejo feminino). Daqui, decorrerão reflexões acerca da construção da identidade sexual e social de mulher; (iii) finalmente, atentarei no modo como a linguagem é percebida na sua materialidade, propiciando a construção de sentidos (o da mulher como produtora de um sentido textual) e, simultaneamente, possibilitando a desconstrução de dicotomias e consequente *deslizamento* de *papéis* através desse material *fluido* que a escrita poética constitui.

1.1 “A audácia do desafio do *ser no avesso*”

A crítica feminista tem explorado a relação entre a escrita de mulheres e a tradição literária desde a Antiguidade Clássica. Esta tem concluído que a escrita de mulheres inscreve-se numa *contra*-tradição, enraizada numa lógica de convenções e sistema de valores distintos da lógica de valores masculina – por conseguinte, tem-se mapeado a evolução da experiência feminina no tecido poético. Nos seus poemas, assim como nas múltiplas cartas que escreveu, Emily Dickinson rebela-se contra uma ordem patriarcal que continuamente desprezava e desaprovava a escrita de mulheres. No ensaio “An American Triptych: Anne Bradstreet, Emily Dickinson, Adrienne Rich”, Wendy Martin discorre acerca do *amadurecimento* da voz poética feminina, através do estudo de três poetisas norte-americanas de épocas distintas (com relações intertextuais), atentando no facto de que a poética destas reflecte os valores ginocráticos da cultura pré-helénica, ao colocarem o acento na organicidade da Terra (sua mutabilidade cíclica, fecundidade e declínio), ao privilegiarem o quotidiano e não o transcendente, ao substituírem a noção de domínio pela noção de solidariedade, e, finalmente, ao visionarem a possibilidade da existência de “a loving community of women”. Estes valores estruturam uma cosmovisão inserida numa estrutura maior (androcêntrica), na qual a mulher poeta tem que se movimentar, quer no *texto* da vida, quer na *vida* do texto.

O poeta é influenciado pelo seu contexto e pelas convenções da linguagem que “herda”, utilizando estratégias retóricas para encontrar soluções que se adaptem às questões sociais e culturais com que tem que lidar. Neste sentido, *forma* e *fundo* estão correlacionados. Em particular, os papéis sexuais, enquanto construções culturais, condicionam as estruturas formais e os instrumentos de retórica. Parte do projecto feminista parte da análise do modo como a literatura subverte a construção destes papéis. Em muitos dos seus poemas, Dickinson manipula os tropos que veiculam determinado modo de *convencionalmente* ver o feminino ou o masculino, trazendo-os para o corpo do texto, para, logo de seguida, os subverter.

A lírica romântica tradicional, ao estilo petrarquista, no século dezanove tem como seu sucessor a lírica do desejo romântico, na qual a subjectividade poética é construída como masculina e o objecto de desejo como feminino. No ensaio “Syllables of Velvet: Dickinson, Rossetti, and The Rhetorics of Sexuality”, Margaret Homans defende que:

the romantic lyric depends on an implicit plot, the plot of masculine, heterosexual desire. (...) The poem crosses the space between the questing self and the feminine object of His desire, a desire that is never quite achieved because attainment would remove the motive for future poems (Homans 1985: 570).

Foquemo-nos no modo como se arquitecta a retórica da *diegese do desejo*: a busca incessante do sujeito (masculino) pelo inatingível objecto de desejo *silenciado* (feminino), através de uma retórica que assenta no uso da metáfora: o soneto depende do efeito da analogia entre os dois termos acima referidos – a *distância* do desejo. Recordemos o soneto de John Keats, exemplo paradigmático da retórica do desejo heterossexual, “To (a lady whom he saw for some few moments at Vauxhall)”:

Time's sea hath been five years at its slow ebb,
Long hours have to and fro let creep the sand,
Since I was tangled in thy beauty's web,
And snared by the unglowing of thine hand.
And yet I never look on midnight sky,
But I behold thine eyes' well memory'd light;
I cannot look upon the rose's dye,
But to thy cheek my soul doth take its flight.
I cannot look on any budding flower,
But my fond ear, in fancy at thy lips
And hearkening for a love-sound, doth devour
Its sweets in the wrong sense: — Thou dost eclipse
Every delight with sweet remembering,
And grief unto my darling joys dost bring. (Keats 89-90)

A *ausência* do objecto de desejo constitui condição indispensável, uma vez que é a ausência do mesmo que motiva a escrita do poema; *memória* e *desejo* surgem activados na estrutura metafórica do poema – a distância conceptual necessária para que seja exequível a comparação entre “cheek” e “rose”, é a mesma distância que separa o sujeito poético do objecto de desejo silenciado.

Ainda no mesmo estudo, Margaret Homans considera que as metáforas através das quais o *desejo* é exprimido são “specular”³ – a construção da metáfora depende de semelhanças visuais ou da perspectiva. A crítica feminista francesa, ao salientar a interdependência entre linguagem e sexualidade, evidencia o uso destas metáforas convencionais, e, portanto, aparentemente neutras, ao considerar a lírica romântica enquanto expressão das convenções da sexualidade masculina que continuamente operam no pensamento da sociedade. Falamos de metáforas “especulares” que se articulam com uma sexualidade construída, precisamente através do traço caracterizador da cultura falocêntrica: o “olhar” – é somente através do critério visual que podemos afirmar que há uma “ausência” no corpo de mulher. Numa cultura em que a sexualidade feminina é *invisível*, o objecto de desejo é silencioso ou *silenciado*, a sexualidade feminina existe, mas sem forma de representação. Em *This Sex Which Is Not One* (1985), Luce Irigaray afirma:

Woman’s desire would not be expected to speak the same language as man’s; woman’s desire has doubtless been submerged by the logic that has dominated the West since the time of the Greeks.

Within this logic, the predominance of the visual, and of the discrimination and individualization of form, is particularly foreign to female eroticism. Woman takes pleasure more from touching than from looking, and her entry into a dominant scopic economy signifies, again, her consignment to passivity: she is to be the beautiful object of contemplation (...) her sexual organ represents *the horror of nothing to see*. A defect in this systematics of representation and desire. A “hole” in its scopophilic lens. It is

³ Optei por traduzir “specular” por “especular”, no sentido de reflexão do espelho. Este conceito é desenvolvido por Luce Irigaray em *This Sex Which is not one* (1985), no qual, Irigaray atenta para o modo redutor de ver o feminino como uma mera reflexão daquilo que não é masculino, afirmando a importância do lugar da *diferença* para o sexo feminino.

already evident in Greek statuary that this nothing-to-see has to be excluded, rejected, from such a scene of representation. Woman's genitals are simply absent, masked, sown back up inside their "crack" (Irigaray 1985: 25-26).

Irigaray foca a incompatibilidade existente entre a sexualidade feminina e a noção de representação, ou, de modo mais extremo, considera que a representação depende da negação da sexualidade feminina. Atentemos na hierarquia que estrutura o *desejo* romântico e a metáfora: sujeito que *deseja*/objecto desejado e um termo que reclama a sua autoridade sobre o outro. Segundo Irigaray, esta hierarquia estende-se a qualquer uso da linguagem na ordem do simbólico. A estrutura hierárquica da linguagem, de significante e referente, depende da *ausência* e silêncio do sexo feminino – a chamada castração feminina: o referente é feminino, o qual a linguagem procura continuamente designar, mas que não pode ser representado. Depreende-se que qualquer uso da linguagem para "representar" está implicitamente investido pela relação de poder que a metáfora visual e o *desejo* tornam explícita.

Ao basear-se na sexualidade heterossexual e na metáfora do "visual", a lírica romântica constitui uma estrutura *rígida*, pelo que podemos afirmar que a subjectividade feminina enquanto voz *autónoma* não se enquadra no exercício da mesma. No entanto, ao adoptar a lírica de tradição romântica, Emily Dickinson cria um lugar excepcional, no qual a sexualidade feminina é explorada através da *retórica do desejo feminino*. Consideremos o seguinte poema:

The Daisy follows soft the Sun —
And when his golden walk is done —
Sits shyly at his feet —
He — waking — finds the flower there —
Wherefore — Marauder — art thou here —
Because, Sir, love is sweet!

We are the Flower — Thou the Sun!
Forgive us, if as days decline —

We nearer steal to Thee!
Enamored of the parting West —
The peace — the flight — the Amethyst —
Night's possibility! (P. 106)

Tal como no soneto de Keats, é a *distância* voz poética/objecto de desejo ausente (“sun”/“daisy” no texto de Dickinson), que estrutura a sua relação – logicamente activada na tentativa de se aproximarem. A relação entre os dois termos é composta através da metáfora, logo antecipada na semelhança visual que os dois termos partilham, expressa na etimologia da palavra “daisy” – “day’s eye”.

Quer a metáfora, quer a diegese do desejo estão hierarquicamente organizados e *ditam* como o amor romântico *deve* operar: metaforicamente, o nome “daisy” subordina a sua identidade a “sun”; ao mesmo tempo, o *desejo* surge através da ilusão de perspectiva que o sol provoca ao aproximar-se da linha do horizonte: “daisy” encontra-se “steal to Thee!”.

Emily Dickinson subverte estes tropos através do uso de diferentes estratégias: o texto reproduz mais do que uma *voz* – ao invés da existência de uma voz única na primeira pessoa do singular, como seria esperado encontrar na lírica romântica tradicional, encontramos uma voz narrativa omnisciente, seguida de uma troca de vozes entre “sun” e “daisy”; analogamente, não há apenas um *único* sujeito que observa, portanto, qualquer poder que a ilusão de perspectiva da metáfora poderia reproduzir é dissipado. Dickinson perturba ainda a diegese do *desejo* através da inversão dos termos que a define: é a feminina e frágil “daisy” que busca “sun” (poderoso e masculinizado), e não o contrário. No entanto, a subversão não se resume à simples estratégia de inversão: “daisy”, movendo apenas a cabeça, segue *involuntariamente* a luz do Sol, o qual faz orbitar a mesma Terra que prende gravitacionalmente “daisy” – em perspectiva, a Terra em órbita em torno do Sol é que se move e não este que no horizonte se apaga/acende. Logo, nenhum dos dois se “move”, e portanto, nenhum dos dois surge de forma explícita como o sujeito que busca ou como o objecto de desejo silenciado, o que anula qualquer relação de poder que uma primeira leitura do poema poderia suscitar – não existe relação hierárquica sujeito/objecto.

Finalmente, ao considerarmos os três últimos versos do poema (o discurso de “daisy”), é concluída a subversão da lírica romântica e sua hierarquia assente num autoritarismo androcêntrico. Os versos “as days decline — / We nearer steal to Thee”, ao invés de significarem “daisy” estar perto do sol, expressam antes a ânsia que ele se ausente:

Enamored of the parting West —
The peace — the flight — the Amethyst —
Night’s possibility!

“Night’s possibility!”: o que “daisy” efectivamente deseja são as *possibilidades* que a noite oferece, contrariamente aos *ditames* do sol, o que a afasta da sua relação inicial com o mesmo, relação essa assente na semelhança visual e na ilusão óptica. Dada a dependência/privilégio do falo no elemento do visual, e tendo em conta a noção de “castração” feminina, bem como a metáfora baseada na semelhança visual e a perspectiva, podemos afirmar que quanto mais luminoso for o lugar, maior a predominância das representações da sexualidade masculina sobre a sexualidade feminina. “Night’s possibility!” representa a possibilidade de escapar a essas representações *estanques* que silenciam e aprisionam outras *possibilidades*. Se inicialmente “daisy” existe apenas como o elemento inverso do desejo masculino, no momento em que a semelhança visual e a perspectiva são abolidas, o poema introduz, embora sem desenvolver, um terceiro termo – a *possibilidade* de uma sexualidade feminina que não se limita a inverter ou a resistir à diegese do desejo romântico *construído* como masculino.

“Daisy” encontra-se “enamored of the parting West”. Neste contexto, “parting” denota “partir/ausentar-se”, mas sugere igualmente “abrir/dividir”, tal como o abrir/dividir de lábios, seguido do verso “Night’s possibility!”. Estamos diante da possibilidade de uma sexualidade bem diferente daquela que o “sol” (fálico) impõe. A lírica de Emily Dickinson organiza-se internamente (chamo a atenção para o facto da poeta usar o pseudónimo “Daisy” nalgumas das suas cartas, bem como para o facto de o

“sol” surgir, recorrentemente, enquanto símbolo masculino) em torno de uma *identidade/sexualidade* assentes na noção de *diferença*: sexualidades não convencionais ou “identidades ameaçadas e ameaçadoras” (Ramalho 2001: 540). As estratégias poéticas da poeta implicam o uso de uma retórica não-metafórica e de uma definição de referencialidade da linguagem baseada não na *distância*, mas na *contiguidade*. Ao atentar numa cultura que privilegia o “olhar” e que, por conseguinte, *nega* a sexualidade feminina, Luce Irigaray salienta o facto de os *lábios* do órgão sexual feminino, “which having nothing to show for itself [and] also lacks a form of its own” (Irigaray 1985: 26), não irem ao encontro dos parâmetros de uma cultura que privilegia o chamado “phallogomorphism”:

The one form, of the individual, of the (male) sex organ, of the proper name, of the proper meaning... supplants, while separating and dividing, that contact of at least two which keeps woman in touch with herself, but without any possibility of distinguishing what is touching from what is touched (Irigaray 1985: 26).

Ainda que distantes no tempo, Irigaray e Dickinson nas suas *leituras* acerca da sociedade falocêntrica, articulam a metáfora “visual” e a representação com uma sexualidade masculina que nega o *prazer* feminino. Ambas as poetisas *imaginam* uma sexualidade feminina (que privilegia o *toque*), que é também uma *textualidade feminina* (pelo privilegiar da metonímia). Ainda Irigaray:

For what she says, too, at least when she dares, woman is constantly touching herself. (...) One would have to listen with another ear, as if hearing an “other meaning” always in the process of weaving itself, of embracing itself with words, but also of getting rid of words in order not to become fixed, congealed in them. (...) What she says is never identical with anything, moreover; rather, it is *contiguous* (itálico meu). It touches (upon) (Irigaray 1985: 29).

Dickinson utiliza o “sol” para representar o *desejo* romântico masculino (a diegese que este dita), e o modo como este é retoricamente estruturado: a linguagem aspira

aproximar-se do referente (sem o conseguir), expondo a relação de poder implícita no modo como um termo define o outro. No poema de Dickinson, a imagem dos lábios é metonímia de uma nova sexualidade e de uma nova linguagem, *livre* das estruturas hierarquizantes da própria referencialidade, metáfora e desejo. “Daisy” está “Enamored of the Parting West —” e este não pode ser representado. A afirmação do feminino (e de um imaginário sexual feminino *autónomo*) reside na possibilidade da articulação de um novo discurso em torno do corpo e sexualidade femininos. A imagem dos lábios constitui sinónimo de um sexo e sexualidade *múltiplos*, e, por isso mesmo, contrária à “primazia do falo” referida por Luce Irigaray. Desta feita, à imagem dos lábios no poema de Dickinson podemos associar o conceito de “nearness”: “Nearness so pronounced that it makes all discrimination of identity, and thus all forms of property, impossible (Irigaray 1985: 31). Por outras palavras, a afirmação do feminino pressupõe a afirmação de uma nova retórica, oposta àquela que o patriarcado organiza (numa estrutura sexuada e supostamente neutra). Por conseguinte, novas figurações de mulher são possibilitadas.

No ensaio já citado de Ana Luísa Amaral, é referida uma carta de Dickinson, na qual a poeta responde a Thomas Higginson acerca do pedido deste de uma fotografia sua. A poeta diz-lhe não possuir nenhuma, fazendo antes o seu auto-retrato:

Could you believe me-without? I had no portrait, now but am small like the
Wren, and my Hair is bold, like the Chestnut Bur — and my eyes, like the Sherry
in the Glass, that the Guest leaves — Would this do just as well?

(...)

