

A BRANCA DOR DA ESCRITA
três tempos com Emily Dickinson

Tradução das cartas e dos poemas:
Fernanda Mourão

Pain has an Element
of Blank.

It - cannot - be collected -
When it began - or if
When men
At time when it was not -

It has no future - but it stays -

It is Invisible Content
It is Past - in lightened so

because
In Periods - of Pain .
+ why .

“Há mais tons de branco do que a brancura faz supor.” — é o que nos diz este livro, através das palavras de Maria Gabriela Llansol, logo em abertura ao primeiro dos três textos que o compõem. Trata-se, pois, de uma experiência simples — desvelar do branco as suas nuances — e inesperada — transferir o branco para o branco. Assim, talvez, pudéssemos entender o percurso de escrita que aqui se configura: perseverando em um mesmo ponto — a branca dor —, com uma obstinação quase distraída, que faz o texto retornar continuamente a sua imagem atratora, Lucia Castello Branco avança, passo a passo, sobre a distância exigida pela poesia de Emily Dickinson. Por isso, fazem-se necessários três tempos, ao longo dos quais o olhar da leitura e o trabalho da escrita atravessam diferentes paisagens — a dor, a leveza, o desastre, a morte, a beleza, o amor —, a fim de tornar visível, na imensidade

A BRANCA DOR DA ESCRITA:
TRÊS TEMPOS COM EMILY DICKINSON

Lucia Castello Branco

A BRANCA DOR DA ESCRITA:
TRÊS TEMPOS COM EMILY DICKINSON

Tradução dos poemas e cartas

Fernanda Mourão



7 LETRAS

2003 © Lucia Castello Branco
2003 © Tradução Fernanda Mourão

Comissão editorial

Eliana Lourenço de Lima Reis
Leda Maria Martins
Maria Zilda Ferreira Cury
Tereza Virginia Ribeiro Barbosa

Projeto gráfico

Jorge Viveiros de Castro

Editoras assistentes

Marflia Garcia
Isadora Travassos

Conselho editorial

Jaime Ginzburg
Jose Luiz Ligiero Coelho
Luiz Dagobert de Aguirra Roncari
Luiz Gonzaga Marchesan
Marcia Marques de Moraes
Maria Angelica Melendi de Biasizzo
Maria Luiza Ramos
Miriam Lidia Volpe
Rita Terezinha Schmidt
Sergio Luiz Prado Bellei
Solange Ribeiro de Oliveira
Viviana Bosi

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO-NA-FONTE
SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

C344b

Castello Branco, Lucia, 1955-

A branca dor da escrita : três tempos com Emily Dickinson / Lucia Castello Branco [ensaios]; Fernanda Mourão [tradução dos poemas e cartas]. Rio de Janeiro: 7Letras; Belo Horizonte, MG : UFMG, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2003.

(Coleção sete faces ; v.1)

Apêndice; Inclui bibliografia

ISBN 85-7577-083-7

1. Dickinson, Emily, 1830-1886 - Crítica e interpretação. 2. Dickinson, Emily, 1830-1886 - Correspondência. 3. Poesia americana. I. Mourão, Fernanda. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título. IV. Série.

03-2292.

CDD 811

CDU 821.111(73)-1

2003

Viveiros de Castro Editora Ltda.

Rua Jardim Botânico 674 sala 417 – Jd. Botânico

Rio de Janeiro – RJ – CEP 22461-000

Tel (21) 2540-0130 – Fax (21) 2540-0037

editora@7letras.com.br – www.7letras.com.br

Sumário

<i>Apresentação</i>	7
TRÊS TEMPOS COM EMILY DICKINSON	11
A branca dor da escrita	13
I died for Beauty	29
Não desperteis o amor	51
CARTAS	67
Carta 187.....	69
Carta 260.....	71
Carta 261.....	73
Carta 265.....	77
POEMAS	81
Flores — Bem — se pode alguém (137)	83
Não pode ser “Verão”! (221)	84
Ah, Lua — e Estrela! (240)	85
Gosto de um olhar de Agonia (241)	86
Noites Selvagens — Noites Selvagens! (249)	87
Muitas palavras tem a língua inglesa (276)	88
Senti um Funeral, em meu Cérebro (280)	89
Todas as cartas que eu escreva (334)	91
Depois de grande dor, vem um sentimento formal (341)	92
Esta é minha carta ao Mundo (441)	93
Pela Beleza morri — mas mal (449)	94
Ouvi uma Mosca zumbir — quando morria — (465)	95
Eu não pintaria — um quadro — (505)	96
O Modo como leio uma Carta — é assim — (636)	98
Eu não posso viver com Você — (640)	99
A Dor — tem um Elemento em Branco — (650)	102
Eu canto para usar da Espera (850)	103
A Percepção de um objeto (1071)	104

Apresentação

Este livro nasce do meu desejo de estar perto de alguns estados de linguagem que a escrita de Emily Dickinson, como poucas outras, atravessou. Dentre eles, o estado do que poder-se-ia chamar de *nascimento da poesia*, do qual parecem se aproximar, com maior ou menor intensidade, alguns poetas. Dentre eles, ainda, a própria *experiência literária*, de que a escrita dessa autora nos dá importante testemunho, revelando-nos, seja em seus 1700 poemas na maioria inéditos, seja em suas inúmeras cartas, que foi sob a égide do que Blanchot chamou de *exigência da obra* que essa escrita se escreveu.

Há ainda um terceiro estado de linguagem que este livro pretende flagrar na obra de Dickinson, e que na verdade se constitui no que sustenta a pesquisa que, durante um ano, desenvolvi na Universidade da Califórnia, em Riverside, com o auxílio do CNPQ e a orientação do Prof. Steven Gould Axelrod. Trata-se do estado aqui chamado de *branca dor da escrita*. Propondo um entrecruzamento entre o conceito psicanalítico de *sublimação*, tal como o elabora Lacan a partir de Freud, e o conceito blanchotiano de *desastre*, e tendo por base o privilégio dado aos significantes *blank* e *white* na obra da autora, esta pesquisa procura desenvolver o conceito de *branca dor da escrita*, ao examinar, na obra de Dickinson, como se processam os movimentos de elevação e queda do objeto, na direção do que poder-se-ia chamar de *leveza literária*.

