

BREVE REFLEXÃO SOBRE A QUESTÃO DO GÊNERO EM EMILY DICKINSON:
'SEXUAL PERSONAE' EM 'MY LIFE HAD STOOD — A LOADED GUN —'

Alice Garcia van Raamsdonk

UNIVERSIDADE ABERTA

O texto que se segue resulta de investigação realizada durante o curso de Mestrado em Estudos Americanos, mas que nunca foi organizada para qualquer publicação ou comunicação. Nele se traçam implicações culturais a partir de um texto de uma autora do cânone literário americano.

Este ensaio tem por objectivo apresentar uma breve reflexão sobre a problemática existente em torno da relevância do género em Emily Dickinson, tendo por base a dupla acepção *gender* e *genre*. Conscientes de que a questão do género tem suscitado grande polémica entre os críticos, não pretendemos apresentar conclusões definitivas, mas, tão somente, tecer algumas considerações.

Após o enquadramento da poeta em relação ao cânone, apresentaremos duas perspectivas teóricas divergentes, a partir das quais procederemos à análise do *corpus* seleccionado — o poema *My Life had stood — a Loaded Gun —* (Vide Anexo), no qual tentaremos encontrar respostas para questões como: Que imagem da poeta nos é sugerida? Estaremos perante diferentes *sexual personae*? Que temática, ou temáticas, poderemos descortinar?

Emily Dickinson, contrariamente aos seus contemporâneos Emerson e Whitman, não nos deixou a sua versão do que é ser Poeta. Têm sido os seus leitores que, perante a dificuldade dos seus poemas (que Camille Paglia chega a qualificar de instrumentos de tortura, em *Sex, Art, and American Culture*²), e a escassa informação existente sobre a sua vida, têm construído várias imagens possíveis da poeta, sobremaneira influenciadas por mitos que, ora se complementam, ora se contrapõem.

Saber se a situação da mulher, no contexto específico de meados do século XIX, terá sido relevante para a obra de Dickinson, ou poderá, de algum modo, ter influenciado a sua relação com a tradição literária, constitui motivo de opiniões divergentes. Se, para Bloom, a

questão de *gender* não é relevante, para Sandra Gilbert, pelo contrário, é de toda a importância.

Bloom, criticando severamente as feministas, por se deixarem confundir por "bewilderments of perspectivism" (BLOOM, 306), nega a importância de *gender* em Emily Dickinson para defender a força cognitiva da sua poesia:

"Feminist criticism, unable or unwilling to see that agon is the iron law of Literature, continues to treat Dickinson as a comrade rather than as the rather forbidding figure she necessarily is." (Ibidem, 296)

"[her canonicity] ...ensues from her cognitive strength and rhetorical agility, not from her gender or from any gender-derived ideology." (Ibidem, 308-309)

Ao reconhecer nessa força cognitiva, fruto de um "intricate intellect", uma dimensão de originalidade inigualável face ao cânone (o que a tornou de certo modo precursora do modernismo), Bloom não deixa, todavia, de sublinhar a dialética que a poeta estabeleceu com a tradição literária, marcadamente masculina:

"Her own obvious affinity is with Emerson' poetry, but her immediate precursors, like his, are the English High Romantics, and her underground affiliations are surprisingly Shakespearean. The immense legacy of the male tradition was a singular advantage for her, since she had an original relation to that literary cosmos. (Ibidem, 296)"

Para Sandra Gilbert, a questão de *gender* foi essencial em Emily Dickinson por lhe ter permitido estabelecer uma identidade literária fora dos espaços canônicos. Designando-a como a "mãe" da poesia americana, Gilbert defende que, com a poeta de Amherst, foi iniciada uma tradição feminina na poesia moderna americana. A diferença surge, não tanto pela linguagem, mas ao nível do gênero poético, que não se revê no cânone. A questão fulcral é que a mulher, até então, nunca estivera representada na tradição poética anglo-americana. Porquê? Entre várias razões, e segundo Gilbert, porque o acesso à educação lhe estivera interdito:

"... the ode, the pastoral elegy — genres which in a sense constitute the foundation of the lyric tradition in English (...) appear to have been historically alien to the female imagination, and again, on the surface, such alienation might seem to reflect

² Camille Paglia, *Sex, Art, and American Culture. Essays*, London: Penguin, 1993.

women's exclusion from the education in the classics which no doubt inspired male artists to resurrect and revise these Greek and Latin forms." (GILBERT, 143)

Tendo, eventualmente, seguido os conselhos de Emerson em *The Poet* — "not metres, but a metre-making argument makes a poem" — Emily Dickinson chega a aparentar a intenção, deliberada, de construir uma "anti-career" face, quer à tradição poética europeia, quer à tradição estabelecida no verso americano dos seus contemporâneos, os quais designa, depreciativamente, de "rhymesters". Divorciando-se das regras de versificação convencionais no que respeita à métrica, à rima, à musicalidade e à coerência gramatical da linguagem, a poeta não herdou a tradição literária, que Gilbert identifica como a "male-dominated culture", apesar de poderem registar-se alguns esforços ambivalentes de assimilação de elementos prosódicos convencionais que cedem, por vezes, o lugar à paródia.

Questionando-se sobre se as omissões de elementos que normalmente definem *gender* seriam intencionais ou simplesmente resultado do *genre*, de uma produção poética em ruptura com a convenção, Gilbert descortina algumas hipóteses:

- a alienação das convenções sociais, a frustração de não ver o seu trabalho publicado e o isolamento a que se votou teriam, possivelmente, levado à alienação das convenções literárias e, conseqüentemente, a elipses de vária ordem, nomeadamente de *gender*;
- os lapsos de *gender* e, conseqüentemente, de *genre*, estariam directamente relacionados com a ambigüidade da própria sexualidade da poeta.

As diferenças literárias em Emily Dickinson poderão, assim, ser explicadas, ou em termos socio-culturais, ou pela presença de imperativos femininos de ordem psicosssexual. A "not-poetry" de Emily Dickinson reflectirá não só a alienação das convenções do género literário, como, também, a ênfase na "fluidity, even the indefinability of her selfhood — her femininity." (*Ibidem*, 144)

A crítica feminista contemporânea tende a analisar Emily Dickinson nesta perspectiva psicosssexual, em termos da dicotomia do género — feminino e masculino. Se muitos dos obstáculos que se levantam à mulher poeta, à sua criatividade, advêm de factores socio-culturais, outros resultarão das suas próprias inibições psicológicas. Como poeta, ela deverá ser o centro da sua poesia: livre para expor os seus pensamentos e sentimentos, para se afirmar individualmente em termos emocionais e intelectuais. Quando este processo, absolutamente indispensável à criação da *persona* poética, é, muitas vezes, impedido de se

concretizar por uma cultura ocidental, que não se compadece com tal postura por parte da mulher, a poesia passa a reflectir toda a luta da poeta em redefinir-se, conciliando as duas facetas: a de mulher e a de escritora, simultaneamente. O *gender* é, assim, central ao desenvolvimento poético, em termos da identidade do sujeito, não havendo separação possível entre *genre* e *gender*. A este propósito, citamos as palavras de Paula Bennett ao referir-se às mulheres poetas:

"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, 8)

Tendo sido das primeiras mulheres a rejeitar as definições convencionais do ideal puro da "Angel in the House", Emily Dickinson representa, pois, um momento-chave na história da poesia feminina. Este acto de "self-empowerment" acarretou, todavia, um preço: a reclusão e as consequentes privações social e sexual, que se espelham em possíveis interpretações dos seus versos. *Gender*, a identidade individual e a vida pessoal da poeta são componentes necessárias da sua obra, pelo que não podem ser dissociadas da compreensão da mesma.