Perhaps you smile at me. I could not stop for that — My Business is
Circumference — An ignorance, not of Customs, but if caught with the Dawn —
or the Sunset see me — Myself the only Kangaroo among the Beauty, Sir, if you
please, it afflicts me, and I thought that instruction would take it away.

(...)

When I state myself, as the Representative of the Verse — it does not mean —
me — but a supposed person.

(c. 268)

Ana Luísa Amaral chama atenção para o facto de Dickinson elaborar a sua descrição partindo de imagens apoiadas no mundo natural, e que são exactamente isso: “comparações, e portanto, construções de linguagem, tudo menos naturais” (Amaral 2009). De certo modo, o que Higginson solicita constitui uma “descrição” convencional/representacional da poeta (a fotografia surge como uma representação *estanque* num mundo cujas fronteiras são *arbitrárias*), e portanto, tal anuência não se coaduna com a concepção de linguagem e comunicação de Dickinson: as suas representações são atravessadas por travessões e espaços em branco e laboram acerca do fingimento poético.

Julgo poder inferir que mais do que *contrariar* a retórica do desejo romântico, Dickinson *afirma*, através da ênfase na própria linguagem poética, a criação de um *lugar excepcional* onde é possível ensaiar o *múltiplo*. “My Business is Circumference”, escreve a poeta na mesma carta: o discurso poético é infinitamente circular e auto-referencial. Dickinson elabora a sua descrição visual, ironizando, “Would this do just well?” – o seu auto-retrato é construído através de comparações, o que para a poeta certamente constituirá um retrato preferível a uma representação fotográfica. Não obstante, Dickinson anula qualquer tipo de construção baseada na representação linear, no extra-textual, pois logo de seguida, afirma: “When I state myself as the Representative of the Verse — it does not mean me — *but a supposed person*” (itálico meu).

Poderíamos dizer que a *sexualidade* do poema reside na sua difusa intersubjectividade e permutação, na *circularidade* das suas referências, na sua autonomia face ao *desejo* por objectos referenciais. Assim é criada uma nova retórica – a *livre circulação* de signos – uma nova sexualidade feminina.

Poder-se-à constatar a superação da mera desconstrução da sexualidade convencional, exercício do desvelamento da sexualidade feminina, através da introdução de identidades *em curso*. As *possibilidades* que abordarei mais tarde, decorrem precisamente no interstício deste *deslizamento* de papéis.

Atentemos no texto em que a poeta dramatiza e se rebela contra a condição de *ser* mulher poeta, ou, simplesmente, mulher:

They shut me up in Prose —
As when a little Girl
They put me in the Closet —
Because they liked me “still” —

Still! Could themself have peeped —
And seen my Brain — go round —
They might as wise have lodged a Bird
For Treason — in the Pound —

Himself has but to will
And easy as a Star
Abolish his Captivity —
And laugh — No more have I — (P. 613)

“Prose”, podemos inferir, é *discurso* (presumivelmente o discurso *estável*, dominante, centrípeto) e tem aqui, claramente, um tom pejorativo; poesia é *elipse*. Se ambas as definições veiculam comunicação, a segunda implica o “privado”, a alusão, o *desvio*. Joyce Carol Oates (numa definição que a meu ver tão bem expressa esta *língua diferente* que o acto poético constitui), afirma: “Poetry, paraphrased, is something other than poetry, while prose *is* paraphrase” (Oates 1987: 809). Torna-se *difícil* ler Dickinson pela *resistência* que os seus textos oferecem, e de um outro modo não poderia ser. As suas estratégias de “despistagem” poética (Amaral 2009) constituem acto de rebelião, a sua forma de secretamente/subversivamente abolir o seu “aprisionamento”. A narração *obliqua* possibilita o discurso acerca da subjectividade/sexualidade feminina num tempo pautado por preconceitos:

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

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

Este texto confirma a forma da poeta se contar – *obliquamente* – elucidando-nos acerca das suas preocupações estéticas. Nas palavras de Ana Luísa Amaral, em “Emily Dickinson: Uma Poética de Transgressão”:

O fascínio reside na obliquidade, no inicial oculto, na gradual apropriação e (re)conhecimento. Dizendo do discurso desviado, estes versos podem envolver também uma forma de preservação pessoal, talvez a sua única forma de se contar, ilesa (Amaral 1988: 359).

A ironia do poema reside na noção de “lightning” ser passível de ser *domesticado* através de “kind explanations” “to the children”. “The Truth’s superb surprise” constitui algo difícil de ser alcançado:⁴ só através da linguagem do *opaco* é possível *ensaaiar verdades*. Esta, quando reduzida ao *absoluto*, *ofusca*. Por outro lado, o poema reflecte o *descentramento* da linguagem na sua relação com o real, uma vez que para Dickinson a realidade é *complexa*, não sendo possível encontrar um significado último e *transparente* nos seus textos. Mais ainda: se por um lado a linguagem cria *realidades*, esta também silencia *possibilidades*. Como nos diz Luce Irigaray ou Deborah Cameron, a linguagem representa, ou nomeia, um mundo a partir do ponto de vista androcêntrico relativamente à mulher. Mas Dickinson vai mais longe : “Success in Circuit Lies” – se a *verdade* reside na *circunferência*, esta não pode ser deslindada:

⁴ Paralelamente, esta capacidade de visão (advogada pelos poetas) confirma o sentimento de superioridade de Dickinson, “uma poeta de pose imperial”, como lhe chama Maria Irene Ramalho.

[A] circunferência é feita de infinitos pontos, construída sobre lugares plurais, permitindo a destruição da linearidade da leitura e substituindo-a por múltiplas opções que centrifugam o movimento do texto (Amaral 2003: 30),

escreve Ana Luísa Amaral. O fazer da poesia reside na sua capacidade de chamar a atenção para os paradoxos da existência humana que se localizam, precisamente, no interior da linguagem. Dickinson parece querer dizer-nos que “o que deve, ou pode, ser contado e transmitido são verdades de vida – diferentes da verdade da vida” (Amaral 2009). Importa aqui salientar a escrita enquanto processo de construção: o tornar do finito da experiência humana no infinito da experiência estética, possibilitando a co-existência de duas perspectivas: (i) debruçarmo-nos em aspectos, à partida, puramente estéticos da produção literária; (ii) equacionar o fenómeno artístico no domínio social e político no qual se integra. Já atrás, referi que o facto da mulher ser afastada da esfera do público (dos “grandes cargos”) modela a sua visão, o que se reflecte, obviamente, na construção da sua subjectividade na tessitura poética. Julgo poder afirmar que o confinamento *intencional* de Dickinson ao espaço da casa, correlaciona-se com a sua preocupação em torno dos estados de consciência, o que resulta no admirável depuramento das suas percepções – “uma poesia de estados extremos” como se lhe refere Adrienne Rich (Rich 1979: 182). Este estado de liberdade *possível*, advém, se bem que paradoxalmente, das limitações do seu sexo. Parece-me interessante a analogia entre Dickinson e Henry David Thoreau: também este abdica voluntariamente da sociedade (numa prerrogativa masculina, abandona a casa, enquanto Dickinson se confina à mesma). Ambos percebem argutamente a sua *diferença*, e, se Thoreau afirma: “The greater part of what my neighbours call good I believe in my soul to be bad” (Thoreau 2004: 15), Dickinson, por sua vez, declara a sua liberdade, ao exaltar, de modo irónico, a sua *loucura*:

Much Madness is divinest Sense —
To a discerning Eye —
Much sense — the starkest Madness —
'Tis the Majority

In this, as All, prevail —
Assent — and your sane —
Demur — you're straightway dangerous —
And handled with a Chain — (P. 435)

No ensaio “Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson”, Adrienne Rich afirma: “It is always what is under pressure in us especially under pressure of concealment – that explodes in poetry” (Rich 1979: 162). Esta *tensão* encontra-se latente no radicalismo experimental da sintaxe de Dickinson (o uso excessivo do travessão evidencia um *estilhaçamento* interior, simultaneamente permitindo infinitas re-contextualizações). No poema “A Still — Volcano — Life — ” (p. 601), encontramos a imagem do vulcão na sua significação metafórica e simbólica:

A still — Volcano — Life —
That flickered in the night —
When it was dark enough to do
Without erasing sight —

A quiet — Earthquake Style —
Too subtle to suspect
By natures this side Naples —
The North cannot detect

The Solemn — Torrid — Symbol —
The lips that never lie —
Whose hissing Corals part — and shut —
And cities — ooze away — (P. 601)

O vulcão torna-se veículo de expressão de um sujeito poético cujo interior *excessivo* se esconde numa pose de aparente contenção. A estrutura dialéctica entre ocultação/ostentação, interior/exterior, força/fragilidade que organiza o poema está

presente na construção antagónica dos seguintes versos: “A Still — Volcano — Life —”, “A quiet — Earthquake Style —”, e “The Solemn — Torrid — Symbol —”.

A tensão entre os atributos paradoxais e ambivalentes que descrevem “Life”, “Style” e “Symbol” evidencia-se, pois estes são simultaneamente serenos e vulcânicos, inofensivos e ameaçadores, comedidos e *excessivos*. Paralelamente, “Volcano”, “Earthquake” e “Torrid” expressam o *excesso* interior que advém do *desejo* do sujeito poético – a sua ousadia de quebrar limites. Chamo a atenção para o facto da mulher (Dickinson) renunciar ao papel do *ser* e *sentir* do convencionalmente *feminino*, o que a obriga à criação de um espaço onde se sinta em controlo. Dickinson encontra esse espaço na escrita, no uso de máscaras – formas de *excessivamente* se esconder – o que lhe permite “[to] retranslate her own unorthodox, subversive, sometimes volcanic propensities into a dialect called metaphor: her native language” (Rich 1979: 161-162). O sujeito poético não vai ao encontro da ordem/norma estabelecida, sendo a sua condição “Too subtle to suspect”. Posicionando-se em “Naples”, este opõe-se ao Norte (possivelmente Amherst), que não é capaz de perceber a *ameaça escondida*: “The North cannot detect/ The Solemn — Torrid — Symbol —/ The lips that never lie —”. Tal como a sua “circunferência”, Dickinson movimenta-se dentro de um espaço fechado (o quarto, o vulcão, a *escrita*), o que constitui acesso ao *ilimitado*. Novamente, surge a imagem dos “lábios” que, se por um lado simboliza a *erupção verbal* desta poesia de *estados extremos*, por outro, na ausência de um referente, simboliza o poder sexual e verbal de uma mulher que é também poeta. A imagética genital possibilita a *leitura* destes lábios como metonímia da *voz* reprimida – o poder do *feminino* e violento vulcão. A propósito do *silêncio* (e retomando o título deste capítulo), Luce Irigaray afirma:

The rejection, the exclusion of a female imaginary certainly puts woman in the position of experiencing herself only fragmentarily, in the little-structured margins of a dominant ideology, as waste, or excess, what is left of a mirror invested by the (masculine) “subject” to reflect himself, to copy himself. Moreover, the role of “femininity” is prescribed by this masculine specula(riza)tion and corresponds scarcely at all to woman’s desire, which may be recovered only in secret, in hiding, with anxiety and guilt (Irigaray 1985: 30).

Parece-me pertinente desenvolver aqui a noção de *desdobralidade* que referi na introdução. Entendamos o “desdobrável” como “atributo psicológico de mulher” (Amaral 2003: 110). Diria que *desdobralidade* enquanto característica *de mulher* advém da sua reclusão (no seu sentido mais amplo), visto que esta condição organiza a sua visão do mundo, bem como o modo de *se* contar. Em “The Laugh of the Medusa”, Hélène Cixous afirma:

On the one hand she has constituted herself necessarily as that “person” capable of losing a part of herself without losing her integrity. But secretly, silently, deep down inside, she grows and *multiplies*, for, on the other hand, she knows far more about living and about the relation between the economy of the drives and the management of the ego than any man (Cixous 1976: 888) (itálico meu).

Como a própria palavra indica, desdobrar-se implica multiplicar-se. Por um lado, no duplo movimento de secretamente/excessivamente se afirmar, o *desejo* inscreve-se, simbólica e não invariavelmente, no corpo feminino: “The Solemn — Torrid — Symbol — / The lips that never lie —”, na afirmação da sexualidade de um sujeito *desejante*, que, segundo o discurso dominante, se afirma como heterodoxo. Por outro lado, na capacidade de *desdobramento* está implícita a noção de uma identidade *plural* que desestabiliza o próprio corpo do texto (o poema de Dickinson constrói-se numa estrutura antagónica, de sentidos instáveis e estrutura sintáctica *desviante*), funcionando como o próprio desafiar de limites (quer dos papéis sexuais, quer da própria escrita). Ao transgredir estes limites, Dickinson inscreve-se num lugar de *resistência* – no interstício entre uma voz que implode e o *desejo* de explodir, a poeta gere esta *tensão* no processo de depuração máxima que é a escrita.

Num outro poema relativo à imagem do vulcão enquanto instância simbólica, Dickinson realça o poder do discurso e da subjectividade feminina:

When Etna basks and purrs
Naples is more afraid

Than when she shows her Garnet Tooth —
Security is Loud — (P. 1146)

Através da referência a Etna (vulcão situado na Sicília), é exemplificado o modo como a *persona* feminina controla e subverte a linguagem – por *desvio*, ou, utilizando uma expressão de Ana Luísa Amaral no ensaio acima referido, por *sabotagem*: “basks and purrs” sugerem modos convencionais de *femininamente* se rebelar (não agressivos), mas igualmente ameaçadores. Ao comparar a força destrutiva do vulcão (a lava) – “Garnet Tooth” – a poeta chama a atenção para o poder da linguagem perturbar, surpreender e até mesmo destruir. No entanto, é o discurso poético que lhe confere segurança, um espaço onde a voz e a imaginação vivem no *ilimitado* – “Security is Loud —”.

É ainda muito pertinente a análise de Irigaray em relação à diferença sexual, uma vez que a não aceitação da diferença se torna indiferença no patriarcado. A proposta metodológica de Irigaray depara-se com questões controversas, tais como o modo como a mulher fala e cria dentro de estruturas misóginas. Irigaray articula estas questões de forma a que a subjectividade feminina se afirme num enquadramento positivo, não se limitando a denunciar o modo como o patriarcado opera: Irigaray revoga o sistema metafórico ao introduzir o conceito de “closeness”. Através deste, são reproduzidas novas imagens do corpo de mulher: a imagem dos lábios que se tocam, se abrem, e que funcionam como um duplo entre si. Esta mesma imagem cristaliza a sua noção de *écriture féminine* – uma nova relação com o significado que marca o deslocamento entre a noção de similaridade (“sameness”) e alteridade. Se a mulher esteve sempre ausente do *logos*, é porque esta constitui em si um *excesso* que não tem lugar no discurso tradicional:

whence this mystery she represents, in a culture which claims to enumerate and decipher everything in terms of unity, and to inventory everything in terms of individuality. She is neither one nor two (Irigaray 1985: 26).

É num feminino múltiplo, numa *jouissance* plural que Irigaray estabelece as suas premissas na *écriture féminine*:

So woman does not have a sexual organ? She has at least two of them, but they are not identifiable as ones. Indeed she has more. Her sexuality, always at least double, goes even further: it is *plural* (Irigaray 1985: 28).

A afirmação de uma escrita e subjectividade de mulher depende do desenvolvimento de lutas sociopolíticas, pelo que a escrita não pode ser separada do domínio político. Por outras palavras, ao considerar a luta feminista pela igualdade, Irigaray defende uma noção de “diferença” num estado condicional. Isto significa que a subjectividade feminina (ainda por autonomizar-se) afirma-se através da união de forças, uma união que potencia e simboliza a sua sexualidade, *jouissance*, a própria escrita e visão política. Ao contrário de outras teóricas da *écriture féminine* (como Cixous), à defesa de um inconsciente feminino universal, Irigaray articula a necessidade da busca das potencialidades da mulher que estão ainda por explorar, para que o “outro”, confinado àquilo que é convencionalmente feminino, seja revelado. A sua entrada na ordem cultural deve ser acompanhada por radicais mudanças políticas em relação ao seu *status*, culminando assim a teoria da diferença de Irigaray numa defesa do feminismo enquanto movimento político – um feminismo que deve ser heterogéneo para que sejam possíveis transformações profundas, advindas da luta colectiva:

When women want to escape from exploitation, they do not merely destroy a few ‘prejudices’, they disrupt the entire order of dominant values, economic, social, moral and sexual. They call into question all existing theory, all thought, all language, inasmuch as these are monopolized by men and men alone. They challenge *the very foundation of our social and cultural order*, whose organization has been prescribed by the patriarchal system (Irigaray 1985: 165).