Este livro nasce, então, do desejo de estar perto dessa *leveza literária* que a obra de Dickinson foi capaz de produzir. Essa leveza, sabemos, que manifesta-se como uma “reação ao peso do viver”, como diria Italo Calvino. Foi certamente para estar perto que realizei, de maneira pouco autorizada, as traduções de algu-

mas cartas da autora e de alguns de seus poemas. Foi certamente para estar perto que ousei, com meu sotaque estrangeiro, pronunciar, para o público americano, o primeiro dos ensaios aqui reunidos, em uma conferência proferida em janeiro de 2002, na Universidade da Califórnia, em Riverside. E foi de tão perto tão longe que proferi a segunda conferência, no Collège International de Philosophie, em Paris, em abril de 2002, onde apresentei o segundo dos ensaios aqui reunidos.

Fazer Emily Dickinson soar em língua estrangeira talvez tenha sido a minha maneira de escutar a estrangeiridade de sua poesia. Fazê-la soar em português, por outro lado, longe de nos garantir qualquer familiaridade, acentua ainda mais a sua estrangeiridade. Tanto melhor: “os belos livros são escritos numa certa língua estrangeira”, já nos disse Proust.

E foi nesse “quarto estado de linguagem” — o da estrangeiridade da língua — que tive a felicidade de encontrar com Fernanda Mourão. Esta jovem, que já havia vertido para o inglês o meu próprio texto, o primeiro ensaio incluído neste livro, aceitou o convite e o desafio de não só rever e corrigir as minhas traduções de algumas cartas e poemas de Emily Dickinson, mas ainda os de traduzir outros de seus poemas, justamente aqueles que, por inibição ou por limitação, eu não ousaria traduzir. E assim trabalhamos, as três — Emily, Fernanda e eu — neste terceiro tempo do livro: em silêncio, tão longe e tão perto, absolutamente sós.

Dessa distância, que poder-se-ia dizer como esta demora, esta solidão e esta estrangeiridade, nasce este pequeno livro, esta branca dor da escrita.

Lucia Castello Branco

Para Maria Gabriela Llansol, porque
“tudo é tão ligeiro que cairá sem se ver”.

TRÊS TEMPOS COM EMILY DICKINSON

A branca dor da escrita

notas sobre a sublimação e o desastre em Emily Dickinson

O que acontecera? Uma experiência muito simples. Inesperadamente, ocorrera na sua vida uma experiência. A mulher, sentada no chão, de costas apoiadas na parede, olhava com fixidez a outra parede branca do quarto — a parede que menos recebia claridade. Devido a esse pormenor existia entre o seu olhar e a parede um levíssimo diferencial no branco. A mulher não se distrai. Mantém o olhar fixo. Sente apenas força e alguma curiosidade. Sem se dar conta, transfere branco para o branco. Olhos e parede esvaem-se numa espécie de brancura dinâmica. Durante algum tempo é bom. Em seguida, distrai-se, e a mulher cai no sentimento de que o espaço do quarto é restrito. “Há uma imensidade neste quarto exíguo,” é o pensamento que, de raspão, atravessa o sentimento. Não é um devaneio. Fora um facto interrompido pela distração.

Depois volta a transferir o branco para o branco. Aparece, de novo, a brancura, e ela sente que, enquanto olhar a parede defronte, há um alguém no pleno uso de sua liberdade naquela dimensão sem nada. Não é um vazio. É apenas o não-uso do branco. Está um frio de neve pura. “É bom”, diz, e cai de supetão no chão do quarto. Distende as pernas e elas tocam na parede em face. Sente-se apertada, presa, no quarto exíguo.

A angústia que a invade é sem importância. “Estás a viver uma típica *transição de biografia*”, tenho vontade de lhe dizer. Mas, apesar de estar a ver, nem sei onde ela está. Apenas se sente mais ela no exíguo onde não é mais livre do que na brancura para a qual não se consegue transferir. É lá que está alguém que se sente bem “no branco para branco”.

O dia declina. A luz do candeeiro que conserva na mão ganha relevo. Volta a tentar olhar fixa e serenamente para o branco. A transferência do branco para o branco é mais lenta. Muito mais lenta do que à claridade difusa do dia. A brancura ensopa-se de sujo. Há mais tons de branco do que a brancura faz supor. Há círculos de obscuro que se formam como ondas a nadar sobre água. E a mulher cai num ponto branco.¹

Mulher caída num ponto branco. Essa é a imagem atratora para a qual deverão convergir as outras imagens deste texto. Porque é para um ponto branco — aqui chamado de “branca dor da

escrita” — que a escrita de uma mulher um dia convergiu. Esta que, nascida em 1830, em Armhest, Massachusetts, um dia passou a se vestir toda de branco e se fechou em um quarto onde, encerrados nas gavetas de uma cômoda, seriam guardados os seus fascículos — “livros” feitos por suas próprias mãos — em que se reuniriam cerca de 1700 poemas. De sua vasta produção, menos de vinte poemas seriam publicados até o fim de sua vida.

Esta mulher que, ao longo de sua obra — seus poemas e também suas cartas — lapidou, com todas as suas nuances, o significante “dor” — seja aliando-o à idéia de morte, de angústia; seja à idéia de êxtase, de prazer — finalmente atingiu o ponto branco em que a dor é branca. “Pain — has an Element of Blank —”, teria dito ela, em um de seus poemas. A dor tem um elemento de branco, de vazio.

Mas, lembremo-nos: se o traço de branco que há na dor faz da dor uma dor branca, o mesmo não pode ser dito de seu traço de vazio. Pois que a dor não é vazia. Melhor seria dizer, parafraseando Maria Gabriela Llansol, que a mulher vive em uma “dimensão sem nada”. E essa dimensão não se reduz ao puro vazio, pois trata-se do vazio da criação.

Tais imagens, aqui evocadas para trazer à cena a poesia de Emily Dickinson — poesia que não se separa da figura já um tanto ficcional daquela que as escreveu —, querem evocar também algumas imagens desenhadas por Lacan e Blanchot para se pensar a obra de arte ou, mais especificamente, a obra literária.