Estudando as circunstâncias psicológicas da criatividade feminina, Paula Bennett ilumina em Emily Dickinson o que na vida da poeta (e na sua personalidade) lhe terá permitido transcender as convenções do seu tempo, redefinir-se como mulher e libertar-se pela Arte. Criticando, quer a perspectiva de Bloom como "highly poeticized and extremely Freudian Romance" (Ibidem, 9-10), no que se refere às implicações na criatividade da relação entre o poeta e o seu precursor literário; quer a de outras feministas, que sublinharam a relação ambígua e difícil da mulher poeta com a tradição literária, Bennett considera que os principais antagonistas da mulher poeta não são os poetas, masculinos ou femininos, que a precederam, mas as "inhibiting voices that live within herself." (Ibidem, 10). A ansiedade da poeta resulta, não da preocupação em distinguir-se dos seus antecessores literários, ou em concretizar o seu destino como poeta, mas do receio de que poderá provocar mágoas ou críticas junto daqueles que a rodeiam.

A escola do *New Criticism*, ao defender que o estudo da literatura deve ignorar tanto os elementos biográficos como as questões de *gender*, é severamente criticada pelas correntes feministas, que constataam nela uma distorção da verdadeira natureza da arte:

"We do not read Homer and Sappho, John Milton and Jane Austen because they speak to us of universal truths — allowing that the apprehension of such truths is possible — but because they possess in abundance the capacity to speak for and interpret the truths of their cultural milieus, including the truths of their sex. Nor can we ask of writers, anymore than we ask of ourselves, that they transcend the perspective to which flesh falls heir. People, not angels, create art, though we long to attribute art to angels. And people, whether male or female, can write only what their lives enable them to say." (*Ibidem*, p. 10)

Esta ênfase nas vivências da poeta tem sido, no entanto, criticada por outras perspectivas que, sem negarem a influência dos factos biográficos, consideram que a produção poética de Emily Dickinson tem sido negligenciada a favor de especulações em torno da sua vida pessoal, o que tem levado à criação de mitos sem fundamento, simples fruto da imaginação dos leitores: o mito da rejeição de Emily por um amante desconhecido, a história da reclusa enlouquecida, do génio, entre tantos outros.

A experiência vivida pela poeta, sendo necessária, não será suficiente para a compreensão da sua obra. Com esta aceção se explica que o uso recorrente da primeira pessoa, não significa que tudo o que este "eu" diz ou sente, possa representar as palavras ou as emoções da poeta. Aliás, terá sido a própria Emily quem, numa carta dirigida a Higginson, terá esclarecido: "When I state myself, as a Representative of the Verse — it does not mean — me — but a supposed person" (DICKENSON, 12). Defendendo que Emily Dickinson soube perfeitamente separar os factos da ficção, Donna Dickenson critica as leituras psicanalíticas:

"... only very young or very poor writers make everything in their work autobiographical. And only equally naïve readers assume that writers can only express what they have experienced directly." (*Ibidem*, 12)

Segundo Donna Dickenson, os poemas de Emily deverão ser considerados, essencialmente, como andróginos. Só a convenção, ou o perspectivismo (e não a linguagem), nos levam a interpretar os sujeitos ou os objectos da sua poesia como figuras masculinas ou femininas. Mesmo se acreditarmos no mito do amante desconhecido, mesmo quando os poemas identificam o objecto como figura masculina, poderemos estar perante, tanto de fantasias sexuais (conscientes ou não, mas de nenhum modo indicadores de um estado de loucura), como de exercícios experimentais que recorrem à temática poética do amor. É esta temática que, mais do que nenhuma outra, se torna susceptível de alimentar a especulação:

"Poets write all sorts of exercises to keep in trim: sometimes the exercises turn out to be good poems in themselves, sometimes not. It is no more puzzling when women poets choose love as the subject of an exercise than when they choose daffodils or sunsets, but daffodils and sunsets are not the stuff of literary gossip." (Ibidem, 16)