Para Irigaray apenas a sexualidade masculina é reconhecida como matriz de significação. Por conseguinte, esta salienta a diferença sexual, isto é, a impossibilidade de a subjectividade feminina se reduzir aos modelos impostos pelo *logos* (masculino). Por debaixo da *masquerade* que o patriarcado atribui à mulher, existe um feminino que se encontra numa posição de *excesso* em relação à lógica falocrática. Por outras palavras, o

feminino é plural, múltiplo, e resiste a todas as assimilações, uma vez que a especificidade que Irigaray reclama para a mulher assenta no seu próprio *corpo* – a instância morfológica do seu *desejo* – a imagem predominante é a de um sexo entreaberto, cujos lábios, ao beijarem-se continuamente, simbolizam o múltiplo num só corpo. Assim, todas as mulheres são simbolicamente múltiplas, resistindo a representações *unívocas*:

Therefore woman has not a sex. She has at least two, which cannot be identified as one. She has many more besides. Her sexuality, always at least double, is yet more plural (Irigaray 1985: 27).

Irigaray está consciente das dificuldades desta nova subjectividade feminina se afirmar no plano social; os seus estudos concentram-se na construção da subjectividade em relação ao sistema simbólico. Ao concentrar-se no corpo, Irigaray não cai num reducionismo biológico. Este “corpo”, permite a construção da subjectividade numa rede complexa de interacções, da qual faz parte a linguagem e a alteridade.

Ao criar uma poética que exercita a *diferença*, Dickinson inscreve-se no *não poder* (Amaral, Ramalho 1997: 25), ao adoptar uma ordem simbólica cujas estruturas não são condizentes com um determinado modo de ver o *feminino*. Esta crença na *diferença* e na *plasticidade* da linguagem possibilitam a criação de um lugar excepcional e *ambivalente*. O *fazer* poético permite à poeta *ferir* a linguagem por dentro – a linguagem constitui uma força de poder organizada hierarquicamente: o género gramatical não é arbitrário e, portanto, a diferença sexual não se reduz a um mero acontecimento extralinguístico, mas sim, a uma dinâmica entre natureza e cultura. As sociedades patriarcais reduziram o *feminino* àquilo que *não é* masculino, destituindo-lhe do *lugar* da *diferença*. Dickinson, em resposta, edifica um *lugar* de *resistência* através do “roubo da palavra” (Ostriker 1987: 210): a mulher, como escritora, é produtora de um sentido textual. Mas, mais do que isso, assistimos à desconstrução do falocentrismo pela afirmação de uma nova ordem simbólica baseada na subjectividade feminina, bem como a possibilidade de abordar a escrita poética na sua capacidade de transcender binarismos.

2. Da fluidez do limite: a Possibilidade

Poets like Emily Dickinson may ‘lie’ in their hyperbole and exaggerated rhetoric.

They may strike poses and don masks and speak through personae. But in their basic structures, where they begin, where they end, and how they got there, they do not lie. Certainly it was Emily Dickinson’s constant aim, her life action, to make the ‘truth’ clear.

Richard Sewall 2003: 240

Na poética dickinsoniana encontramos um sujeito *desejante* que flui entre a noção de *limite* e de *ilimitado* nas suas múltiplas exteriorizações; no capítulo anterior, salientei o facto de Emily Dickinson usar uma alteridade “menor” para afirmar a sua *diferença*, definindo-se como “the wren”, “the only Kangaroo among the Beauty” (c. 268) ou “the slightest in the house” (p. 486). Na afirmação das suas *limitações*, Dickinson tende a hiperbolizá-las, *fluindo* a sua identidade num duplo movimento: através de estratégias subversivas de auto-menorização e do *excesso* das suas representações. Nas palavras da poeta, num poema de 1879, “This limitless Hyperbole/ Each one of us shall be — ” (p. 1482) – proposição que reitera a noção de uma identidade que se afirma através do *discurso*. De modo característico, Dickinson explora as limitações de modo a exacerbá-las, uma técnica que lhe permite a edificação de um estatuto de *excepcionalidade*.

Relembro a noção de construção de “mito pessoal” dickinsoniano: o modo como a poeta viveu limitada ao espaço da casa, bem como o uso permanente do branco no vestuário, constituem exemplos de um sentido *excessivo* de *limite*. Dickinson controla a imagem de si, pelo que os seus comportamentos heterodoxos, incluídos na sua poética, constituem *linguagens*, *textos*, (auto)representações de uma *realidade plural*. Assim, *excesso* e um sentido de *limite* enquanto acesso ao excesso, representam formas de afirmação de uma identidade *plural*.

A construção de máscaras, a obsessão pela noção de fronteira e sua *fluidez* (o contínuo testar de limites da sua “circunferência”), bem como o próprio acto que organiza

a *poiesis*, possibilitam a criação de mundos interiores que coexistem de forma extática e *plural* em Dickinson. Numa carta de 1862, a poeta afirma: “I had no Monarch in my life, and cannot rule myself, and when I try to organize — my little force explodes — and leaves me bare and charred” (c. 271). Nesta carta em resposta a Thomas Higginson, Dickinson refere-se a detalhes de ordem técnica acerca da sua escrita (a sua concepção poética difere da de Higginson), e daqui podemos inferir a sua *rebeldia* camuflada, exercitada na construção de *ambivalência* e *paradoxo* que predomina nos seus textos.

Nesta breve introdução, se, por um lado, procuro salientar como em Emily Dickinson se torna difícil separar a arte da vida, não obstante, é da construção de máscaras que a poeta se ocupa – e algumas dessas máscaras permitem o desvelamento da subjectividade feminina. Dickinson estava consciente do não cumprimento do papel reservado ao seu sexo, pelo que os seus poemas traduzem a *tensão* da *voz* reprimida numa *força vulcânica*. É a escrita que lhe permite *transgredir* os limites, e o *texto* constitui objecto de prazer do sujeito desejanter que, na sua ousadia de *desejar*, alcança o *ilimitado*. Assim, a noção de limite surge como ponto de partida para a escrita, a condição inicial que lhe permite avançar.

Ao longo deste capítulo, abordarei a *fluidez* da fronteira entre a noção de *limite* e *ilimitado* e o modo como a *tensão* que daí resulta se revela primordial no fazer poético. Desta feita, a noção de limite surge associada a uma posição de poder na afirmação de um feminino *em construção*. Paralelamente, através da edificação de máscaras, Dickinson atinge a distância conceptual necessária para lidar com os *limites* que se lhe impõem, o *médio* que lhe permite *ensaiar* o múltiplo através de estratégias poéticas pautadas pela noção de *obliquidade*.

No poema “Tell all the Truth but tell it slant — ” (p. 1129, já aqui analisado), o efeito da “verdade” é metaforizado no “clarão” e “surpresa” característicos do relâmpago. Ao salientar a impossibilidade de controlar a verdade (não é possível controlar o relâmpago) e uma vez que esta “ao ser transposta para a palavra, não pode ser alargada ou reduzida ao absoluto tradicional, sob risco de ofuscar e se perder” (Amaral 1995: 173) (e daqui se infere uma posição de *excesso* face ao descentramento da linguagem na sua relação com o real), a “verdade poética” instaura-se enquanto entidade autónoma e constitui, simultaneamente, força *destruidora* e *criadora*, como veremos posteriormente.

Atentemos no poema “God made a little Gentian”, no qual Dickinson associa a *mestria* da *obliquidade* ao *poder feminino*:

God made a little Gentian —
It tried — to be a Rose —
And failed — and all the Summer laughed —
But just before the Snows

There rose a Purple Creature —
That ravished all the Hill —
And Summer hid her Forehead —
And Mockery — was still —

The Frosts were her condition —
The Tyrian would not come
Until the North — invoke it —
Creator — Shall I — bloom? (P. 442)

Aqui, o sujeito figurado como “little gentian”, ultrapassa a sua condição de fraqueza inicial ao reconhecer, e até mesmo realçar, as suas *limitações*, camuflando o seu poder na beleza do convencionalmente feminino e no *forjar* de uma posição de submissão. O “little Gentian” tenta tornar-se “rosa” falhando as suas aspirações, porém, face à adversidade, torna-se uma “ravish[ing] Creature”, silenciando todos aqueles que dele troçaram, até mesmo o seu Criador. Se inicialmente “Gentian” é uma flor débil que tenta ser aquilo que não é, esta transfigura-se numa flor de beleza rara, possuindo a sua própria estação do ano para florescer. Obliquamente, a sua beleza é descrita como *temível*: contrária à convencional suavidade lírica da rosa associada ao feminino (uma constante na tradição poética ocidental), a beleza de “Gentian” “ravishes”, isto é, destrói, viola e dissemina volúpia. Paralelamente, o último verso do poema, “Creator — Shall I — bloom?”, sugere mais *ameaça* ou *desafio* do que solicitação. Finalmente, ao ser introduzido o pronome pessoal – “I” – a voz do sujeito empírico funde-se com a voz da *nova* flor. Podemos afirmar que a noção de *limite*, aqui metaforizada no *isolamento*

inicial de “Gentian”, constitui um estado primordial para que se afirme um *novo poder* no processo de criação. Numa leitura metapoética, podemos inferir que o domínio da experiência através do exercício da palavra, resulta, por vezes, numa retórica de *desejo* e *violência*, originando dessa união a *força criativa*. Alguns dos poemas onde essa *tensão* predomina baseiam-se no recurso à imagética vulcânica, através da qual Emily Dickinson assume uma *persona* declaradamente feminina descrita como detentora de *poderes vulcânicos* – por outras palavras, aquela que se atreve a *desejar*. Nas palavras de Ana Luísa Amaral acerca do processo de explosão contido: “na tensão entre a eminência da explosão e a sua contenção reside a sua força criadora” (Amaral 1995: 430). De modo característico, Dickinson centra o perigo da ameaça sobre o *exterior* – “Dare you see a Soul at the White Heat?” (p. 365) desafia a poeta, num outro poema onde a criação poética é equacionada no campo semântico do “explosivo”. Através dos poemas *vulcânicos*, Dickinson exemplifica o processo de explosão contido, a força da palavra, e, claramente, a força desta quando exercitada por uma mulher.

A “erupção verbal” advém, de forma antitética, de um estado de “silêncio”, tal como se lhe refere a poeta numa das “Master Letters”: “Vesuvius dont talk — Etna — dont — [Thy] one of them — said a syllable — a thousand years ago, and Pompeii heard it, and hid forever — ” (c. 233). O vulcão dickinsoniano consome, queima e destrói, constituindo uma força imprevisível e perturbadora, justamente porque esteve confinado ao *silêncio*. Por outro lado, simultaneamente com a hipotética violência provocada, a *subtileza* vulcânica persiste, mesmo quando o vulcão entra num estado eruptivo – este é apenas “[a] *hiss*” e a destruição provocada, [an] *ooz[ing]* away” (p. 601, já aqui analisado, ao qual regressarei adiante), traços característicos associados a um modo de convencionalmente ver o *feminino*. Apesar de limitado pelas rochas que formam o seu topo, o poder de expressão do vulcão é magistral, podendo “engolir” o exterior que temporariamente o confina. Estas imagens condensam em si a figura da mulher que escreve “secretamente”, “explodindo” e subvertendo a mesma linguagem que a ideologia dominante usa para a limitar e definir. Porém, nos poemas relativos à imagética vulcânica, a explosão nunca ocorre de facto, predominando antes a “ameaça” da explosão – esta não só é mais temível do que a própria erupção, como gera possibilidades *ilimitadas*. Nas palavras de Ana Luísa Amaral: “é o estado mesmo de limite que se

exalta, já que aí a força é sempre inesgotável, porque não sujeita à dissipação” (Amaral 1995: 185).

A prosódia irregular (o uso de travessões e caesura recorrentes), característica na poética dickinsoniana, revela um ritmo e uma estrutura métrica quebrada pela emoção sujeita à compressão. O poder criativo de Dickinson era inevitavelmente reprimido, somente tomando expressão através do uso de uma linguagem *oblíqua*.⁵ Ao utilizar uma linguagem concisa, constituída de imagens precisas e metáforas particulares, Dickinson inaugura um novo estilo poético, aberto a múltiplas possibilidades de interpretação.

Saliento que em virtude da forma distinta como escreveu, Dickinson não se afigura como poeta representativa da tradição literária feminina da sua época, cuja literatura era voltada para o gosto popular, dotada de um carácter conservador e sentimentalista. Cheryl Walker, nos seus estudos acerca da poética de mulheres no século XIX, descreve uma poesia marcada pelo “secret sorrow”, defendendo, em Emily Dickinson, que “more than that of any other poet of this period, [Emily Dickinson] gave the secret sorrow an enduring form” (Walker 1882: 88-89). Dickinson não torna o seu discurso monolítico pois arroga para a sua poesia a flexibilidade da máscara, manipulando os estereótipos acerca do feminino. Nos seus poemas, a poeta assume diferentes *personae*: a de mulher abandonada (“Heart! We will forget him!”, p. 47); a de esposa dedicada (“Forever at His side to walk!”, p. 246); o desejo erótico de um sujeito desejante (“Wild Nights — Wild Nights!”, p. 249); a crítica sardónica à mulher convencional (What soft — Cherubic Creatures — / These Gentlewomen are —”, p. 401); ou a noiva (“A Wife — at Daybreak I shall be —”, p. 461), entre outras “poses”. A “sabotagem” dos estereótipos, pela sua manipulação velada, é exercitada de forma subtil: ao invés da univocidade da máscara de um feminino submisso, que nada mais faz do que reproduzir dicotomias, Dickinson dramatiza máscaras de um feminino *múltiplo*. Assim, ao combinar na sua poética diferentes modos de representar o feminino, é activada uma cadeia de significação que expressa a *agressividade* da mulher escritora – a sua capacidade de *transgressão*, o seu desejo de transpor limites.

⁵ Refira-se, por outro lado, a associação da imagética vulcânica à noção de *gender*, explorada na escrita de mulheres contemporâneas de Dickinson. Como exemplo, pense-se em Elizabeth Barrett Browning e nos versos do poema “Aurora Leigh”: “Upon a burning lava of a song,/ The full-veined, heaving, double-breasted Age:/ That, when the next shall come, the men of that/ May touch the impress with reverent hand, and say/ 'Behold, — behold the paps we all have sucked!’” (Browning 1995: 143).

Dickinson “perturba” as estruturas sociais e a sua concepção poética de “vulcão” é essencialmente linguística: o vulcão destrói cidades que, tal como a linguagem convencional e a sua gramática, constituem construções da civilização. No entanto, tal como a lava e a cinza detêm a capacidade de reorganizar e enriquecer o solo, a “perturbação”, por *desvio*, que Dickinson concretiza no discurso convencional, *enriquece* a linguagem. Em “Oscillation between Power and Denial”, Julia Kristeva afirma:

If women have a role to play it is only in assuming a negative function: reject everything finite, definite, structured, loaded with meaning, in the existing state of society. Such an attitude places women on the side of the explosion of social codes: with revolutionary movements (Kristeva 1980: 166).