Uma delas, trazida por Lacan para refletir sobre o processo de criação e sua relação com o vazio — a criação *ex-nihilo* —, é a imagem do vaso. Borda em torno do vazio, contorno de *das Ding*, o vaso se apresenta como a criação em seu estado bruto.² Deslocado de seu valor de utensílio para o “desvalor” de objeto (ou de “inutensílio”, como diria o poeta Manoel de Barros), o vaso é, então, objeto de arte, ao apontar para o furo que o constitui como contorno de *das Ding*. Produto de processos sublimatórios, como

todo objeto de arte, o vaso é menos “saída feliz” (tal como Freud definiria, em dado momento, a sublimação) que borda do vazio, anteparo frente o horror do Real. Nisso consiste, portanto, sua “saída feliz”: ao velar o real, o vaso o revela. Ao re-velá-lo, eleva-se: eleva-se, enquanto objeto, à dignidade da Coisa. Eis a sublimação da arte: elevar o objeto à dignidade da Coisa.

Outra imagem, trazida por Blanchot também para se pensar a criação e sua relação com o vazio — a obra enquanto “exterior” — é o acontecimento do desastre. Pura exterioridade, o desastre é a dor, mas é a dor decantada, sem paixão e, pode-se dizer, sem a tragédia do sofrimento. Pós-morte, pós-paixão, pós-desejo, o desastre constitui-se, para Blanchot, na mais pura passividade. A obra é fruto do desastre, do *des-astre*, da queda do astro, da despossessão e do des-ser. Apenas aqueles que são tomados pela “exigência da obra” — e sua exigência extrema é o desastre, sabemos — estão, verdadeiramente, na criação.³

Queda do astro — desastre. Elevação do objeto — sublimação. É no entrecruzamento desses dois conceitos que se pretende desenhar o ponto branco onde um dia certa mulher — certa escrita, diríamos — vai cair. Do cume desse ponto branco, essa mulher então ousaria indagar: “What would you do with me if I came ‘in White?’” “O que o Sr. faria comigo se eu viesse ‘em Branco?’”⁴ E assim veio: em branco. Deixemo-la passar, em suas brancas vestes. “Passivité, passion, passé, pas.”⁵ Deixemos entrar, com passo de poesia, a sua branca dor.

A solidão essencial —

“Um retrato que provocaria lágrimas (...) e a cena deveria ser — solidão, e as figuras — solidão — e as luzes e formas, cada uma, solidão.”⁶

Esse retrato de Emily Dickinson, por ela mesma composto para sua cunhada e confidente, Susan Gilbert, esse retrato em palavras desenhado por aquela que apenas uma vez, num daguerreó-

tipo, se deixou flagrar em imagem, descortina ao leitor a “dimensão sem nada” em que a autora vivia, essa dimensão da obra que Blanchot nomearia de “solidão essencial”.

A solidão essencial, tal como a define Blanchot, não se confunde com o recolhimento do escritor, mas diz respeito à solidão da obra por que alguns, aqueles que são tomados pela “exigência da obra,” são ocupados. Sobre essa solidão Emily Dickinson teria muito a dizer. Porque sua solidão se revela menos no recolhimento em que viveu grande parte de sua vida, em que se produziram e se mantiveram, em sua maioria inéditos, suas cartas e seus poemas, que na singularidade por que sua obra é marcada, ao repetir, incessantemente, que “não é acabada nem inacabada, ela é.”⁷

Insistindo na coisidade da coisa — a obra *é* — e não exatamente em sua representação, ocupando um espaço sem tempo — seus poemas, em que tempo se situam? —, abandonando-se à passividade e ao desastre — à queda do astro, ao afastamento da estrela —, a obra de Dickinson, em tom aparentemente confessional, desvenda-nos menos o *eu* que ali se pronuncia que o sujeito em seu des-ser. Ou, como observa Blanchot, “o ser que está no fundo da ausência de ser, que é quando nada existe, que deixa de ser quando existe algo; como se somente existissem seres através da perda de ser, quando o ser falta.”⁸

E, assim, sua poesia vem nos dizer:

Flores — Bem — se pode alguém
O êxtase definir —
Meio um transporte — meio um transtorno —
Quando as flores humilham os homens:
Aquele que encontra a fonte
De onde voltam as enchentes —
Eu lhe darei todas as Margaridas
Que balançam sobre o monte.

Muita paixão em suas faces
Para o simples peito meu —

Borboletas em São Domingo
Vagando pelo escuro céu —
Têm um sistema estético —
Tão superior ao meu.⁹

No poema acima, como em inúmeros outros da autora, o que se assiste é à desocupação do *eu* que será, passo a passo, ocupado pelo exterior: flores, borboletas, com seu “sistema estético” infinitamente superior ao daquela que os retrata. E, ainda que consideremos que Daisy — Margarida —, na poesia de Dickinson, é um dos outros nomes daquela que ali se pronuncia, sabemos que já não é da essência de um *eu* que essa poesia nos fala, mas antes de seu esvaziamento. Pois é por meio da desocupação do *eu* que se abrirá espaço para a ocupação da obra, em sua solidão essencial. E, desse lugar, a obra, em sua insistente peremptoriedade de coisa inapreensível, reduzida a sua forma de resto, de objeto — objeto de arte, objeto pequeno *a* —¹⁰ voltará sempre a nos dizer “exclusivamente isso: que ela é — e nada mais.”¹¹

O neutro —

Da qualidade objetal de sua poesia Emily Dickinson parecia saber, antes mesmo que os críticos, muitas vezes confusamente, assim a tentassem definir. Diante da objetividade dessa obra, a interpretação biográfica baseada na imediata relação vida-obra, numa perspectiva meramente causal, seria fadada ao fracasso. Esbarrando na resistência à interpretação imposta por seu texto, a crítica, curiosamente, terminaria por concordar com o fato de que “é difícil determinar precisamente sobre o quê essa poesia nos fala.”¹²

Sim, porque, quando quem fala é o objeto — ou o sujeito deposto por seu des-ser, tomado em sua queda (caído em um ponto branco, diríamos) —, o que se passa na cena da escritura não se oferece assim tão facilmente à decifração.