Perante a fragilidade dos mitos, há que analisar os poemas *per se*, e não tentar reverneles a vida da poeta. Emily Dickinson é demasiado enigmática para se entrar em simplificações ou generalizações sobre a sua obra, sendo que, afinal, nenhuma das influências a explica plenamente. É a abstracção que torna os seus poemas tão poderosos. Daí que as teses psicanalíticas sejam tão severamente criticadas, quando tendem a ver os poemas de Emily Dickinson como racionalizações, chegando a identificar toda a poesia feminina como confessional, ora com o estereótipo tradicional da louca (a "madwoman"), ora com o retrato, mais moderno, da mulher genuinamente inteligente, que utiliza a ambiguidade como máscara. A este propósito, Donna Dickenson cita Ruth Miller para criticar o determinismo psicológico:

"They [the poems] were received by a world that had assumed the right to decide for itself what it would have from her pen. And the world chose poems that proved Emily Dickinson was a tragic sufferer, a Puritan, a Transcendentalist, a social satirist, a Gnostic, a homosexual, a maiden suffering from an Electra complex, and an Existentialist. ...One views (...) a rising flood of interpretations that would eventually smash the poems apart, and hurl the fragments against the stolid rocks of critical determinism." (in DICKENSON, 122)

Tendo presente estas perspectivas, passemos, então, à análise das questões inicialmente colocadas, a propósito do poema "My Life had stood — a Loaded Gun —".

Na perspectiva da análise psicanalítica, o poema capta a natureza e as dificuldades inerentes ao processo de auto-redefinição da poeta. Pela voz da arma, a poeta retrata-se com características que em nada se coadunam com o estereótipo tradicional da mulher: aqui, ela é cruel e agressiva. O sujeito como que esconde deliberadamente a feminilidade convencional, simbolizada no poema por "doe" e "the deep pillow" de "duck". No processo, a poeta descobre o seu verdadeiro "eu" que, pela fúria, pela agressividade, por um possível desejo de vingança, parece expressar uma sexualidade masculina. O sujeito da enunciação como que se reencarna na arma fálica, destinada a perseguir e a caçar o "doe". A imagem que emerge não é positiva, mas esse "eu" parece predispor-se a aceitar todos os aspectos do *unacceptable self*. Neste sentido, a razão de ser do poema parece ser aceitar mesmo o

inaceitável. O poema como que espelha uma imagem da própria Emily Dickinson, a poeta que transpõe os limites convencionais que lhe são impostos por ser mulher.

Há uma ambivalência quanto aos poderes que o sujeito exerce através da sua arte (os poderes de "hunt", "speak", "smile", "guard", "kill"), e a reunião dos vocábulos "gun" e "hunter" levam à definição da identidade do sujeito como agressiva, logo associada a uma figura masculina (ou masculinizada) e não feminina. Nos termos do poema, a poeta como que reconhece a desumanização da *persona*: ela é a assassina, a arma, sendo a raiva componente do ser. Todavia, embora desumana e com características impróprias numa identidade feminina, são os níveis de raiva e alienação que existem no poema, que lhe permitem definir-se e expressar-se como mulher e poeta simultaneamente. A temática do poema centra-se, assim, no *self-definition* e *self-empowerment* da mulher que, enquanto escritora, tem obrigatoriamente que negar a sua feminilidade (até desumanizar-se) se quiser afirmar a autonomia da sua arte.

Esta perspectiva racionaliza e simplifica a interpretação do poema. Dada a ambiguidade, que em Emily Dickinson é característica, podemos, pois, descortinar outras impressões. Neste poema, caracterizado pelo silêncio, podemos observar, não só o resultado da crise pessoal do "eu", mas, possivelmente, outras facetas do sujeito da enunciação. Não poderemos interpretar estes versos como um momento de amor que permite a libertação do sujeito? Uma experiência amorosa que pode, inclusivamente, estar associada à morte? Em qualquer dos casos, não assistimos sempre a um reconhecimento de limitações? Vejamos.