Antecipando Julia Kristeva e outras teóricas do feminismo francês, como Hélène Cixous ou Luce Irigaray, Emily Dickinson centra-se sobretudo na linguagem e não nas condições materiais da vida das mulheres. Mais ainda, a poeta entende a poesia na sua *textualidade* e está consciente da resistência que as palavras oferecem. A exemplo, veja-se o poema “Shall I take thee, the Poet said” (p. 1126), no qual se equaciona a arte enquanto processo de construção. Dickinson faz notar o modo como a palavra “adequada” surge inesperadamente, porém, mais importante do que a inspiração será o estudo da própria Filologia. A poeta concebe a existência da inspiração, mas esta, *per se*, não é suficiente ao grande poeta (de facto, a julgar pelas múltiplas versões existentes de um mesmo poema, a escolha da palavra revela-se primordial):

Shall I take thee, the Poet said
To the propounded word?
Be stationed with the Candidates
Till I have finer tried —

The Poet searched Philology
And when about to ring
For the suspended Candidate
There came unsummoned in —

That portion of the Vision
 The Word applied to fill
 Not unto nomination
 The Cherubim reveal — (P. 1126)

A *revolução dickinsoniana* passa por fazer “explodir” a linguagem *por dentro*, desafiando toda uma ordem metafísica e um sistema de conhecimento e significação assentes no poder transcendente da Palavra enquanto *Logos* (a relação entre o *eu*, a linguagem e o mundo). Ao conceber a linguagem como artifício, Emily Dickinson exercita a polissemia textual, expressando o seu desejo de ultrapassar limites e convenções (estéticas e sócio-culturais). Neste sentido, “[the]unsummoned Word” (as palavras remetem para outras palavras e não para o mundo) expressa a circularidade da linguagem e suas infinitas possibilidades, embora, tal como a última quadra do poema refere, somente através da linguagem seja possível *dizer* o mundo. Por outro lado, note-se que a tradição filosófica literária ocidental é predominantemente masculina. A crítica feminista francesa – a *écriture féminine* – adopta o pensamento derridaiano na denúncia do “falocentrismo”. Ao partir de estruturas formais criadas pelo sujeito masculino, Emily Dickinson afirma a subjectividade feminina (encontramos na sua poética o campo semântico do doméstico ou o tema da amizade feminina), reflectindo sobre o papel convencional de mulher na sociedade *fechada* à qual pertencia (recusando códigos sociais de um feminino canónico). Desta feita, a poeta deseja integrar-se num mundo vedado ao feminino e inscrever-se na ideologia emersoniana do “representative man”. No ensaio “The Poet”, Ralph Emerson apela para que se encontre o poeta capaz de dar uma voz única e excepcional à América, servindo de intermediário entre o povo americano e a natureza. Ensaio que, certamente, Dickinson terá lido e nele reconhecido o conselho de Emerson ao poeta: isolar-se da sociedade para que seja recompensado espiritual e intelectualmente. Contudo, esse mesmo papel englobaria apenas o sujeito masculino. No ensaio “Emerson, Dickinson and the Abyss”, Joanne Feit Diehl estuda as relações intertextuais entre ambos, salientando o modo como a poeta *leu* Emerson, fazendo notar que:

Characteristically, a Dickinson poem takes a suggestion Emerson introduces into an essay for an illustrative purpose and provides it with the strength of an independent, subversive, anti-Emersonian vision (Diehl 1977: 695).

Na filosofia emersoniana, a natureza é o *texto* e cabe ao poeta saber *lê-la* através da força da sua imaginação: “Poet is the Namer or Language-Maker” (Emerson 1983: 456-457), afirma o poeta. Mais tarde, Emerson reconhece as limitações desta abordagem; com efeito, em “Experience”, este concebe a experiência humana como o resultado de ilusões:

Dream delivers us to dream, and there is no end to illusion. Life is a train of moods like a string of beads, and as we pass through them they prove to be many-colored lenses which paint the world their own hue, and each shows only what lies in its focus (Emerson 1965: 298-9).

O sujeito cria a ilusão a partir das suas fraquezas, e nem mesmo o poeta poderá saber ler o mundo natural na sua totalidade: “Nature and books belong to the eyes that see them” (Emerson 1965: 299). Porém, se em Emerson as debilidades do poeta são fronteiras em aberto, para Dickinson as fragilidades do sujeito são a matéria da imaginação, resumindo o exercício de *self-improvement* ao *circular* – a poesia tem de nascer necessariamente a partir da fronteira *circular para dentro*. Desta feita, a poeta não poderá aceitar a certeza tardia que o final de “Experience” oferece:

Patience and patience, we shall win at the last (...) Never mind the ridicule, never mind the defeat; up again, old heart! – it seems to say – there is victory yet for all justice; and the true romance which the world exists to realize will be transformation of genius into practical power (Emerson 1965: 316-17).

De modo similar, Dickinson não poderá adoptar a posição de Emerson em “Illusions”: “For we transcend the circumstance continually and taste the real quality of existence (...) We see God face to face every hour, and know the savor of nature” (Emerson 1965: 360). Dickinson concebe a natureza sem o atributo idealista que Emerson privilegia: o universo moral que, no entendimento do poeta, permite “transcender a circunstância” (a imagem

do vulcão surge, justamente, como construção textual de uma subjectividade instável na forma como apreende o mundo). A poeta opta por privilegiar as limitações que se lhe impõem, abandonando a filosofia compensatória de Emerson ao arrogar as suas limitações como prioridade na sua imaginação. Isto resulta, por vezes, numa poética de tom céptico e sardónico, numa frustração com o divino, e num contínuo movimento de descida ao abismo, um espaço penoso onde o “eu” se encontra dividido sob a ameaça da sua total dissolução. Numa carta a Susan Dickinson, a poeta escreve: “Emerging from an Abyss, and reentering it — that is Life, is it not?” (c. 893). Viver é equacionado nos limites do abismo, e este constitui o espaço metafórico da experiência: o sujeito posiciona-se dentro e fora do abismo, numa espécie de “Eterno Retorno”. A “Circunferência” de Dickinson expressa esta dialéctica – o conhecimento advém de um movimento contínuo de destruição e de afirmação. Com efeito, se o espaço da imaginação constitui lugar privilegiado do *ilimitado*, este constitui também um espaço assombrado e potencialmente destrutivo. Mas é este estado de ameaça e perigo que Dickinson preserva e exalta, pois é o mesmo que lhe permite resistir a *assimilações*. Desta resistência resulta uma *tensão* constante, porém, viver, implica residir nos limites do abismo. Atentemos no poema 770:

I lived on Dread —
 To Those who know
 The Stimulus there is
 In Danger — Other impetus
 Is numb — and Vitallness —

 As 'twere a Spur — upon the Soul —
 A Fear will urge it where
 To go without the Spectre's aid
 Were Challenging Despair. (P. 770)

O desafio ao desespero torna-se condição “vital” para o sujeito poético, pois constitui a sua forma de *resistência*.

Se Dickinson procura uma correspondência entre si e a natureza, é ela quem determina essa mesma relação, usando os fenômenos da natureza como projecções alegóricas do seu *interior*. Encontramos nos seus poemas esperança, êxtase, ou desespero: uma miríade de impressões que espelham a sua reacção perante uma natureza *amoral*. Porém, apesar das diferenças entre si, Emerson e Dickinson encontram a origem do poder no indivíduo e usam imagens do mundo natural para descreverem a “vivência interior” do sujeito. Um dos tropos emersonianos usados por Dickinson, consiste, justamente, no *vulcão*. Em “The American Scholar” podemos ler:

The human mind cannot be enshrined in a person who shall set a barrier on any side to this unbounded, unboundable empire. It is one central fire, which flaming now out of the lips of Etna, lightens the capes of Sicily, and now out of the throat of Vesuvius, illuminates the towers and vineyards of Naples. It is one light which beams out of a thousand stars. It is one soul which animates all men (Emerson 1965: 77).

Tal como na poética dickinsoniana, em Emerson, a ameaça da erupção emana da força verbal (“the lips of Etna”; “The throat of Vesuvius”), e ambos os poetas percebem o poder como uma força iminente e velada. Mas contrariamente a Emerson, Dickinson *particulariza* a sua visão: a força vulcânica não surge associada ao “universal man” de “American Scholar”. O vulcão dickinsoniano assenta na noção de recato e de isolamento, na individualidade, e, sobretudo, na *destruição*. Desta feita, o poder verbal está associado ao fazer poético, bem como ao *eu* que se encontra no centro da experiência visionária.

No poema “On my volcano grows the grass” (p. 1677), é descrita a posição de poder estabelecida pelo sujeito poético em relação ao mundo exterior, bem como são exercitados os “estados extremos” de vivência interior, tal como lhes chama Adrienne Rich, ao definir a arte poética de Dickinson como “the poetry of extreme states, the poetry of danger” (Rich 1976: 160). A criação poética resulta do exercitar de uma posição de *diferença* através de um estado de *isolamento* excessivo – expressão pura da individualidade e de um estatuto de poder. Foquemo-nos no poema:

On my volcano grows the Grass
A meditative spot —

An acre for a Bird to choose
Would be the General thought —

How red the Fire rocks below —
How insecure the sod
Did I disclose
Would populate with awe my solitude. (P. 1677)

O “meditative spot” que o “General Thought” consideraria como o lugar bucólico para o pássaro habitar, é contradito na segunda estrofe, na qual é descrito um espaço vulcânico. Esta imagem, na sua significação simbólica, reporta-se ao sujeito poético que se encontra, simultaneamente, num estado de contenção e de inquietação. Podemos inferir que Dickinson está consciente das propensões vulcânicas da sua poesia, “ocultando-as” do mundo. É um sentimento de disciplina extremo – de *limite* – que lhe permite transfigurar as suas próprias limitações em material poético, sublimando-as. Este estado excessivo, porque reprimido e latente, é resumido no último verso do poema: “would populate with awe my solitude”. Aqui, a matéria verbal é força criadora e destruidora: se o vulcão se tornasse activo, a linguagem entraria em ruptura – o próprio estado de silêncio. No entanto, é no limiar da ruptura que Dickinson ensaia possibilidades.

Falamos de um sentido de *limite* enquanto acesso ao *excesso*, no qual, o vulcão dickinsoniano adquire, como faz notar Ana Luísa Amaral, “uma tonalidade feminina, que se articula com a definição de Adrienne Rich “Every peak is a crater. This is the law of volcanoes/ making them eternally and visibly female” (Amaral 1995: 429-430). A poética de Rich conduz a uma outra temática que se articula com a imagética vulcânica: a imagética genital e as sugestões eróticas que daí decorrem. Desta temática ocupar-me-ei no ponto 2.1 da presente dissertação.

A Emily Dickinson importa a “verdade vulcânica”, aquela que simultaneamente cria e destrói e aquela que reside no *ilimitado* da imaginação. Os seus poemas são o resultado da “audácia do desafio” (Amaral, Ramalho 1997: 25) de completar, textualmente, a sua existência. Paula Bennett faz notar em Emily Dickinson o que na sua vida lhe terá possibilitado ultrapassar as limitações do seu tempo e afirmar-se através da escrita. Ao abordar as condições psicológicas da criatividade feminina, Bennett defende a

correlação entre *gender* e as estruturas formais autónomas no que respeita à criação poética no feminino, afirmando:

Their womanhood enables their verse and gives their poetic power just as, traditionally, manhood and the masculine point of view have provided the focus, themes, and substance of the male poet's verse (Bennett 1990: 8).

Não defendendo leituras biografistas da obra da poeta, julgo possível e pertinente, como tenho sugerido, uma *leitura* que assenta no facto de Dickinson ser mulher e escritora. Enquanto poeta ela está no centro da experiência visionária, e como tal, a sua vida organiza as experiências das suas “supposed person[s]”. Neste sentido, a sua arte constitui resposta às limitações e ansiedades relacionadas com o seu sexo. A cultura de meados do século XIX não se compadecia com a convergência do papel de mulher e de escritora. Assim, a escrita de Dickinson expressa a sua tentativa de afirmação, quer como mulher, quer como escritora. Não obstante, é a *ambiguidade* que assevera a experimentação poética de Emily Dickinson, tornando os seus textos tão poderosos ao promoverem múltiplas *leituras*.

2.1 O corpo e o desejo da escrita

Neste subcapítulo ocupar-me-ei da análise da imagética erótica e o modo como esta possibilita a construção de um *feminino* não-convencional. Desta feita, será dada particular atenção ao modo como esta *nova* sexualidade, associada à noção de isolamento, se articula com o fazer poético, e como este constitui, *per se*, uma manifestação de poder. Recordemos o poema “A still — Volcano — Life — ” (p. 601):

A still — Volcano — Life —
That flickered in the night —
When it was dark enough to do
Without erasing sight —

A quiet — Earthquake Style —
Too subtle to suspect
By natures this side Naples —
The North cannot detect

The Solemn — Torrid — Symbol —
The lips that never lie —
Whose hissing Corals part — and shut —
And cities — ooze away — (P. 601)

As duas primeiras quadras centram-se na tensão de secretamente se viver. Contudo, na terceira quadra, a imagem do vulcão assume, metaforicamente, a imagem de um *corpo* manifestamente feminino:

The Solemn — Torrid — Symbol —
The lips that never lie —
Whose hissing Corals part — and shut —
And cities — ooze away —

São múltiplos os aspectos que se referem à sexualidade feminina: “ooze” denota a capacidade de surpreender de um modo subtil, não fálico, lido metonimicamente; “lips” e “hissing corals” constituem os lábios da boca e/ou os lábios vaginais. Aqui, o corpo feminino é tornado imagem central na sua relação com a “vida interior” do sujeito poético. São evocadas paisagens de um surrealismo grotesco: [the] “hissing Corals part” libertando lava: palavras que constituem um material *fluido* mortífero, capaz de destruir as “cidades”, os antigos espaços, por outras palavras, o social e culturalmente estabelecido, o convencional.

Simultaneamente é descrita uma montanha vulcânica voluptuosa na imagem dos lábios que continuamente “hiss”, “part” and “shut” durante a libertação do fluido magmático. Em ambas as imagens, o restante corpo ausenta-se, prevalecendo a imagem *excessiva* dos “lábios” numa “pose” sugestivamente erótica – o *coral vermelho* que possibilita a libertação imediata de “A Still — Volcano — Life —”. Mais ainda, o poema sugere uma sexualidade feminina “alienígena”, contrariando e subvertendo as noções do convencionalmente feminino na conservadora e puritana Nova Inglaterra. Paralelamente, o sujeito poético sente deleite com o facto de o “Norte” não pressentir a actividade vulcânica. Podemos inferir que o uso do branco no vestuário de Dickinson constitui um *intertexto*, ou, como lhe chama Ana Luísa Amaral, “excertos de poemas dramáticos” ao referir-se ao branco e à reclusão (Amaral: 1995:246): por detrás do branco, esconde-se, irónica e excessivamente, a força destruidora do vulcão.

Articulemos duas noções: a de “privacidade criativa” e a de “criação privada” enquanto noções que se articulam com o corpo feminino, com o processo de criação artística e com o desejo de um espaço privado que se afigura, no caso de Emily Dickinson, como condição essencial para a criação poética. Se a escrita é, também, como tenho vindo a afirmar, a possibilidade de “completar a existência” através do exercício da imaginação, esta adquire uma dimensão em torno da definição de intimidade, o que poderíamos designar como o *desejo privado da escrita*, inferindo daqui o acto pessoal que é a masturbação. No ensaio “Keeping Her Distance: Cisneros, Dickinson, and the Politics of Private Enjoyment”, Geoffrey Sanborn cita Eve Kosofsky Sedgwick acerca do escritor e da sua relação com acto “masturbatório mental” que é a escrita:

if they allow the ‘vibrations of the highly relational but, in practical terms, solitary pleasure and adventure of writing’ to exceed an acceptable frequency and volume, they implicitly confess that those vibrations are a source of private enjoyment (Sanborn 2001: 1339).