Esse “sujeito desocupado”, tão propriamente chamado de *neutro*, por Blanchot, Emily Dickinson o definiria claramente em carta de 1862, a T. W. Higginson: “Quando me afirmo como a Representante do Verso — isso não significa — eu — mas uma pessoa suposta.” (Carta 268) Haveria maneira mais direta de afirmar a “manque-à-être” lacaniana, ou o “ele sem rosto” a que Blanchot chamaria de neutro?

Talvez sim. Talvez fazendo com que o neutro se pronuncie, do ponto branco de sua queda, do ponto morto de seu des-ser:

Ouvi uma Mosca zumbir — quando morria —
A Calmaria no Quarto
Como no Ar a Calmaria —
Depois da Tempestade —
(...)
(Poema 465)

O silêncio —

Morto o *eu*, resta o silêncio do objeto e a peremptoriedade da cena da escritura: “The Stillness in the Room”. Esse silêncio, que já de início se anuncia no estilo elíptico da poesia de Dickinson, marcada por travessões que imprimem um ritmo peculiar ao poema (ritmo “espasmódico”, segundo Higginson), vai se constituir em uma das forças de sua escrita que se evidencia, algumas vezes de maneira ainda mais nítida, em sua correspondência, como se observa nesta primeira carta da autora endereçada a T. W. Higginson:

Para T. W. Higginson

15 de abril de 1862

Sr. Higginson:

O Sr. está tão intensamente ocupado para dizer se meu Verso está vivo?
A Mente está, ela própria, tão próxima — não pode ver com clareza —
e não tenho a quem perguntar —

Se o Sr. achar que respira — e puder me dizer — eu sentiria imediata gratidão —

Se eu cometo o equívoco — que ousará dizer — e dar-me-á grande honra — com o seu gesto —

Incluo aí o meu nome — pedindo-lhe, se me faz o favor — Sr. — de me dizer o que é verdade?

Que o Sr. não me traia — é desnecessário pedir — já que a Honra é sua própria garantia —

(Carta 260)

Mesmo nessa carta que se escreve a um suposto preceptor, e que deve se situar, portanto, num registro profissional, a força do silêncio dessa escrita se impõe. Há, nessa carta, uma demanda: “Leia-me e diga-me, Sr.” Há, aí, um apelo implícito: “Seja o meu preceptor, Sr. Higginson.” Mas há nessa carta sobretudo a força elíptica de Dickinson, que obriga as palavras a sugerirem um pouco mais do que se diz e aquele que a lê a buscar decifrar um pouco além do dito.

Essa força do silêncio, que impõe um forçamento dos limites do dito e até mesmo do dizível, marcada por travessões que cortam as frases (ou os versos) e suspendem o sentido, terminaria por imprimir nessa escrita que pretende tudo dizer — “a verdade toda”, diria Dickinson — a forma lacunar do fragmento. Pois, como observa Blanchot, é esta a forma tomada pela obra que pretende guardar o silêncio:

Guardar o silêncio. O silêncio não se guarda, ele não diz respeito à obra que pretendesse guardá-lo — ele é a exigência de uma espera que não tem nada a esperar, de uma linguagem que, supondo-se totalidade de discurso, gastar-se-ia em um golpe, desunir-se-ia, fragmentar-se-ia sem fim.¹³

A obra de Emily Dickinson guarda o silêncio de *das Ding*. Mas o silêncio não se guarda. Resta-lhe, então, impor silêncio àquilo que, de *das Ding*, se extrai, e que se apresenta como resto, como fala incessante da obra. Mas como calar essa fala incessante? Talvez fazendo-a falar em um sempre e mesmo tom. Talvez fazendo-a

repetir, infindavelmente, as mesmas palavras. Talvez atravessando o silêncio — que, afinal, “tem origem no apagamento daquele que escreve” —¹⁴ em direção a uma “dimensão sem nada”, a um ponto branco da escrita, que é o seu ponto mais íntimo e também o mais estrangeiro: o exterior.

O exterior —

Trancada no quarto, uma mulher escreve. Desde a idade dos 28 anos, deixou-se tomar pela mania de correr quando a campainha toca. No ano seguinte, inauguraria o hábito de se vestir exclusivamente de branco, hábito que manteria pelo resto de sua vida. Nas raras ocasiões em que consentia a visita de velhos amigos, ela e o visitante conversariam através da porta semicerrada.¹⁵

Ali, naquele quarto, nas gavetas de sua cômoda, a irmã de Dickinson encontraria seus poemas, alguns cuidadosamente copiados em folhas de papel dobradas e por ela mesma costuradas, como livros — seus “fascículos”, como seriam conhecidos depois —, outros, escritos apressadamente em papéis de diferentes formas e tamanhos, envelopes usados, páginas de cadernos e folhas de receitas.¹⁶

Resistindo, durante toda sua vida, à publicação de um livro: — “Sorrio quando o Sr. me pede que adie a ‘publicação’ — que sempre esteve tão longe do meu pensamento, como o Firmamento dos Peixes” (Carta 265) — essa mulher nos legaria o seu “livro por vir”.¹⁷

Curiosamente, esse livro que, durante a vida da autora, jamais seria publicado, exigiria, desde sempre, a sua publicação. Pois a obra, atraída pela força do exterior, exige ser lançada para fora de si mesma, para o lugar de onde, afinal, emerge.¹⁸

É assim que o mundo restrito dessa mulher de poucos amigos, seletas leituras e raras experiências, segundo atestam os bió-

grafos, seria lançado ao exterior. Pois é, afinal, do exterior que a obra emerge: flores, borboletas, restos de paisagem, nacos de nada. *Ex-nihilo*, a obra constrói-se como uma borda em torno da Coisa que permanecerá inapreensível.

Por isso, talvez, essa obra escreva-se prioritariamente como carta. Refiro-me, aqui, não apenas às muitas cartas que Emily Dickinson escreveu sem abrir mão de sua “dicção espasmódica”, mas sobretudo ao tom de sua poesia. Escrita como carta, pois parte da mais absoluta intimidade — o confessional — para o outro; escrita como carta, pois que, em geral, endereça-se a um em particular; escrita como carta e, portanto, fragmentária, lacunar e, apesar da reclusão daquela que escreve, irremediavelmente lançada ao exterior, ao mundo:

Esta é minha carta ao Mundo
Que nunca escreveu a Mim—
As simples Novas que a Natureza contou —
Com suave Majestade
(...)
(Poema 441)

Se o mundo nunca lhe escreveu, esta é, no entanto, sua carta ao mundo. Ocorre que, se o mundo não escreve à mulher, a mulher é, por ele (flores, natureza, borboletas, o exterior), escrita.