Ao fundir a abstracção ambígua "Life" e o concreto explícito "Loaded Gun", o poema parece expressar o potencial do ser humano que permanece adormecido até que é identificado ("identified") e logo desperto. Fala-nos de um paradoxo: o ser encontra-se quando se perde por amor. O ser só adquire identidade quando o objecto o reclama.

O verso "And carried Me away" é englobante de duplo sentido: a posse da arma e o transporte do objecto. Embora a primeira estrofe pareça apresentar uma certa unidade, choca o leitor pela disparidade, a incongruência entre os dois objectos que são comparados. Há que precisar e tentar discerni-los: a vitalidade e subjectividade conotadas em "Life", e a objectiva, mas inanimada, "Gun".

As estrofes seguintes prosseguem, desenvolvendo a imagem apresentada anteriormente, e é possível antever neste poema como que uma apropriação americana da tradição do amor cortês. O cavaleiro cede lugar ao *pioneer* e a amada à *frontier woman*, que

partilha das aventuras e das dificuldades do amado. Molda-se a convenção à fronteira e os papéis invertem-se: ele é o adorado "Master", sendo que ela, alegre e servidora, assume o papel activo no jogo do amor.

As referências à caça nas 2^a e 3^a estrofes parecem revelar aspectos de devoção. As palavras de amor do sujeito ecoam pelas montanhas (da *wilderness*?) tal como os disparos da arma. Os olhares apaixonados reflectem o "cordial light" (que poderá associar-se aos focos de luminosidade dos disparos na noite), tal qual a visão do Vesúvio em erupção. O uso da hipérbole sugere um certo humor que equilibra o sentimentalismo do registo até aqui.

As estrofes seguintes reflectem a acção protectora do amor. Vigiando o sono do amado é melhor do que partilhar o seu leito, discernindo-se como que a sugestão de que o amor não se concretiza na união física. A segurança que é concedida ao objecto implica uma lealdade inquestionável, que aniquila os inimigos: a fúria, que poderá estar simbolizada em "Yellow Eye", funciona como que uma extensão da imagem com que se inicia o poema — a "Loaded Gun".

O sujeito sustenta esta "narração" do potencial amoroso, correndo, sucessivamente, os riscos inerentes à fusão anatómica e mecânica: "speak", "smile", "face" e "eye", que se aplicam, tanto à arma, como ao "eu". Com "Thumb" parece, no entanto, haver uma quebra no registo. Só o "Owner" tem o poder de fazer disparar a arma, mas, aqui, a arma dispara por si. A associação "gun/life" usurpa-lhe a iniciativa.

A última estrofe apresenta-nos um outro problema: a arma só sobrevive na antítese "kill/die". Há de novo uma quebra no registo e o poema termina com um aforismo, que parece ter pouca relação estrutural com o resto do poema.

Tal como referimos, podemos nesta experiência amorosa descobrir um outro momento de encontro, como, por exemplo, entre a morte e a eternidade. Talvez este poema seja, então, sobre as limitações do amor, mortal, e um anseio por glórias superiores, eternas. Se assim for, a última estrofe não deverá ser entendida como um comentário moralista do conjunto, mas como o verdadeiro significado da imagem elaborada.

A sugestão de que a alegria do sujeito advém do facto de dar abrigo ao objecto, sem que isso implique uma relação física, é o tipo de amor que encontra a sua expressão, não no paraíso terreno, mas nas florestas adjectivadas de "Sovereign", vocábulo que poderá evocar um estado celestial. O amor terreno, apesar do êxtase da paixão, conclui a poeta, é mortal, tal como o carácter inanimado da "Loaded Gun", que só desperta para a vida quando tocada pelo "Owner". A existência física da arma, o seu amor mortal, poderá permanecer para além

da vida do "Master", do "Owner", mas não sobreviverá na eternidade. Para isso, ela deverá ter o "power to die" pelo amor eterno. Ao estar limitado ao corpo da arma, ela só tem o "power to kill", o que poderá incluir, paradoxalmente, a alma do amante, ao torná-lo apaixonado pelo Éden da vida terrena. Na queixa "I have but the power to kill", poderemos até encontrar um desejo suicida do sujeito de se libertar do seu amor mortal.