No mesmo ensaio, o autor afirma num registo pautado pela ironia, que perante tais circunstâncias há que afastar da escrita o rastro da masturbação, descrevendo-a como um trabalho “útil”, “responsável”, e “saudável”, consistindo numa forma de “coito” totalmente assimilável pelo modelo da norma heterossexual. Recordo Cixous: “Censor the body and you censor breath and speech at the same time” (Cixous 1976: 880). Se a escrita permite o regresso ao que há de mais arcaico através da descoberta da própria sexualidade – uma sexualidade sem “culpas” em relação ao prazer no feminino – no processo de criação, há que transcender essa mesma culpa para que a mulher se afirme num enquadramento positivo. Emily Dickinson quebra as regras do seu sexo desafiando limites – numa das muitas cartas a Thomas Higginson, escreve: “You think my gait “spasmodic” — I am in danger — Sir — You think me “uncontrolled” — I have no Tribunal — ” (c. 265). Por um lado, a sua escrita não vai ao encontro do horizonte de expectativas de Higginson (desafia as suas convenções estético-literárias, o seu auto-controle, sendo um acto ainda mais subversivo por ser uma mulher a fazê-lo) e, por outro lado, é o próprio texto que serve de *palco* para a experimentação, o que possibilita à poeta “desnudar-se” através da linguagem, o lugar que lhe possibilita a confrontação com o “outro” num espaço privado onde a sexualidade feminina não é regulável. Saliento que as possibilidades que decorrem do conceito relativo de *privacidade dickinsoniana* são apenas *leituras* promovidas pela abertura e centrifugação dos textos estudados. Não obstante, o processo de criação, bem como o estudo da fluidez da fronteira entre o público/político, pessoal/privado (a crítica feminista, ao trazer para a linha da frente a questão da sexualidade feminina, politiza a esfera do privado), contribuem para a afirmação de um feminino que contempla uma sexualidade feminina *plural*, afastando-se do imago ideal.

As propensões vulcânicas do sujeito desejante assumem uma carga semântica erótica na descrição de um *prazer solitário*, a tensão cumulada que invoca o prazer

feminino – “How red the Fire rocks below — ” (p. 1677), cuja força explosiva inscreve-se no centro do corpo de forma *ex-centrica*, uma vez que esta *nova* sexualidade não cumpre as suas funções convencionais: “woman’s *norm* [is] clitorally *ex-centric* from the reproductive orbit” (Spivak 1988: 151). O simbolismo em torno do clítoris excede a relação binária entre pénis e vagina, uma vez que não existe o equivalente masculino para este órgão, e porque o mesmo não tem uma função reprodutora. Ainda Gayatri Spivak:

The pre-comprehended suppression or effacement of the clitoris relates to every move to define woman as sex object, or as a means of reproduction – with no recourse to a subject-function except in terms of those definitions or as ‘imitators’ of men (Spivak 1988: 151).

O clítoris, simbolicamente, representa o *excesso*, o *desejo*, o que na poética de Emily Dickinson está simbolicamente ligado com a sua *criatividade*: “Life becomes text, starting out from my body”, escreve Hélène Cixous (Cixous 1991: 52).⁶ Na peugada de Luce Irigaray, Paula Bennett em *Emily Dickinson Woman Poet* (1990), estuda a relação entre sexualidade e o poder criativo, evidenciando o facto de que esta identificação é mais difícil no caso da mulher, uma vez que o reconhecimento do poder criativo implicaria o reconhecimento da diferença sexual, isto é, “that somehow the ‘little’ could also be ‘great’” (Bennett 1990: 154). Bennett estuda a “Linguagem das Flores” na poética dickinsoniana (salientando o facto de que esta linguagem constitui tropo na cultura ocidental na descrição da sexualidade feminina): o modo como esta sugere imagens

⁶ Refira-se na poética modernista de Hilda Doolittle, o uso da imagética genital através do recurso à imagética preciosa e à “Linguagem das Flores” de que fala Paula Bennett, através de uma mediação não-ornamental, não-vitoriana (linguagem igualmente subvertida por Dickinson em relação à estética vitoriana). Esta imagética constitui função importante nos códigos semânticos de H.D. e sua redefinição do imaginário sexual feminino, uma vez que a forma anatómica das pedras sugere imagens conotadas com a sexualidade feminina, nomeadamente, “the clitoris as the seat of women’s sexual pleasure” – afirmação de Kathryn Simpson em “Pearl-diving: Inscriptions and Creativity in H.D. and Woolf” (Simpson: 2004: 39). Desta feita, o paradigma heterossexual é posto em causa, uma vez que não existe relação hierárquica entre sujeito desejante/objecto desejado. De modo similar, Paula Bennett evidencia o papel do clítoris na sexualidade feminina: “Pleasure, moreover, is its only object. Quite unlike the penis, which is also employed in reproduction and excretion, the clitoris has no reason beyond pleasure for being” (Bennett 1993: 238).

conotadas com a sexualidade e prazer femininos, e, por conseguinte, atesta a existência de uma retórica do desejo feminino:

A network of specifically female genital images, including both the vagina and the clitoris (represented in Dickinson's poetry by persistent references to crums, berries, peas, pearls and other small, round objects), pervades her work. Taken together, these images suggest that both Dickinson's sexuality *and* her imagination were homoerotic and autoerotic, that is, they were preferentially centered on female sexuality (...). Interpreted with an eye to biography, these images also suggest that this female-centered eroticism was one of the primary enabling factors in Dickinson's emergence as a strong woman poet (Bennett 1990: 154-155).

Por outro lado, o *desejo privado da escrita* associado à renúncia de Dickinson das formas institucionalizadas e convencionais, quer da sexualidade, quer da publicação e circulação dos seus textos, constitui, na sua essência, um único movimento, materializado na experimentação poética que *per se* revela o acto de renúncia contínuo que a poeta exercitou na privacidade do seu quarto. Chamo a atenção para o facto de que se Dickinson não abdicasse das relações heterossexuais normativas, decidindo antes dedicar-se à escrita, não estaria a praticar um acto subversivo. Citando Ana Luísa Amaral, acerca da *estanquicidade* dos papéis sexuais e do conceito de "True Woman" (imagem idealizada da mulher na América vitoriana):

Evitando o casamento e subvertendo tempos e espaços, Dickinson evitaria essa função de duplo espelho feminino: ser reflexo ou imagem do que se esperava do modelo masculino e das expectativas da sociedade; evitaria assim o conflito presente na estratificação de funções sociais e sexuais (Amaral 1995: 279).

Assim, Emily Dickinson se auto-define, irónica e excessivamente, como "Nobody". Ser "Ninguém" simboliza a recusa de leis homogêneas e papéis sexuais convencionais. A *ausência excessiva* de uma identidade em constante *fluidez*:

I'm Nobody! Who are you?

Are you — Nobody — too?
Then there's a pair of us?
Don't tell! they'd advertise — you know!

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

Por outro lado, a *intransitividade* do acto poético constitui manifestação de poder, pois basta-se a si próprio no espaço privilegiado da *imaginação*. Atentemos no seguinte poema:

Four trees — upon a solitary Acre —
Without Design
Or Order, or Apparent Action —
Maintain —

The Sun — upon a Morning meets them —
The Wind —
No nearer Neighbor — have they —
But God —

The Acre gives them — Place —
They — Him — Attention of Passer by —
Of Shadow, or of Squirrel, haply —
Or Boy —

What Deed is Theirs unto the General Nature —
What Plan
They severally — retard — or further —
Unknown — (P. 742)

Note-se que as “Four Trees” limitam-se a manter o que não chega sequer a ser uma ordem, um desígnio. A utilização pela poeta da forma verbal “Maintain — ” constitui uma forma peculiar de reiterar o poder e exuberância de simplesmente *existir*. Noutros versos de Dickinson: “Existence in itself — / Without a further function — / Omnipotence — Enough — ” (p. 677). Falamos portanto de uma posição de *intransitividade* enquanto manifestação de poder e rebeldia. Em simultâneo, a resistência sugerida pela concretude material das árvores pode ser equacionada com a resistência material da própria escrita, tal como a organização espacial do poema sugere na sua dinâmica interna entre forma e fundo: quatro estrofes numa página em branco (“a solitary Acre”), que, tal como as “Four Trees”, “Without Design/ Or Order, Or Apparent Action”, não indicam “What Plan/ They severally — retard — or further — ”.

A concepção da escrita como um processo de construção, o que implica o tempo e o trabalho necessários para o seu exercício, bem como o espaço de *fluidez* que esta representa, possibilitam a articulação entre a noção de *intransitividade* e as noções de “privacidade criativa”, “criação privada” e o “desejo privado da escrita”. Julgo pertinente citar Betsy Erkillia acerca da figura de “Master”⁷ como uma construção alegórica da poeta, ensaiando exemplarmente a noção de *intransitividade dickinsoniana*: “[an] abstract, subjective, and ultimately autoerotic (...) at once the subject and the mirror of [her] own Creative power” (Erkillia 1992: 66). É através da mente que Dickinson atinge o *ilimitado*, o espaço criador de fantasias que lhe permite ultrapassar o carácter limitativo do real (a revelar-se tanto no espaço exterior como no próprio espaço do corpo). Uma das mais persistentes *fantasias* dickinsonianas está associada à noção de um “eu” sem corpo, materializada na concepção do poeta como uma figura exterior ao tempo. A título de exemplo, veja-se os versos, “This was a Poet (...)/ Exterior — to Time” (p. 448). Porém, o desejo de Dickinson pela ausência de um corpo, bem como a sua insistência na

⁷ Figura que surge em três cartas de Dickinson; não há registo destas terem sido enviadas, o que desde logo coloca em causa a sua função – uma carta é, essencialmente, uma mensagem escrita direccionada de um remetente a um destinatário que apenas cumpre por inteiro a própria função comunicativa com o seu envio e, sobretudo, a sua *leitura*. Não sabemos se estes textos foram compostos com vista ao pleno preenchimento pragmático da função epistolar, ou, se estamos perante a epístola literária. São cartas que expressam o *desejo* pela figura de “master”; todavia, podemos afirmar que sem a referência do destino não há verdadeiramente carta amorosa.

superioridade da mente, é tornado débil quando confrontado com a *indizível* natureza do ser em ausência de corpo. A poeta apercebe-se desta impossibilidade quando escreve aos seus primos Louise e Frances Norcross acerca do sonho que teve com o seu pai, entretanto falecido:

I dream about father every night, always a different dream, and forget what I am doing daytimes, wondering where he is. Without any body, I keep thinking. What can that be?

A linguagem falha a tentativa de encontrar termos que definam um sujeito incorporeal. Este não pode ser *dito*, uma vez que a noção de corporalidade activa uma problemática complexa em torno da noção de identidade, bem como Dickinson entende a linguagem na sua relação com o sensorial, expressa na sua definição pessoal de poeticidade:

If I read a book [and] it makes my whole body so cold no fire can ever warm me
I know *that* is poetry. If I feel physically as if the top of my head were taken off,
I know *that* is poetry. These are the only way I know it. Is there any other way...

(C. 342a, carta de Higginson a sua mulher, onde ele transcreve, por sua vez, passos de uma carta de Dickinson)

Por outro lado, a renúncia de uma vida convencional não implica o desconhecimento das experiências da vida. Dickinson é vulnerável ao carácter transitório da experiência – só através da consciência da transitoriedade é possível reconhecer o carácter permanente da palavra. De modo análogo, o usufruto dum estado exterior ao tempo requer o conhecimento da devastação que o mesmo provoca. Acerca da sensibilidade de Dickinson, John Crowe Ransom afirma:

Her sensibility was so acute that it made her extremely vulnerable to personal contacts. Intense feeling would rush out as soon as sensibility apprehended the object, and flood her consciousness to the point of helplessness (...) The happy encounter was as painful as the grievous one (Ransom 1963: 100).

O seu acto de renúncia constitui acto de libertação, aquele que permite exercitar a experiência através da palavra. Porém, Dickinson estava consciente das consequências do seu génio. Veja-se o poema 306:

The Soul's Superior instants
Occur to Her — alone —
When friend — and Earth's occasion
Have infinite withdrawn —

Or She — Herself — ascended
To too remote a Height
For lower Recognition
Than Her Omnipotent —

This Mortal Abolition
Is seldom — but as fair
As Apparition — subject
To Autocratic Air —

Eternity's disclosure
To favorites — a few —
Of the Colossal substance
Of Immortality (P. 306)

Quando confrontada com o desejo de se libertar da contingência mortal do corpo, Dickinson adopta uma estratégia anti-teleológica (o divino é para Dickinson uma entidade fluida), focando-se em elementos exteriores à sociedade (montanhas, borboletas ou pedras), cujas existências não requerem a figura de um deus transcendente. É no minimal (na sua expressão temática e estilística) que Dickinson inscreve a sua exuberância imaginativa, confrontando os seus futuros leitores com uma poética que propõe a reticência e a economia verbal, uma linguagem de excesso que promove *ausências*, em suma, o exercício da *ambiguidade*. Do mesmo modo, Dickinson recusa

códigos religiosos e sociais, valorizando o leopardo que a civilização despreza, “Civilization — spurns — the Leopard! (p. 492), e, ao salientar o indefinido, o *plural*, despreza o socialmente estabelecido, a ideologia que dita o comportamento convencional da mulher, sardonicamente criticado no seguinte poema:

What Soft — Cherubic Creatures —
These Gentlewomen are —
One would as soon assault a Plush —
Or violate a Star —

Such Dimity Convictions —
A Horror so refined
Of freckled Human Nature —
Of Deity — ashamed —

It's such a common — Glory —
A Fisherman's — Degree —
Redemption — Brittle Lady —
Be so — ashamed of Thee — (P. 401)

Ao negar o convencional, privilegiando a imaginação e a adoção de uma posição de disciplina face à escrita, Dickinson submete a relação de cumplicidade com o próprio “eu” a um processo de depuração máxima – as suas limitações são o material bruto da sua poética, *esculpidas* minuciosamente. A sua poesia constitui um acto de desejo implosivo, cuja veemência não é mais prolixa pela ausência de uma voz expansiva. A imagética vulcânica atesta, justamente, esta nova poesia de *estados extremos* escrita por uma mulher que se auto-define como “Vesuvius at Home” (p. 1705).

3. *Camp, drag e o desejo homoerótico*

I dwell in Possibility —
A fairer House than Prose —
More numerous of Windows —
Superior — for Doors —

Of Chambers as the Cedars —
Impregnable of Eye —
And for an Everlasting Roof
The Gambrels of the Sky —

Of Visitors — the fairest —
For Occupation — This —
The spreading wide my narrow Hands
To gather Paradise —
Emily Dickinson (P. 657)

Através de uma teatralidade transgressiva, Emily Dickinson incorpora na sua poética diversas exteriorizações associadas à noção de espetáculo: a *performance*, o burlesco, o *camp* e o carnavalesco. Na já citada carta de 1862, a poeta afirma escrever como uma “supposed person”, chamando a atenção dos seus leitores para o uso da máscara poética. Num poema de 1863, Dickinson declara:

It's easy to invent a Life —
God does it — every Day —
Creation — but the Gambol
Of His Authority —

It's easy to efface it —

The thrifty Deity
Could scarce afford Eternity
To Spontaneity —

The Perished Patterns murmur —
But His Perturbless Plan
Proceed — inserting Here — a Sun —
There — leaving out a Man — (P. 724)

O sujeito poético equipara-se à figura de Deus (este cria e destrói “every day”), sendo sugerido que o acto de criar, bem como o acto de destruir, são concretizados com facilidade. Podemos inferir que Dickinson adopta e desconstrói “poses” de forma subtil, encenando e manipulando a sua própria imagem. A metamorfose constante, visível ao longo da sua poética, sugere nos seus leitores um certo cepticismo: a construção de “poses”, a linguagem oblíqua (depurada ao ponto de se tornar críptica), tornam a *leitura* acerca da poeta *ilegível*. Porém, mais importante do que enveredar por leituras biografistas, será, por exemplo, atentarmos no modo como o “eu” se encontra disperso entre múltiplas *personae* e como através destas o *género* e as sexualidades são construídos. Neste sentido, procurarei reflectir acerca do modo como a *performance* permite suprimir e evidenciar, num duplo movimento, a expressão da fantasia erótica e do desejo, bem como as frustrações relacionadas com este último. Por outro lado, decorrerão reflexões acerca do papel *convencional* de mulher (atentando em aspectos relacionados com as circunstâncias necessárias para a escrita), articulado com o modo como o poder de subversão se situa no campo da ambiguidade, na contestação da centralidade e, sobretudo, na dramatização de *possibilidades*.