Ocupada pela solidão da obra, marcada pelo campo do exterior, uma mulher, trancada no quarto, escreve. “Há uma imensidade neste quarto exíguo’ é o pensamento que, de raspão, atravessa o sentimento.”¹⁹ E ali no quarto, talvez, “deita-se na posição fetal. Apoia o candeeiro sobre as ancas. Intui que importa tê-lo agarrado ao corpo como ter olhos e uma parede branca em frente.”²⁰ Trancada no quarto, abandonada à passividade, a mulher, então, cai num ponto branco: “solidão que cintila, vazio do céu, morte diferida: desastre.”²¹

O desastre —

Se há uma relação entre escritura e passividade é que uma e outra supõem o apagamento, a extenuação do sujeito: supõem uma mudança de tempo: supõem que entre ser e não ser algo que não se completa acontece contudo como tendo desde sempre já ocorrido — a desocupação do neutro, a ruptura silenciosa do fragmentário.²²

O que significaria, para aqueles que vivem sob a “exigência da obra”, escrever sob a ordem do desastre? Significaria, a princípio, o sofrimento de esperar: esperar pelo apagamento, pela extenuação do sujeito. E, ainda, o sofrimento de suportar: suportar o inacabamento, a suspensão do sentido, o tempo sem presença em que a obra é. E, por fim, o sofrimento de atravessar a branca dor do desastre: “Noite, noite branca — assim o desastre, essa noite à qual a obscuridade falta, sem que a luz ilumine.”²³

Pois o desastre, que não se reduz ao fracasso nem à pura perda, é antes da ordem da mais absoluta passividade, do “mais além” do perigo e da paixão:

Ler, escrever, como se vive sob a vigilância do desastre: exposto à passividade sem paixão. A exaltação do esquecimento.

Não será você quem falará; deixe que o desastre fale em você, seja por esquecimento ou por silêncio.

O desastre já ultrapassou o perigo, mesmo quando estamos sob a ameaça de —. O traço do desastre é que nunca se está senão sob sua ameaça e, como tal, ultrapassagem do perigo.²⁴

A obra de Emily Dickinson se escreve, como poucas, sob a égide do desastre. Por isso, ali não há pressa. A publicação, que sempre esteve tão longe como “o Firmamento dos Peixes,” terminaria por vir, como exigência da própria obra. Por isso, ali, não há desespero. Há dor, há melancolia, há sofrimento decantado, mas não há desespero. “Pain — has an Element of Blank.” Por isso, ali, como em raras obras de meados do século XIX, constata-se, com a clareza das óbvias constatações, que “não há relação sexual”:²⁵

Eu não posso viver com Você —
Isso seria Vida —
E a Vida está para lá —
Atrás da Prateleira

(...)

Então devemos nos encontrar à parte —
Você lá — Eu — aqui
E apenas a Porta entreaberta
Que são os Mares — e a Prece —
E esse Alimento Branco —
Desespero —
(Poema 640)

Ou melhor: há desespero. Mas o desespero é branco — “White Sustenance”. Por isso se espera. Espera-se por isso: o desastre. Espera-se pelo sofrimento de esperar — a queda da estrela, o afastamento do astro. Espera-se pela morte, talvez. Mas o sujeito já está morto e também por isso não se espera pelo desastre:

Que não exista espera do desastre, é à medida que se pensa que a espera é sempre espera de um esperado ou de um inesperado. Mas a espera, assim como não remete nem mais ao futuro, nem a um passado acessível, é também espera de espera, o que não nos fixa em um presente, pois “eu” sempre já esperei o que esperarei sempre: o não memorável, o desconhecido sem presente do qual não posso mais me lembrar se posso saber que não esqueço o futuro, o futuro sendo minha relação com isso que, no que acontece, não acontece e portanto não se apresenta, não se re-presenta. Por isso é permitido, pelo movimento da escrita, dizer: “Morto você já está.”²⁶

O branco —

E a mulher caída num ponto branco um dia acordou com os olhos enevoados pela branca dor. Queixava-se de fotofobia — “o desconforto causado pela claridade da neve e pelas luzes da casa — e queixava-se de dores bilaterais nos olhos.”²⁷ Os diagnósticos médicos diziam tratar-se de uma doença incurável, e restringiram-lhe

a leitura, a escrita. Quanto à primeira restrição, Dickinson não parece ter se aborrecido: “Quando perdi o uso de meus olhos, foi um conforto saber que havia tão poucos *livros* reais que eu poderia facilmente encontrar alguém que lesse todos eles para mim”.²⁸ A restrição médica à escrita, por sua vez, seria em vão, já que a escrita de Dickinson habitara, desde sempre, o desastre.

Sabendo, como Melville, que no branco reside não só a beleza, mas também o horror,²⁹ essa mulher, trancada na casa cujas luzes ofuscam seu olhar, já não vê. Mas escreve. O branco de suas vestes se espalha pelas letras dos poemas, pelas cartas-letas e escreve-se em envelopes usados, páginas de cadernos, folhas de receitas. O branco escorre pelos olhos, pelas mãos, pelo corpo. Escreve porque, como alguns, essa mulher sofre da doença das palavras e quer “arrancar o que dizer do silêncio, da brancura, apesar de tudo.”³⁰ Escreve porque, para alguns, a escritura é uma nostalgia do branco, já que talvez só existam “os livros que nunca escreveremos”.³¹ Escreve porque, como estes, procura o ponto mais alto de onde poderá, então, cair:

Partimos, mas a cada patamar do caminho a cumeada cresce, passamos pelos precipícios, pelas vertigens, pelos desencorajamentos, faz frio! E o furacão eterno das altas regiões nos carrega ao passar até pelo último farrapo de nossas roupas; a terra está perdida para sempre, a meta provavelmente não será atingida. É a hora em que contamos nossas fadigas, em que olhamos com pavor as frieiras em nossa pele. Não temos nada, nada além de uma vontade indomável de subir mais alto, de acabar, de morrer... Pouco importa! Morramos na neve, na branca dor de nosso desejo.³²