O amor terreno, quer completamente realizado, ou não, tem sido a imagem paradoxal e a contra-imagem de toda a aspiração humana para a união espiritual com Deus. As tentações da carne devem ser ultrapassadas, mas os místicos dificilmente têm encontrado outra linguagem que não a da sexualidade para expressarem o inefável que procuram.

As interpretações que aqui apreciamos para o poema "My Life had stood — a Loaded Gun — ", sem nos conduzirem a conclusões precisas, tal como prevíamos no início deste ensaio, poderão levar-nos, todavia, a uma reflexão final. Dada a dificuldade da poesia de Emily Dickinson e perante as suas constantes ambiguidades, somos guiados a descortinar várias *sexual personae* que, sem se excluírem, só reforçam a ideia de que a poeta, inconsciente ou conscientemente, não nos permite generalizar interpretações para os enigmas que oferece. Cabe a cada leitor construir a sua imagem da poeta e conceder-lhe a identidade que o *genre* lhe sugerir: feminina, masculina ou, afinal, andrógina...

OBRAS CITADAS

- DICKINSON, Emily, "Poem 754: My Life had stood æ a Loaded Gun æ", in Thomas H. Johnson (Ed.), *Emily Dickinson. The Complete Poems*, London: Faber and Faber, 1990.
- BENNETT, Paula, "Introduction" e "Emily Dickinson: Autonomy and Creativity" in *My Life A Loaded Gun. Dickinson, Plath, Rich, and Female Creativity*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1990, 1-93.
- BLOOM, Harold, "Emily Dickinson: Blanks, Transports, the Dark" in *The Western Canon*, New York: Harcourt Brace & Company, 1994, 291-309.
- DICKINSON, Donna, *Emily Dickinson*, Dover, New Hampshire: Berg Publishers, Berg Women's Series, 1985.
- FARR, Judith (Ed.), *Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays*, Prentice Hall, 1995.
- GILBERT, Sandra M., "The American Sexual Poetics of Walt Whitman and Emily Dickinson" in BERCOVITCH, Sacvan (Ed.), *Reconstructing American Literary History*, s.l.: iUniverse, 1999, 123-154.
- KHER, Inder Nath, "Love: the Garment of Fire" in *The Landscape of Absence. Emily Dickinson's Poetry*,—New Haven: Yale University Press, 1974, 135-177.
- LOVING, Jerome, "The 'Hansom' Man" in *Emily Dickinson: The Poet of the Second Story*, Cambridge: Cambridge University Press, 1987, 32-48.
- PAGLIA, Camille, "Amherst's Madame de Sade: Emily Dickinson" in *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, England, Clays: Penguin Books, 1992, 623-673.
- WARDROP, Daneen, *Emily Dickinson's Gothic: Goblin with a Gauge*, University of Iowa Press, 1996.

ANEXO

My Life had stood — a Loaded Gun —

In Corners — till a Day

The Owner passed — identified —

And carried Me away —

And now We roam in Sovereign Woods —

And now We hunt the Doe —

And every time I speak for Him —

The Mountains straight reply —

And do I smile, such cordial light

Upon the Valley glow —

It is as a Vesuvian face

Had let its pleasure through —

And when at Night — Our good Day done —

I guard My Master's Head —

'Tis better than the Eider-Duck's

Deep Pillow — to have shared —

To foe of His — I'm deadly foe —

None stir the second time —

On whom I lay a Yellow Eye —

Or an emphatic Thumb —

Though I than He — may longer live

He longer must — than I —

For I have but the power to kill.

Without — the power to die —

Emily Dickinson, "Poem 754: My Life had stood
— a Loaded Gun —", in Thomas H. Johnson
(Ed.), *Emily Dickinson. The Complete Poems*,
London: Faber and Faber, 1990.