Numa primeira parte deste capítulo, debruçar-me-ei sobre o estudo do discurso *camp* (incidindo nas diferentes abordagens ao conceito) e da performance *drag* (nas suas possibilidades transgressivas defendidas por Judith Butler), tendo em vista correlacionar algumas das suas características na poética dickinsoniana. Chamo a atenção para o facto da coexistência de duas perspectivas: se, por um lado, é possível, em termos teóricos, transcender binarismos, como defende Judith Butler em *Gender Trouble* (1990) ao advogar a impossibilidade de se descobrir um *corpo* anterior às inscrições culturais, por

outro lado, há que ter em conta o *corpo* “material”, inserido nas condições histórico-sociais onde se move.

Na poética dickinsoniana, as *personae* afirmam o seu poder através da exercitação da sua *duplicidade*. Elas coexistem num mesmo *palco* em retratos de auto-menorização (como já vimos), ou em poses de altivez, numa fluidez de papéis que proporciona diferentes *leituras* acerca do retrato da poeta – retrato esse que Dickinson fomentara de *ambiguidade*. Se a construção do seu retrato poderá revelar-se excessiva, as transfigurações (transgressivas) dos seus versos abrem possibilidades de *leitura*, bem como possibilitam à poeta contar as suas “verdades”. Através de estratégias poéticas, Emily Dickinson exercita a dissonância em torno da definição de *gender* e cultiva a ambiguidade sexual, centrifugando os movimentos de leitura.

A expressão de uma dramatização excessiva está presente na produção dos poemas, fazendo-se sentir na sua recepção. Através do *corpo*, Dickinson parodia o seu *género*, distanciando-se deste, o que anima a sua poética com algumas das características associadas à *performance camp*: a *imitação* dos papéis sexuais, que, pela sua representação *excessiva*, leva à subversão dos mesmos. Recorde-se, por exemplo, o uso do branco no vestuário de Dickinson: este contribui para a adopção de uma “pose” que a poeta conscientemente cultivara. O branco, ao constituir tropo simbólico de pureza, torna-se, pelo seu uso *excessivo*, o inverso. Como faz notar Ana Luísa Amaral, o branco pode constituir “símbolo de desejo não consumado, ou subversão do seu sentido de passagem para o outro lado – o de esposa” (Amaral 1995: 238). Mais ainda, o branco constitui símbolo de protecção e ostentação (armadura/véu, que protege e agride, bem como ornamento), surgindo assim como o “substituto excessivo da presença” (ibidem). Deste uso excessivo, sobressai uma componente de artifício, parte integrante de uma *performance* que a poeta controla, traço semiótico *desviado* que se opõe à “normalidade” da pequena comunidade de Amherst da qual a poeta fazia parte.

Em *Notes on Camp* (1964), obra paradigmática acerca deste discurso, Susan Sontag afirma: “the essence of Camp is its love of the unnatural: of artifice and exaggeration”. Assim, *camp* circunscreve: “the love of the exaggerated, the “off”, of things-being-what-their-not”. Por outro lado, *camp* constitui “the triumph of the epicene style” (Sontag 1999: 53-56). Ao salientar a noção de *artifício* como elemento

caracterizador de *camp*, Sontag relaciona a androginia com a estilização excessiva dos estereótipos:

Allied to the Camp taste for the androgynous is something that seems quite different but isn't: a relish for the exaggeration of sexual characteristics and personality mannerisms (Sontag 1999: 56).

Sontag identifica na “sensibilidade” *camp* o *role-playing*, a imitação, a androginia, a incorporação do natural com o artificial; em suma, possíveis combinações desestabilizadoras. De modo sucinto: através da manipulação dos estereótipos, do tornar difusas as fronteiras entre o “natural” e o “artificial”, a noção de “essência” e normatividade sexual é posta em causa. Neste sentido, *camp* assume um carácter político e não somente estético: as representações de um *género* desestabilizado subvertem toda uma hierarquia de valores (em termos estéticos, morais, bem como a própria relação de poder que se estabelece invertidamente). Nas palavras de Susan Sontag, “the whole point of camp is to dethrone the serious” (Sontag 1999: 62).

Por outro lado, a fluidez de fronteiras entre o *natural* e o *artificial* potencia alternativas, munindo de poder (e criando espaços de afirmação para) aqueles que ficam excluídos da ideologia dominante. Em “Uses of Camp”, Andrew Ross elucida-nos: “camp contains an explicit commentary on feats of survival in a world dominated by the taste and interests of those whom it serves” (Ross 1999: 315).

Paralelamente, teorias acerca de *camp* que se focam em torno das relações de poder, oferecem um entendimento de *camp* na sua relação com a “sensibilidade” homossexual: *camp*, em particular, o humor *camp*, possibilita denunciar representações e mitos culturais que continuamente oprimem mulheres e homossexuais.

Outros teóricos associam *camp* ao “estilo” homossexual, aos *drag shows* e ao travestismo (ao “role-playing” e ao “gender-crossing”), sublinhando a associação da “sensibilidade” *camp* com a cultura gay masculina. No ensaio “On the Being of Gayness as Necessary Drag”, inserido em “Imitation and Gender Insubordination” (1990), Judith Butler subscreve teorias associadas a *camp*, e, no seu entendimento de *gender* como uma construção cultural (os papéis sexuais definem-se a partir de actos performativos que se

repetem continuamente no corpo), Butler salienta a noção de “imitação” a partir do conceito de *drag*:

Drag constitutes the mundane way in which genders are appropriated, theatricalized, worn, and done; it implies that all gendering is a kind of impersonation and approximation. (...) there is no original or primary gender that drags imitates, but *gender is a kind of imitation for which there is no original*; in fact, it is a kind of imitation that produces the very notion of the original as an *effect* and consequence of the imitation itself (Butler 2009: 127).

A relação entre a “imitação” e o “original”, produzida através da performance *drag*, evidencia o artificialismo de *gender* e o modo como este se inscreve na superfície do corpo. Por outro lado, a performance *drag* (neste caso, o *drag queen*) ao representar uma imagem *unívoca* e estereotipada de “mulher”, expõe os aspectos relacionados com *gender* enquanto construções, falsamente “naturalizados” através da “ficção” regulatória da chamada “coerência heterossexual”. Em *Gender Trouble*, Butler afirma: *In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself – as well as its contingency* (Butler 1999: 175). De facto, parte do deleite desestabilizador da performance *drag* reside no reconhecimento de um radical acaso na relação entre sexo e *gender* face à organização cultural e à causalidade, usualmente assumida como “natural” e necessária. Através da dramatização do mecanismo cultural que reproduz a união entre sexo e *gender*, *drag* “desnaturaliza” estes conceitos, ao expor a sua distinção. Note-se que a paródia em torno da noção de *gender* não pressupõe a existência de um “original” cujas identidades paródicas imitam; a paródia parte, precisamente, do falso pressuposto de que existe uma identidade “original”. Esta revela que a identidade “original”, a partir da qual *gender* é construído, constitui uma imitação, da qual não existe o “original”. Este contínuo desestabilizar propicia a fluidez de identidades, desprovido de poder uma cultura hegemónica que reclama para si definições essencialistas em torno das identidades sexuais. Acerca da redefinição destas e da paródia (que ao partir do significado hegemónico dos papéis sexuais os recontextualiza), Butler afirma:

In the place of an original identification which serves as a determining cause, gender identity might be reconceived as a personal/cultural history of received meanings subject to a set of imitative practices which refer laterally to other imitations and which, jointly, construct the illusion of a primary and interior gendered self or parody the mechanism of that construction (Butler: 1999: 176).

O corpo constitui fronteira móvel, uma superfície cuja permeabilidade é politicamente regulada e cujo significado se inscreve num contexto cultural dominado pelo paradigma heterossexual. Note-se que *gender* não pode ser analisado como uma identidade estável, pois constitui uma identidade estabelecida débilmente no tempo, através de uma repetição estilizada de actos. O resultado de *gender* produz-se através da estilização do corpo e deve ser entendido, segundo Butler, como a forma mundana através da qual gestos corporais, movimentos e estilos de ordem vária compõem a ilusão de uma identidade sexual permanente. Porém, estas identidades, estruturadas através de actos que se repetem procurando aproximar-se do seu ideal fantasmático, na sua ocasional descontinuidade, revelam a impossibilidade de concretização deste ideal. Tal contingência decorre simplesmente da temporalidade que o circunscreve. Assim, as possibilidades de transformação de *gender* encontram-se na relação arbitrária entre estes actos, na possibilidade da “imperfeição” se repetir. Outra possibilidade advém da repetição paródica que expõe o efeito fantasmático de uma identidade estável, a qual constitui, estritamente, uma construção política.

Neste sentido, a escrita arroga-se como *palco* de experimentação e subversão. O *efeito camp* na poética dickinsoniana evidencia-se através do *artifício* que caracteriza os sujeitos poéticos – estes adoptam “poses” continuamente, parodiando e subvertendo identidades sexuais. Partindo deste pressuposto, os leitores apercebem-se da problemática em torno das normas que definem a diferença sexual e a heterossexualidade.

Nalguns dos seus textos, Emily Dickinson exercita o papel de “mulher” e, ao manifestar o desejo pelo *papel* reservado ao feminino, contraria, simultaneamente, a “naturalidade” com que esse mesmo desejo é sentido. A dissonância está sempre presente. Atentemos no poema 271:

A solemn thing — it was — I said —

A woman — white — to be —
And wear — if God should count me fit —
Her blameless mystery —

A hallowed thing — to drop a life
Into the purple well —
Too plummetless — that it return —
Eternity — until —

I pondered how the bliss would look —
And would it feel as big —
When I could take it in my hand —
As hovering — seen — through fog —

And then — the size of this "small" life —
The Sages — call it small —
Swelled — like Horizons — in my vest —
And I sneered — softly — "small"! (P. 271)

O sujeito poético assume uma posição de rebeldia camuflada. Se inicialmente o papel convencional de mulher é “solenemente” desejado, este conduz ao anonimato e a uma vida passiva.⁸ Note-se na última quadra a celebração do poder marginal, o que constitui característica do discurso *camp*: esta forma de poder afirma-se, justamente, perante a tentativa de *rasura* da sua própria identidade. O sujeito poético responde a “Sages” (voz do conhecimento estável, centrípeto, personificação da cultura

⁸ Refira-se outros versos, nos quais a poeta se auto-define como: “The Wife — without a Sign! Acute Degree — conferred on me — / Empress of Calvary! (...)” (p. 1072). A imagem compensatória da “rainha” que controla as suas emoções surge repetidamente na poética dickinsoniana enquanto antídoto para o impacto destrutivo que o imaginário romântico tem sobre a mulher. Mais ainda, o sujeito poético assume uma postura irónica perante o casamento convencional: “When you — hold — Garnet to Garnet — / Gold — to Gold — / Born — Bridalled — Shrouded — / In a day — / Tri Victory/ “My Husband” — women say — / Stroking the Melody — /Is this — the way?” (p. 1072). Estes versos revelam a preocupação de Dickinson em relação à perda de identidade da mulher quando contrai o matrimónio. O verso “Born — Bridalled — Shrouded” constitui um jogo de palavras: face à expectativa da mulher perante a sua “nova”vida (“Born”), esta será “bridalled” – palavra homófona de “bridled” (rédeas) e “shrouded” (obscura, sugerindo também “mortalha”).

patriarcal): “And I sneered — softly — "small!"”, afirmando a sua posição de *diferença*.⁹

Emily Dickinson contesta o papel convencional da “mulher” heterossexual, embora adote frequentemente *personae* femininas. Através destas, a poeta evidencia o *artificialismo* das convenções reservadas ao seu sexo. Nas palavras de Susan Sontag, acerca do sentido de artifício de *camp*:

Camp sees everything in quotation marks. It's not a lamp, but a "lamp"; not a woman, but a "woman." To perceive Camp in objects and persons is to understand Being-as-Playing-a-Role. It is the farthest extension, in sensibility, of the metaphor of life as theater (Sontag 1999: 56).

Dickinson dramatiza o papel da mulher que se encontra “suspensa” *entre aspas*, parodiando-a, isto é, assumindo o que é a representação do seu papel. Ao criar espaços instáveis e dialógicos na sua poética, Dickinson *desvia-se*, por excesso, da sua contemporaneidade. Mais ainda, ao tentar aproximar-se do “momento incandescente” de que fala Sontag, a poeta afirma a sua (ex)centricidade perante o socialmente estável/aceitável:

Character is understood as a state of continual incandescence – a person being one, very intense thing. This attitude toward character is a key element of the theatricalization of experience embodied in the Camp sensibility (Sontag 1999: 61).

A noção de “incandescente”, como a própria palavra denota, associa-se a uma “pose” de excentricidade. A propósito, cito Caroline Heilbrun: “As vidas não servem como modelo; somente as histórias o fazem” (Heilbrun 1988: 37). Porém, no caso de Emily Dickinson,

⁹ Ao longo da sua poética, Emily Dickinson valoriza o campo semântico em torno de “littleness”. Em “Critical Clitoridectomy: Female Sexual Imagery and Feminist Psychoanalytic Theory”, Paula Bennett denuncia a crítica que associa “littleness” ao trivializar do feminino, bem como à imagem de redução e infantilidade tipicamente associada a Emily Dickinson. Ao estudar Dickinson e outras poetisas da época, Bennett entende estas associações pejorativas como construções culturais: “That is, they are not an objective assessment of worth but result, rather, from our embeddedness in the hierarchical binaries of phallogocentric thought, binaries that automatically and unilaterally identify that which is little with that which is weak, worthless, and pejoratively feminine. To Dickinson and to many other nineteenth-century women writers, the little could also be great, the insignificant could be meaningful and valuable” (Bennett 1993: 236).

biografia e obra confundem-se, sendo possível enveredar por uma *leitura* mitográfica. Pensemos no acto de reclusão ou no uso do branco no vestuário – formas excêntricas de a poeta se esconder e, por outro lado, se exhibir (não esqueçamos que Emily Dickinson cultivava a sua imagem de mistério). Perante uma sociedade em mudança (consequência da Revolução Industrial), o revivalismo religioso e a imagem da “True Woman”, os três em estrita harmonia com a ideologia protestante (visando o crescimento económico e a estabilidade social), Dickinson manifesta a sua (ex)-centricidade face ao socialmente aceitável através do seu desejo pela *diferença* (o que explica o seu desvio face à escrita feminina contemporânea da sua que, ao invés, suportava a ideologia dominante). De modo similar, “branco” e “reclusão” subvertem a ideologia a que inicialmente pertencem. Nas palavras de Ana Luísa Amaral:

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

Assim, entre o textual (a sua poética) e o extra-textual (a sua vida), Dickinson fomenta a *ambiguidade* como forma de protecção e ostentação.

Através de justaposições (entre “poses” de superioridade/inferioridade, parcimónia/ostentação, desejo/abstenção), a poeta expressa o seu interesse perante formas de poder *desviadas e desviantes*, ou, na terminologia de Maria Irene Ramalho, “identidades ameaçadas ou ameaçadoras” (Ramalho 2001: 540), tornando-se ela própria representante de um feminino depreciado e da homossexualidade reprimida. Através de uma “sensibilidade” característica de *camp*, a poeta redefine a margem enquanto espaço dotado de poder, encenando *performances* que lhe possibilitam a edificação de um espaço privilegiado no qual lhe é permitido usar “her *pretty words like Blades*” (p. 479) (itálico meu). Em muitos poemas, o sujeito poético celebra a sua aparente “littleness” e, ao elevar-se ao estatuto de “Nobody”, afirma o seu poder.

Se o discurso *camp* pretende desestabilizar e redefinir noções de *masculinidade* e *feminilidade* pela confusão de papéis e identidades sexuais, Dickinson perturba as construções de *gender* e sexualidade através de estratégias gramaticais que veiculam *identidades em curso*: o uso de pronomes sem antecedentes, variações de pronomes num mesmo poema ou, de modo mais notório, sujeitos poéticos que se *metamorfoseiam*, justapondo e/ou alterando papéis sexuais. A exemplo, veja-se o poema 704, no qual a “dull girl” se transfigura em “Earl”, evocando o *cross-dressing* shakespeariano:

No matter — now — Sweet —
But when I'm Earl —
Won't you wish you'd spoken
To that dull Girl?