A mulher, então,

senta-se, levanta-se, uma idéia cintila-lhe atrás de nós, e assim vai dando o nó ao avental e colhendo subida numa escada, os frutos de poemas que, se passasse mais um único dia, cairiam amanhã na sombra da árvore: para ela, a claridade é lenta, e a casa a correspondente do eremitério. O seu corpo está vazio de prazer: o prazer envolve-a; quando ela coloca a poesia, há uma espécie de nimbo à sua volta:³³

A Dor – tem um Elemento em Branco –
Já não pode se lembrar
Quando começou – ou se havia
Um tempo em que não havia –

Não tem Futuro – além de si mesma –
Seu Infinito é maior
Que o Passado – instruído a perceber
Novos períodos – de Dor.
(Poema 650)

Referências bibliográficas

- ARREGUY, Elisa. Filme de arte: um breviário para Peter Greenway. (Texto inédito)
- BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1951. p.534-8: Levana et nos Notre-Dames des tristesses.
- BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1969.
- BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- CODY, John. *After great pain; the inner life of Emily Dickinson*. Cambridge: Harvard University Press, 1971.
- DICKINSON, Emily. *The complete poems of Emily Dickinson*. Edited by Thomas H. Johnson. Boston, New York, London, Toronto: Litle, Brown and Company, 1960.
- DICKINSON, Emily. *Selected letters*. Edited by Thomas H. Johnson. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.
- FRANKLIN, R. W. *The manuscript books of Emily Dickinson*. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981. V. 1. Introduction.
- LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 20. Mais, ainda. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

- LACAN, Jacques. *Le séminaire*. Livre VII. L'éthique de la psychanalyse. Paris: Seuil, 1986.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho*. Lisboa: Relógio D'Água, 1984.
- LLANSOL, Maria Gabriela. *Parasceve*. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.
- MELVILLE, Herman. *Moby Dick or, the whale*. New York: Russel & Russel INC, 1963. p.234-44: The whiteness of the whale.
- SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.
- WOOLF, Cynthia Griffin. *Emily Dickinson*. New York: Wesley Publishing Company INC, 1996.

Notas

¹ LLANSOL. *Parasceve*, p.44-5. Embora não haja referência a Dickinson nessa obra da autora, sabemos que a poetisa se constitui em uma das importantes figuras da obra de Llansol. Como esse trecho de *Parasceve* desenha, ainda que sem nomear, um ambiente que poderia ter sido aquele em que a poetisa viveu, valho-me dessa citação como um pórtico para Emily Dickinson.

² LACAN. *Le séminaire*: L'éthique de la psychanalyse. Livre VII, p.139-52: De la création *ex-nihilo*.

³ BLANCHOT. *L'écriture du desastre*. O conceito blanchotiano de “desastre” é desenvolvido ao longo desse livro do autor. Os demais, como “exigência da obra”, “solidão essencial”, “neutro” e “exterior”, aqui mencionados, desenvolvem-se ao longo de toda a sua obra.

⁴ Carta 233. Esse é um trecho de uma das cartas que Emily Dickinson escreveu a um destinatário incógnito, por ela chamado de “Master”. Essa tradução foi realizada a partir de DICKINSON. *Selected letters*, respeitando-se a numeração ali encontrada. Sempre que as traduções das cartas de Emily Dickinson apresentadas neste livro forem feitas a partir dessa edição, elas virão sem referência, apenas seguidas dos números correspondentes.

⁵ BLANCHOT. *L'écriture du desastre*, p.33.

⁶ Trecho de carta de Dickinson a sua cunhada, Susan Gilbert. CODY. *After great pain*, p.257-8.

⁷ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.12.

⁸ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.21.

⁹ Poema 137. Todas as traduções dos poemas de Emily Dickinson apresentadas neste livro foram feitas a partir de DICKINSON. *The complete poems of Emily Dickinson*, respeitando-se a numeração ali encontrada. A partir de agora, cada tradução virá seguida do número do poema correspondente. Ver, na última seção deste livro, breve antologia bilíngüe das cartas e poemas.

¹⁰ Uma boa elaboração do conceito lacaniano de “objeto pequeno *a*” pode ser encontrada em ARREGUY. Filme de arte: um breviário para Peter Greenway. Nesse texto, a autora assim define o “objeto *a*”: “Da coisa irresgatável (miticamente, o corpo materno), uma operação psíquica poderá extrair um resto. A esse resto caído do campo do Outro (alteridade primeira e fundante), Lacan chamou de objeto pequeno *a* — objeto causa de desejo, objeto mais-de-gozar — que ele comparou com a mais-valia de Marx.” (p.9)

¹¹ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.12.

¹² WOOLF. *Emily Dickinson*, p.140.

¹³ BLANCHOT. *L'écriture du desastre*, p.51. (Trad. Ana Paula de Ávila e Maria Juliana Gambogi Teixeira)

¹⁴ BLANCHOT. *O espaço literário*, p.17.

¹⁵ CODY. *After great pain*, p.19 e 20.

¹⁶ A esse respeito, ver FRANKLIN. *The manuscript books of Emily Dickinson*, v.1, Introduction.

¹⁷ Cf. BLANCHOT. *O livro por vir*.

¹⁸ BLANCHOT. *O livro por vir*, p.259.

¹⁹ LLANSOL. *Parasceve*, p.44-5.

²⁰ LLANSOL. *Parasceve*, p.46.

²¹ BLANCHOT. *L'écriture du desastre*, p.220.

²² BLANCHOT. *L'écriture du desastre*, p.29-30. (Trad. Ana Paula de Ávila e Maria Juliana Gambogi Teixeira)

²³ BLANCHOT. *L'écriture du desastre*, p.8.

²⁴ BLANCHOT. *L'écriture du desastre*, p.12. (Trad. Ana Paula de Ávila e Maria Juliana Gambogi Teixeira)

²⁵ Sobre esse aforismo lacaniano ver LACAN. *O seminário*. Livro 20: mais, ainda.

²⁶ BLANCHOT. *L'écriture du desastre*, p.179-80. (Trad. Ana Paula de Ávila e Maria Juliana Gambogi Teixeira)

²⁷ CODY. *After great pain*, p.421.

²⁸ DICKINSON. *Selected letters*, p.208. Dickinson citada em carta de Higginson a sua esposa.

²⁹ A respeito do terror branco, ver o episódio “The whiteness of the whale”, in MELVILLE. *Moby-Dick or, the whale*, p.234-44: The whiteness of the whale.

³⁰ SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p.451.

³¹ SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p.452.

³² FLAUBERT citado por SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*, p.454.

³³ LLANSOL. *Um falcão no punho*, p.28. Diferentemente de outros trechos de Llansol aqui citados, esse se refere explicitamente a Emily Dickinson, figura recorrente em sua obra.

I died for Beauty

Emily Dickinson e as resistências da escrita

A imagem surge no fundo do jardim (...). Dickinson pede-lhe que não se mostre mais, e coloca um travessão na frase. Teme que esplenda demasiado na sua gravidade de imagem. E ela avança pudica, demasiado pudica para a vibração que os homens pedem.

Maria Gabriela Llansol

“Sabemos muito pouco sobre a dor,” diz Freud em um dos adendos a um importante texto de 1926 — “Inibições, sintomas e angústia” —, texto em que o autor avança, com sutis modificações, na elaboração do conceito de “resistência”.¹

A articulação dos fenômenos “resistência” e “dor” não é exatamente aquilo que o texto de Freud pretende focalizar. Entretanto, é curioso que, em seguida aos adendos A (em que se propõem modificações ao conceito de resistência) e B (em que se propõem alguns detalhamentos suplementares ao conceito de “ansiedade”), surja, no adendo C, este elemento que, de uma maneira ou de outra, sempre circundará o conceito de resistência: a dor.

“Sabemos muito pouco também sobre a dor,” diz Freud, para, em seguida, tentar traçar, não sem dificuldade, um complicado desenho que busca distinguir as dores física e psíquica, até debruçar-se sobre a dor maior: o luto. “Ansiedade, dor e luto”, intitula-se o adendo C. A morte, assim como a dor, já pairava no texto desde seu início, como desde o início pairou sobre as elaborações da Psicanálise.

“Aprende a pensar com dor,” diz, em seu ritmo entrecortado, o texto de Blanchot. Essa frase, que se dirige à Filosofia, mas também à Literatura, em um livro que se constrói a partir da noção de desastre, poderia também dirigir-se à Psicanálise, afinal. Pensar

com dor não é o mesmo que pensar sobre a dor. Disso parecem saber certa Filosofia e certa Literatura. Disso quis saber a Psicanálise:

Dor. Ela desune, mas não de uma maneira visível (por um deslocamento ou uma disposição que seria espetacular); de uma maneira silenciosa, fazendo calar o barulho atrás das palavras. A dor perpétua, perdida, esquecida. Ela não torna o pensamento doloroso. Ela não se deixa socorrer.²

Pensem, então, não sem dor, em uma certa literatura da dor, mas de uma dor depurada, elevada, decantada a seu ponto extremo que aqui chamaremos de “branca dor.” Pensem na branca dor da escrita.

Ela vem de branco. Desde os vinte e oito anos decidiu vestir-se assim, ao mesmo tempo em que, trancada em seu quarto de paredes brancas, escreveria seus poemas e suas inúmeras cartas. Trancada do mundo em suas brancas vestes, ela raramente recebia as pessoas com quem conversava, às vezes, através da porta entreaberta, sem se deixar ver. Ali em seu quarto, sustentando uma obra que resistiu, com firme dignidade, à publicação, ela mesma “editava” seus “fascículos”: eram folhas de papel cuidadosamente dobradas em seis e costuradas por suas próprias mãos. Nesses fascículos, copiava cuidadosamente seus poemas, alguns dos quais já havia endereçado, em cartas, aos poucos amigos-leitores. E é em um desses fascículos, em um poema curto em que, dentre tantos outros, a dor se pensa com dor — com branca dor —, que ela vem nos dizer:

A Dor — tem um Elemento em Branco —

Já não pode se lembrar

Quando começou — ou se havia

Um tempo em que não havia —

Não tem Futuro — além de si mesma —

Seu Infinito é maior

Que o Passado — instruído a perceber

Novos períodos — de Dor.

(Poema 650)

A dor, sem futuro, contém, em sua dimensão infinita, o passado e o futuro: o tempo vazio em que reina, absoluta. A dor tem um elemento de branco, de vazio. Desse espaço sem tempo que é o espaço literário, a poesia de Emily Dickinson saberia bem. Desse pensamento com dor que é, afinal, o pensamento do desastre, sua poesia viria nos trazer um precioso testemunho, não sem antes atravessar a noite e suas tormentas: “solidão que brilha, vazio do céu, morte diferida: desastre.”³

Atravessemos com ela, então, a sua branca noite. “Noite, noite branca — assim o desastre, essa noite à qual a obscuridade falta, sem que a luz a clareie.”⁴ Nessa branca noite, uma luz, que não ilumina, resiste em sua palidez: resistência do poema, resistência da letra, resistência do escrito e da escrita. É dessa resistência de uma estrela que brilha no justo momento em que cai — *des-astre* — que a poesia de Dickinson vem nos falar.

A brancador: o desastre

O “caso” Emily Dickinson — sua figura bizarra, sua vida passada em brancas nuvens, a “exigência da obra”⁵ a que sempre esteve submetida — bem como sua poesia e suas cartas, constituem-se em terreno privilegiado para se pensar sobre as resistências do escrito, em suas diversas dimensões.

Desde a resistência da autora à publicação, explícita em carta a Higginson, em 1862 —

Sorriso quando o Sr. sugere que eu adie a “publicação” — que sempre estive tão longe do meu pensamento, como o Firmamento dos Peixes — Se a fama me pertencesse, eu não conseguiria fugir a ela — se assim não fosse, o mais longo dos dias seria gasto em seu encaço — e eu perderia a aprovação do meu Cão — Assim — minha Ordem-Descalça é melhor— (Carta 265)

— e reiterada pelo pequeno número de poemas esparsamente publicados durante a vida da autora, essa resistência se faria visí-

vel. Trata-se aqui não exatamente da resistência de Dickinson ao escrito, ou à escrita, já que, submetida à “exigência da obra”, Dickinson não pode resistir, mas antes de sua resistência à publicação.