Trivial a Word — just —
Trivial — a Smile —
But won't you wish you'd spared one
When I'm Earl?

I shan't need it — then —
Crests — will do —
Eagles on my Buckles —
On my Belt — too —

Ermine — my familiar Gown —
Say — Sweet — then
Won't you wish you'd smiled — just —
Me upon? (P. 704)

Neste poema, Dickinson constrói um sujeito poético que mescla os papéis sexuais, tornando confusas as distinções normativas em torno de masculinidade e feminilidade, normas essas que, segundo Butler, restringem e limitam a proliferação de configurações de *gender* alternativas ao paradigma heterossexual. Através do ensaiar de papéis, este poema adquire o elemento subversivo da performance *drag* de que fala

Butler: perturba a “ilusão” de uma identidade sexual intrinsecamente estável. Através da *performance*, Dickinson desafia a norma, o que nos conduz à questão do excesso face à normatividade sexual. Em “A Preface to Transgression”, Michel Foucault descreve a transgressão como mais do que o mero desvio à norma; a transgressão fixa-se no limite e não na normatividade:

Transgression is an action which involves the limit, that narrow zone of a line where it displays the flash of its passage, but perhaps also its entire trajectory, even its origin; it is likely that transgression has its entire space in the line it crosses. (...) the limit opens violently onto the limitless, finds itself suddenly carried away by the content it had rejected and fulfilled by this alien plenitude which invades it to the core of its being. Transgression carries the Unit right to the limit of its being; (Foucault 1977: 33-34).

Se a transgressão nega o limite, ao mesmo tempo necessita dele para se afirmar. De modo similar, a transgressão possibilita ao limite abrir-se ao ilimitado. Ao criarem uma ligação de contiguidade entre si, isto é, ao ser criado um espaço que se define como mais do que um mero jogo entre o interdito e o livre, é criado um espaço que ultrapassa o marginal, sendo abolidas possíveis dicotomias. Neste, as fronteiras são fluidas, porque o limite se encontra além da norma. Este espaço é habitado por um sujeito que ensaia múltiplos papéis, recusando definições *estanques* de identidade (ou orientação sexual). Uma das vias para o excesso na poética dickinsoniana define-se, precisamente, pela possibilidade do momentâneo habitar de múltiplos corpos. Desta feita, mais do que subversiva, a poética dickinsoniana assume um carácter transgressivo.¹⁰

Note-se que em alguns dos poemas (poucos), cuja temática é amorosa, a poeta direcciona-os a uma figura masculina; porém, outros textos são dirigidos ou decorrem acerca de um sujeito feminino. Em muitos poemas, o *género* sexual permanece não identificado. Através da *performance* constante (estratégia associada a *camp*), a poeta parodia a construção de *gender*, expondo, de modo ambíguo, os seus desejos e fantasias.

¹⁰ Para o desenvolvimento desta questão, refira-se a crucialidade da leitura do ensaio de Ana Luísa Amaral, “Durmo o crepúsculo”: lendo a poética de Mário de Sá-carneiro a partir das teorias contemporâneas sobre as sexualidades” (2008). Partindo do texto de Michel Foucault, “A Preface to Transgression”, Ana Luísa Amaral explora a relação entre normatividade sexual, limite e transgressão na poética de Mário de Sá Carneiro (por outro lado, note-se que a questão do limite enquanto acesso ao excesso, fora já desenvolvida na tese de doutoramento de Ana Luísa Amaral: “Emily Dickinson: Uma Poética de Excesso” [1995]).

Abordando os seus textos o domínio do privado, seria indispensável à poeta proteger-se do olhar público. Uma das estratégias possíveis, consiste, justamente, no uso da máscara “feminina”, o que nos conduz à problemática do desejo homoerótico.

Em *Gender Trouble*, Judith Butler identifica como um dos aspectos da chamada *masquerade feminina*, o desejo homossexual feminino e os seus mecanismos de defesa. Partindo da análise da obra de Joan Riviere, *Womanliness as Masquerade* (1929), Butler afirma:

(...) the donning of femininity as mask may reveal a refusal of a female homosexuality and, at the same time, the hyperbolic incorporation of that female Other who is refused – an odd form of preserving and protecting that love within the circle of the melancholic and negative narcissism that results from the psychic inculcation of compulsory heterosexuality (Butler 1999: 68).

Ao arrogar-se como “original”, a heterossexualidade deve ser compreendida como uma repetição obrigatória, podendo apenas reproduzir os efeitos da sua própria “originalidade”:

(...) compulsory heterosexual identities, those ontologically consolidated phantasms of “man” and “woman”, are theatrically produced effects that posture grounds, origins, the normative measure of the real (Butler 2009: 128).

Butler argumenta que a proposta de Riviere pode revelar algo acerca do desejo homossexual feminino. Neste sentido, a *masquerade feminina* pode significar a recusa do desejo, constituindo, simultaneamente, uma forma de preservação desse mesmo desejo. Desta feita, a mulher *lida* como tipicamente feminina constitui o espelho daquilo que ela se recusa a desejar.

Como já vimos, Emily Dickinson adopta múltiplos papéis ditos femininos: noiva, amante (heterossexual/homossexual), “rainha”. Dickinson *dramatiza* de modo excessivo o papel reservado ao seu sexo.¹¹ Podemos concluir que, em alguns textos, a subtileza da

¹¹ Muitas das leituras acerca da máscara “feminina”, partem do pressuposto de que a sua criação constitui uma estratégia de Dickinson para exercitar a sua arte, construindo máscaras em torno da figura de noiva,

masquerade feminina possibilita a exploração do desejo homoerótico, uma vez que a *norma* sexual não se compadece com os padrões desviantes, pois estes constituem, de acordo com o discurso dominante, cópias (abjectas) do “original” (heterossexual). O exercício da escrita passa pela apropriação *hiperbólica* dos códigos sociais e da sua linguagem, bem como pela imitação da máscara “feminina”. Esta estratégia possibilita à poeta descrever, *obliquamente*, os constrangimentos relacionados com o seu sexo, manifestando o seu próprio deslocamento face à sociedade vitoriana do século XIX. Nas palavras de Ana Luísa Amaral:

Recusando-se a transgredir abertamente, o que Dickinson utiliza é um processo de subversão que passa, não pela explícita substituição de códigos constrangedores por outros opostos, mas, contornando o risco do castigo (“Assent — and you are sane/ Demur — you're straightway dangerous — / And handled with a Chain — ”, P. 435), pela deslocação desses códigos, estendendo-os para lá dos seus limites. Desta forma, Dickinson cria uma outra versão do texto social, simultaneamente uma sub-versão (subterrânea, marginal) e uma sobre-versão, que teima em vir à superfície e em se expor (Amaral 1995: 239).

Em “Post/Modern: On the Gay Sensibility, or The Pervert’s Revenge on Authenticity”, Jonathan Dollimore evidencia as possibilidades transgressivas de *camp* e, mais do que identificar *camp* com a cultura gay, o crítico associa *camp* “[with] the quintessence of an alienated, inadequate sensibility” (Dollimore 1999: 224). A presença de *camp* na poética dickinsoniana está associada às características que Dollimore refere (reiterando o discurso *camp* como tentativa de construção de *poderes diferentes*):

I am concerned here with that mode which undermines the categories which exclude it, and does so through parody and mimicry. But not from the outside: this kind of camp

bem como máscaras de reticência. A título de exemplo, veja-se o estudo, *Dickinson: The Anxiety of Gender* (1984) de Vivian Pollak. Acerca da reticência, Ana Luísa Amaral afirma: “A interiorização, por Dickinson, da ideologia do seu tempo passa igualmente por uma atitude de ambiguidade. Um dos aspectos que permeia a ideologia cultural da mulher de meados do século XIX é a reticência, quer nas acções, quer na escrita. (...)É importante agora salientar que esse aspecto, central para a escrita feminina e para o comportamento feminino da mulher do século XIX, é central também à escrita de Dickinson, que dele se apropria – e o subverte” (Amaral 1995: 335).

undermines the depth model of identity from inside, being a kind of parody and mimicry which hollows out from within, making depth recede into its surfaces. Rather than a direct repudiation of depth, there is a performance of it to excess: depth is undermined by being taken to and beyond its own limits (Dollimore 1999: 224).

Através da imitação dos estereótipos, Dickinson descreve o seu descentramento face ao discurso dominante. Deste modo, *camp* revela importância no que se refere a questões essencialistas em torno da diferença sexual; por outro lado, através da sua forte componente estética, redefine o binarismo natural/artificial que se manifesta em múltiplos campos da sociedade. Atentemos no poema “Rearrange a ‘Wife’'s affection!” (p. 1737): neste poema, evidencia-se o artifício e a “imitação” paródica dos papéis sexuais, articulados com a expressão velada da fantasia e desejo homoerótico. No ensaio “Dickinson, Performance, and the Homoerotic Lyric”, Sandra Runzo descreve o poema referido enquanto exemplo representativo de *masquerade feminina*: “[it] narrates an episode of feminine masquerade and gender transformation, a tableau of simultaneous victory and failure, seduction and futility” (Runzo 1996: 352). Vejamos:

Rearrange a “Wife’s” affection!
When they dislocate my Brain!
Amputate my freckled Bosom!
Make me bearded like a man!

Blush, my spirit, in thy Fastness —
Blush, my unacknowledged clay —
Seven years of troth have taught thee
More than Wifehood every may!

Love that never leaped its socket —
Trust entrenched in narrow pain —
Constancy thro’ fire — awarded —
Anguish — bare of anodyne!

Burden — borne so far triumphant —

None suspect me of the crown,
For I wear the “Thorns” till Sunset —
Then — my Diadem put on.

Big my Secret but it’s bandaged —
It will never get away
Till the Day its Weary Keeper
Leads it through the Grave to thee. (P. 1737)

Como Sandra Runzo faz notar, Emily Dickinson evidencia o artifício de *gender* ao introduzir o uso de aspas na palavra ‘Wife’. O sujeito poético (*persona* feminina), teme a acusação de que o seu “afecto” seja inapropriado, receando o “reajustamento” das suas emoções. Este ajustamento só seria possível, afirma sarcasticamente a voz poética, após uma grotesca intervenção, explícita nos versos “When they dislocate my Brain!”.

Nos versos seguintes, o sujeito poético manipula a aparência dita “masculina”, simulando um acto de transexualidade: “Amputate my freckled bosom!/ Make me bearded like a man!”. Através desta imagem paródica, a distinção entre sexo e *gender*, bem como o radical acaso entre ambos, evidencia-se. Note-se como o processo contínuo de “imitação” em torno do paradigma heterossexual exige do sujeito poético um comportamento sexual que não se coaduna com o seu desejo (o excesso de exclamações ao longo da primeira quadra sugere um sentimento de inquietação transversal ao registo irónico que caracteriza cada uma das alterações físicas propostas). Porém, através da manipulação das concepções de masculinidade/feminilidade, o sujeito poético parodia a censura ao seu “Wife’s affection” e é peremptório na afirmação dos seus sentimentos, salientando o triunfo dos mesmos: “Constancy thro’ fire — awarded — / (...) Burden — borne so far triumphant — ”.

Os versos “Seven years of troth have taught thee/ More than Wifhood every may!”, descrevem o estado de contenção e disciplina experienciado pelo sujeito poético, bem como o carácter permanente desta relação que não se coaduna com a típica e ortodoxa “Wifhood”. Podemos inferir que o “reajustamento” (a própria permuta de sexo) que o sujeito enuncia no início do poema, circunscrever-se-ia à adopção das normas do

paradigma heterossexual: um “reajustamento” totalmente concordante com a norma sexual vigente.

Por outro lado, o sujeito poético experiencia um sentimento de angústia, resultante do facto de o seu *corpo* se manter despercebido, quer pelo sujeito desejado, quer por outrem (Anguish — bare of anodyne!). Este constitui testemunha da sua própria invisibilidade, descrevendo o seu “afecto” como um “segredo” que deseja manter *eternamente*: “Big my Secret but it’s bandaged — / It will never get away/ Till the Day its Weary Keeper/ Leads it through the Grave to thee”. Na poética dickinsoniana evidencia-se o excesso da preferência por actividades dotadas de secretismo, comumente concretizadas durante a noite: “None suspect me of the crown,/ For I wear the “Thorns” till Sunset — ”.¹² Podemos inferir que é um estado de secretismo que confere a Emily Dickinson a possibilidade de se auto-inventar, exaltando as suas capacidades transgressivas. Regressemos ao poema: o sujeito poético celebra o seu “segredo” temendo que este seja revelado. Aqueles que requerem o seu “reajustamento” suspeitam de algo, porém, este afirma que a sua “condição *nobre*” é por eles ignorada, contrariamente aos seus “tormentos” que *devem* ser vistos por todos. Neste contexto, “Thorns” caracteriza-se pelo seu artifício evidente (note-se a ironia no uso de aspas e o verbo que lhe precede: “wear”), sendo possível deduzir destes versos uma “pose” de fingimento que visa tornar velado o desejo privado do sujeito poético. Mais ainda, se tipicamente na poética dickinsoniana, a figura da “rainha” surge em analogia com o controlo das emoções, neste poema, o sujeito poético assume usar a sua “coroa” subrepticamente, “Then — My Diadem put on”, o que sublinha o seu acto de fingimento e, por conseguinte, o seu domínio.

Numa leitura metapoética, o segredo é divulgado, embora obliquamente, através do acto de escrita. Neste sentido, é o próprio secretismo que estimula a expressão da emoção. O sujeito poético descreve as suas fantasias e frustrações: a mágoa perante o desejo por cumprir. Mais ainda, este manifesta a sua crítica perante os “afectos” tidos como “naturais” e “apropriados”.

¹² A título de exemplo, note-se outros textos, nos quais a temática em torno do secretismo é evidenciada: “Daisy”, no poema 106, opta pelas possibilidades que a noite oferece; a “aranha” dickinsoniana que cumpre o seu ritual durante a noite (p. 1138); ou, os versos do poema 998: “Best Things dwell out of Sight/ The Pearl — The Just — Our Thought” (p. 998).

No último verso do poema, afigura-se a possibilidade de revelação do “segredo”: “Till the Day its Weary Keeper/ Leads it through the Grave to thee”. Este verso evoca o *carnavalesco bakhtiniano* – a passagem pelo *túmulo* enquanto etapa necessária para que uma nova ordem se estabeleça, por outras palavras, para que este *novo* “afecto” se afirme. Em *Rabelais and His World*, Mikhail Bakhtine estuda as características distintivas entre a paródia medieval e a paródia moderna. Do carácter ambivalente do processo de *regeneração*, afirma:

Earth is an element that devours, swallows (the grave, the womb) and at the same time an element of birth, of renascence (the maternal breasts). (...) Degradation here means coming down to earth, the contact with earth as an element that swallows up and gives birth at the same time. To degrade is to bury, to sow, and to kill simultaneously, in order to bring forth something more and better” (Bakhtine 1984: 21).

Desta feita, o universo *carnavalesco* dickinsoniano estrutura-se através de um estado de abstenção que promove o desejo, contrariando o pensamento binário da civilização moderna ocidental. Em *Epistemology of the Closet* (1990), Eve Sedgwick fala da “crise” moderna em torno das definições de hetero/homossexualidade que, de modo similar, abrangera os binarismos da cultura ocidental. Sedgwick refere como áreas de maior controvérsia os pares “ocultação/revelação”, “privado/público”:

I’ll argue that the now chronic modern crisis of homo/heterosexual definition has affected our culture through its ineffaceable marking particularly of the categories secrecy/disclosure, knowledge/ignorance, private/public, masculine/feminine, majority/minority, innocence/initiation, natural/artificial (...) (Sedgwick 1990: 11).

Ao investir de ambiguidade os papéis sexuais e a própria sexualidade, Emily Dickinson evidencia o carácter não *estanque* das definições e o seu carácter binário; torna-se problemático delimitar o que fica incluído ou excluído de determinada *categoria* (a teoria *queer*, desenvolvida a partir do trabalho de Butler e Sedgwick, contesta, justamente, categorias hierarquizadas e *estanques* de identidades e papéis sexuais). Similarmente, é a

passagem pelo *túmulo* que possibilita a regeneração.¹³ Neste sentido, também a poética dickinsoniana desafia dicotomias ao expor os modos múltiplos em que a sexualidade e as diferenças se constroem, partindo das condições discursivas que estruturam a norma. Em suma, através da paródia dos estereótipos, Dickinson denuncia a superfície dos *corpos*, que são, como argumenta Butler, politicamente regulados.

Ao concebermos o “segredo” do poema “Rearrange a ‘Wife’'s Affection” na sua leitura homoerótica, facilmente deslindamos a fantasia do sujeito poético em torno da sua permuta de sexo. Por outro lado, a paródia em torno de *gender*, bem como a questão da ambiguidade sexual que o poema apresenta, realça a forma peculiar de Dickinson atribuir poder a um sujeito que adopta um papel “feminino” ou papéis sexualmente ambíguos. Este ensaia diferentes papéis: o de “mulher”, “homem”, “rainha” e “mártir”. A encenação de identidades possibilita o desvelamento da sua condição, preservando, simultaneamente, o secretismo que lhe é essencial. Através da paródia, o sujeito poético investe de poder o seu “afecto”, concebido por outrem como “menor”.

Na poética dickinsoniana, diferentes *personae* exprimem o seu desejo lamentando o não cumprimento do mesmo. Podemos afirmar que o sentimento de perda estimula a exploração do desejo homoerótico. A exemplo, veja-se os versos do poema 518: “Her

¹³ Julgo pertinente referir Diana Fuss e sua afirmação em relação à importância dos Estudos *Queer* (nos quais se insere o discurso *camp*): enquanto ferramenta teórica, *queer* possibilita “sexual redefinitions, reborderizations, and rearticulations” (Fuss 1991: 7). Quando Dickinson escreve os versos “If I may have it when it’s dead” (p. 577), “When I’m Earl” (p. 704) ou “Her face was in a bed of hair” (p. 1722), podemos afirmar que o impulso *queer* está presente. Do mesmo modo, leiamos os poemas acerca do desejo erótico através da perspectiva *queer* (a possibilidade de transgredir os sistemas culturais que delimitam o *género*, a sexualidade e o desejo).

Em relação à possibilidade de transcender binarismos, veja-se, por exemplo, o poema “I would not paint a Picture/ I’d rather be the One” (p. 505), no qual a dicotomia activo/passivo é subvertida através do erotismo do confronto entre observador/pintor, ouvinte/músico, leitor/poeta: é o desejo do sujeito poético (*persona* feminina) pela “bright impossibility” do objecto de arte que possibilita o seu entendimento acerca do mesmo. Nos últimos versos do poema, ocorre uma mudança de posição: “Nor would I be a Poet — / It’s finer — Own the Ear —/ Enamored — impotent — content — / The License to revere,/ A privilege so awful/ What would the Dower be/ Had I the Art to stun myself/ With Bolts of Melody” – o desejo inicial transfigura-se numa experiência terrível, mas através da qual o conhecimento advém. Note-se que o que o sujeito poético descreve é o momento após o clímax da *leitura* (este manifesta o deleite e o terror dessa experiência). As consequências do clímax são exteriorizadas através de uma interrogação e em torno de uma fantasia: o sujeito poético deseja coincidir, num único corpo, a figura do poeta e do leitor, imaginando a arte na sua plenitude – o poder de se deslumbrar a *si* mesma. O que seria este “dower” se o sujeito pudesse abolir as dicotomias culturais? No corpo transgressivo e transgressor imaginado, as dicotomias masculino/feminino, activo/passivo, poeta/leitor emergem justapostas e o sujeito experiencia todas as possibilidades do desejo.

sweet Weight on my Heart a Night/ Had scarcely deigned to lie — / When, stirring, for Belief's delight,/ My Bride had slipped away — ”, ou o poema 474: “They put Us far apart — /As separate as Sea/ And Her unsown Peninsula — / We signified "These see" — ”. Por outro lado, sendo possível referir Susan Gilbert como o objecto de desejo de Dickinson, como muita da crítica o tem feito, veja-se a carta 364, na qual se refere o estado de ausência como impulsionador do desejo (e forma de poder):

To miss you, Sue, is power. The stimulus of Loss makes most Possession mean.
Of so divine a Loss We enter but The Gain, Indemnity for Loneliness That such a
Bliss has been.

(C. 364)

Em muitos aspectos a poética de Dickinson fora alvo de censura. Um desses aspectos prende-se com o nome de Susan Gilbert e a tentativa de rasura do seu nome por parte de familiares da poeta que defendem a sua heterossexualidade. Não obstante, Dickinson constrói uma poética que se pauta pela ambiguidade (o que funciona como modo de auto-preservação). Salienta-se a importância do hibridismo da evasão com o desvelamento, da reticência com a intimidade; estes cruzam-se entre si num movimento contínuo de afirmação e negação, promovendo *leituras* múltiplas. Através da *performance*, Dickinson contraria as restrições que se lhe impõem dotando o marginal de poder: por outras palavras, dotando de poder aqueles que se encontram numa posição de vulnerabilidade. Esta estratégia possibilita o enquadramento da poética dickinsoniana com a “sensibilidade” *camp* – um discurso de possibilidades que lhe permite desestabilizar relações de poder e asseverar a “verdade” das suas próprias experiências. Por outro lado, a *performance* possibilita à poeta a ocupação de espaços transicionais, a construção de um “eu” hiperbólico disperso em diferentes papéis. O espaço da imaginação e o processo de criação surgem como espaços substitutos de tudo: neles, o limite abre-se ao ilimitado ultrapassando o marginal, e as fronteiras são fluidas.

Conclusão

Apesar da vida de Emily Dickinson parecer aos nossos olhos limitada, se a enquadrarmos dentro dos parâmetros da mulher americana de classe média do século XIX, a sua vida pautava-se por um sentido de *liberdade* extrema. Tal como Addrienne Rich afirma, as restrições a que Dickinson conscientemente se sujeitara, asseguravam, num aparente paradoxo, esse mesmo estado de liberdade: “Dickinson chose her seclusion, knowing she was exceptional and knowing what she needed” (Rich 1976: 160). A *fluidez* da imaginação possibilitou-lhe ultrapassar a ideologia do “feminino” e suas convenções em torno do “femininamente” sentir. Assim, juntamente com Christina Rossetti, Emily Dickinson fora a poeta do século XIX que desafiara a *convencionalidade* e *rigidez* dos papéis sexuais.

Julgo que as reflexões em torno da problemática das identidades e papéis sexuais evidenciam o arrogar da poesia de um estatuto privilegiado pela sua capacidade de *perturbar* o estabelecido e convencional, chamando a atenção para diferentes possibilidades do *ser* ou do *vir a ser*. Numa correlação entre forma e fundo, o experimentalismo dos versos de Emily Dickinson reflecte a sua *cosmovisão*: o “mundo” que a sua poesia edifica, é um mundo em que nada é definitivo (note-se a ausência de conclusões unívocas e a possibilidade de *leituras* alternativas que os seus textos oferecem), e, por isso mesmo, *livre* de verdades absolutas. É no *infinitamente circular* que Dickinson constrói a sua poética, nela convergindo o seu desejo de ultrapassar limites com um sentimento de incompletude e frustração.

Fluidez significa “not settled or stable; likely or able to change”: Dickinson, ao desafiar a estabilidade dos papéis sexuais, possibilita aos seus leitores repensar o mundo, deixando de atribuir significados monolíticos a identidades e papéis sexuais. Se numa primeira abordagem da presente dissertação, tentei reflectir no modo como a mulher se afirma no interior da linguagem, visando possibilidades discursivas assentes no ponto de vista semiótico do corpo de mulher, note-se que a diferença sexual existe, essencialmente, como o resultado de construções sociais (de onde advêm as desigualdades sociais). Assim, simultaneamente, tentei reflectir acerca da impossibilidade

dos seres humanos caberem em categorias *estanques*, salientando a *fluidéz* da própria escrita e sua capacidade de incessantemente redefinir centros e margens. Desta feita, e porque poesia e vida estão correlacionadas, julgo que as *leituras* da poesia de Emily Dickinson terão levado, ao longo do tempo, a reflexões em torno de concepções essencialistas, deterministas, e até mesmo intuitivas, dos papéis e identidades sexuais, contribuindo, desta forma, para a articulação de um discurso que promove a heterogeneidade e a *diferença*.

Referências bibliográficas

Amaral, Ana Luísa. “Emily Dickinson: Uma Poética de Transgressão”. *Linguas e Literaturas* 2:5 (tomo 2), 1988. 355-374.

Amaral, Ana Luísa. “Emily Dickinson: uma poética de excesso” (dissertação de doutoramento). Faculdade de Letras da Universidade do Porto: 1995.

Amaral, Ana Luísa. “Do centro e da margem: Escrita do corpo em escritas de mulheres”. *Cadernos de Literatura Comparada* 8/9: *Literatura e Identidades*. Orgs. Ana Luísa Amaral, Gonçalo Vilas-Boas, Marinela Freitas, Rosa Maria Martelo. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Afrontamento, 2003. 105-120.

Amaral, Ana Luísa. “‘O meu Ofício é a Circunferência’: Des-sexualizar o Poético”. *Ex aequo* 9 *Filosofia e Literatura em Textos de Mulheres*. Org. Fernanda Henriques. Oeiras: Celta Editora, 2003. 19-33.

Amaral, Ana Luísa. “‘Durmo o crepúsculo’: lendo a poética de Mário de Sá-Carneiro a partir das teorias contemporâneas sobre as sexualidades”. *Subjectividades em Devir: Estudos de Poesia Moderna e Contemporânea*. Orgs. Célia Pedrosa e Ida Alves. Rio de Janeiro: Editora 7letras, 2008. 9-17.

Amaral, Ana Luísa. “‘Could you Believe me — Without?’: Retratos, Auto-retratos e estratégias de representação em Emily Dickinson e Mário de Sá Carneiro”. *Cadernos de Literatura Comparada* 21: *Técnicas do Olhar: Presenças do Cinema e da Fotografia na Poesia Moderna e Contemporânea*. Org. Rosa Maria Martelo. Porto: Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa, Afrontamento, 2009 [no prelo].

Bakhtine, Mikhail. *Rabelais and His World*. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

Bennett, Paula. *Emily Dickinson: Woman Poet*. Iowa: University of Iowa Press, 1990.

Bennett, Paula. *My Life a Loaded Gun: Dickinson, Plath, Rich, and Female Creativity*. Chicago: University of Illinois Press, 1990.

Bennett, Paula. “Critical Clitoridectomy: Female Sexual Imagery and Feminist Psychoanalytic Theory”. *Signs* 18:2 (Winter, 1993): 235-259.

Browning, Elizabeth Barrett. *Aurora Leigh and other Poems*. London: Penguin Books, 1995.

Butler, Judith. “On the Being of Gayness as Necessary Drag”. *The Judith Butler Reader*. Ed. Sara Salih. Oxford: Blackwell, 2009. 124-132.

Butler, Judith. *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York:

Routledge, 1999 [1990].

Cixous, Hélène. "The Laugh of the Medusa". *Signs* 1:4 (Summer, 1976): 875-893.

Cixous, Hélène. *Coming to Writing and Other Essays*. Ed. Deborah Jenson. Cambridge: Harvard University Press, 1991.

Dickinson, Emily. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Ed. Thomas H. Johnson. New York: Back Bay Books/ Little, Brown and Company, 1961.

Dickinson, Emily. *Selected Letters*. Ed. Thomas H. Johnson. Cambridge e London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.

Diehl, Joanne Feit. "Emerson, Dickinson, and the Abyss". *ELH* 44:4 (Winter, 1977): 683-700.

Dollimore, Jonathan. "Post/Modern: On the Gay Sensibility, or The Pervert's Revenge on Authenticity". *Camp Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ed. Fabio Cleto. Edinburgh: Edinburgh U. Press, 1999. 221-236.

Erkilla, Betsy. *The Wicked Sisters: Women Poets, Literary History, and Discord*. New York: Oxford UP, 1992.

Emerson, Ralph Waldo. *Essays and Lectures*. New York: Literature Classics of the U.S., 1983.

Emerson, Ralph Waldo. *Selected Essays, Lectures, and Poems*. Ed. Robert E. Spiller. New York: Washington Square Press, 1965.

Foucault, Michel. "A Preface to Transgression". *Language, Counter-Memory, Practice: Selected essays and Interviews*. Ed. e int. Donald F. Bouchard, trad. Donald F. Bouchard e Sherry Simon. Ithaca e New York: Cornell University Press, 1977. 29-52.

Fuss, Diana. *Inside/Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. London e New York: Routledge, 1991.

Heilbrun, Caroline. *Writing a Woman's Life*. London: Women's Press, 1998.

Homans, Margaret. "Syllables of Velvet: Dickinson, Rossetti and the Rhetorics of Sexuality". *Feminist Studies* 11:3 (Autumn, 1985): 569-593.

Irigaray, Luce. *This Sex which is not One*. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1985 [1977].

Keats, John. *Selected Poems*. London: Penguin Books, 1988.

Kristeva, Julia. "Oscillation Between Power and Denial". *New French Feminisms*. Ed. Elaine Marks e Isabelle de Courtivon. Amherst: U of Massachussets P, 1980. 165-67.

Oates, Joyce Carol. "Soul at the white Heat: The romance of Emily Dickinson's Poetry".

Critical Inquiry 13:4 (Summer, 1987): 806-824.

Ostriker, Alicia Suskin. *Stealing the Language: The Emergence of Women's Poetry in America*. London: The Women's Press, 1987.

Ranson, John Crowe. "Emily Dickinson: A Poet Restored". *Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays*. Ed. Richard Sewall. Englewood Cliffs, N. J.: Prentice-Hall, 1963.

Rich, Adrienne. "Vesuvius at Home: The Power of Emily Dickinson". *On Lies, Secrets and Silence, Selected Prose 1966-1978*. New York: W.W. Norton & Company, 1979 [1976].

Ross, Andrew. "Uses of Camp". *Camp Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ed. Fabio Cleto. Edinburgh: Edinburgh U. Press, 1999. 308-329.

Runzo, Sandra. "Dickinson, Performance, and the Homoerotic Lyric". *American Literature* 68:2 (June, 1996): 347-363.

Sanborn, Geoffrey. "Keeping Her Distance: Cisneros, Dickinson, and the Politics of Private Enjoyment". *PMLA* 116: 5 (Oct., 2001): 1334-1348.

Santos, Maria Irene Ramalho de Sousa e Ana Luísa Amaral. "Sobre a 'Escrita Feminina'". *Oficina do Centro de Estudos Sociais* n°90. (Abril, 1997): 41.

Santos, Maria Irene Ramalho. "A Sogra de Rute ou intersexualidades". *Globalização Fatalidade ou Utopia*. Org. Boaventura de Sousa Santos. Porto: Edições Afrontamento, 2001. 525-555.

Sedgwick, Eve Kosofsky. *Epistemology of the Closet*. Hertfordshire: Harvester Wheatsheaf, 1991 [1990].

Sewall, Richard B. *The Life of Emily Dickinson*. Harvard: Harvard University Press, 2003.

Sontag, Susan. "Notes on Camp". *Camp Queer Aesthetics and the Performing Subject: A Reader*. Ed. Fabio Cleto. Edinburgh: Edinburgh U. Press, 1999. 53-65.

Spivak, Gayatri Chakravorty. *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. New York: Routledge, 1988.

Thoreau, Henry David. *Walden*. London: Collector's Library, 2004 [1854].

Walker, Cheryl. *The Nightingale's Burden: Women Poets and American Culture before 1900*. Bloomington: Indiana University Press, 1982.