Curiosamente, essa obra, publicada à revelia da autora por sua própria força de atração pelo exterior, e tornada canônica e obrigatória para os alunos de liceu, nem sempre se deixaria ler com facilidade. Parece ser comum entre os críticos de Dickinson a opinião de que nem sempre é possível apreender o sentido de seus poemas, já que “é difícil determinar precisamente sobre o quê essa poesia nos fala.”⁶ E aí se descortina uma outra dimensão da resistência da escrita, aquela que talvez vá ao encontro do que Lacan assinala quando confere ao escrito um estatuto de “pas-à-lire”.⁷ Alguns textos resistem à decifração, à interpretação, e isso termina por apontar para outras possíveis funções que um escrito venha a ter para um sujeito que não as da leitura.

Por fim, sem querermos enveredar por uma leitura cunhada no biografismo (tão cara aos críticos de Dickinson, que procuram, através dos poemas e de esparsos dados de sua biografia, explicar seu psiquismo),⁸ é preciso não esquecer o estatuto conferido ao escrito pela própria Dickinson. Esse estatuto, manifesto em inúmeros poemas da autora, é claramente expresso na famosa frase dirigida, em 1869, a Higginson, após vários anos de correspondência literária: “O Sr. não sabe que salvou minha vida.” (Carta 330) E assim se assinala a potência da Literatura, para Dickinson, como força de resistência. Ou, nas palavras de Italo Calvino, “a função existencial da literatura” como “reação ao peso do viver.”⁹ Trata-se, então, de uma dimensão de “resistência do escrito” que incide sobre o sujeito, como parecem atestar, com bastante nitidez, as cartas e os poemas da autora.

O que este texto propõe, ao tentar construir a noção de “brancador da escrita,” é que a resistência do escrito, em Dickinson, relaciona-se não só à sublimação — tal como a entende Lacan, sobretudo em seu seminário sobre *A ética da psicanálise* —, mas tam-

bém ao que Blanchot define como o desastre: a passividade radical a que alguns são submetidos por força da “exigência da obra”.

É no entrecruzamento desses dois movimentos — a elevação do objeto à dignidade da Coisa¹⁰ e a queda do astro, o afastamento da estrela —¹¹ que se pretende vislumbrar o que, em Dickinson, chamaremos de “branca dor da escrita”.

E é em Michel Schneider que vamos buscar a inspiração para esse conceito:

O escritor é alguém que tem dificuldade com as palavras (poderíamos dizer mais tragicamente: ele tem a doença das palavras. Ou, mais psicologicamente: suas palavras doem.) A linguagem não é seu lar. Ele busca suas palavras, nos dois sentidos da expressão: gagueira incoercível e busca de estilo. Duas doenças levam a escrever. Alguns querem arrancar o que dizer do silêncio, da brancura, apesar de tudo. Outros se debatem no negro escrito, o rumorejar do já-dito. A agrafia atada de uns responde a grafomania asfixiada dos outros: tal é a armadilha que espera o escritor: ele se lança sobre a palavra para enganar o vazio que nele habita (faltam-me as palavras) e eis que, pouco a pouco, aparece um novo vazio, não mais sob, mas nas próprias palavras. Elas flutuam, desertadas, ociosas. Secretamente, o humor negro de escrever tende a atingir o branco, o mais alto, o mais difícil.¹²

Dickinson sempre soube que sofria da doença das palavras. “O Sr. pensa meu passo ‘espasmódico’ — Estou em perigo — Sr. — O Sr. me pensa ‘descontrolada’ — Não tenho tribunal”,¹³ confessa ela a Higginson, em carta de 1862 (Carta 265), em resposta à crítica que ele fizera a seus poemas. E o seu “passo espasmódico”, muito bem percebido por Higginson porque muito bem marcado em sua poesia de ritmo entrecortado por travessões, pontuações inusuais, vazios inesperados, viria justamente pontuar sua branca dor, sua agrafia, sua tentativa de arrancar o que dizer do silêncio:

Muitas palavras tem a língua inglesa —
Apenas uma ouvi —
Suave como a risada do Grilo,
Forte como a Língua do Trovão —

Murmurando, como velhos Corais,
Na maré vazante —
Criando nova inflexão —
Como um Pássaro da Noite —

Irrompendo em clara Ortografia
No meu sono tolo —
Ressoando sua Perspectiva —
Até que desperto, e choro —

Não pela Pena, mas —
Mas pela força da Alegria, sim —
Fale de novo, Saxão!
Mas quieto — Só para mim!
(Poema 276)

Arrancando o que dizer do silêncio da natureza em si mesma, é preciso pedir à língua inglesa que o diga novamente: “Fale de novo, Saxão!” Afinal, a própria Dickinson já declarara, em confissão a seu preceptor T. Higginson, que seu léxico, por vários anos, teria sido sua única companhia: “...por vários anos, meu Léxico — foi meu único companheiro —” (Carta 261). Sozinha com sua música — “murmurando como velhos Corais” — em seu “ato só de escrever”,¹⁴ Dickinson mantém-se fechada em seu quarto branco, em sua branca dor. E assim será vista, em meados do século XIX, pela sociedade de Amherst, Massachusetts:

Preciso contar a você sobre a figura de Amherst. É uma moça que as pessoas chamam “O Mito”. É a irmã do Sr. Dickinson e parece concentrar o clímax da esquisitice de toda a família. Nos últimos quinze anos, ela não saiu de casa exceto uma vez, para ver a nova igreja, quando escapuliu à noite e a vislumbrou à luz da lua (...) Vestiu-se toda de branco e dizem que sua mente é maravilhosa. Escreve bem, mas ninguém a vê. Sua irmã (...) me convidou para ir cantar na casa de sua mãe, qualquer dia desses. As pessoas me disseram que o mito ouvirá cada nota — ela estará por perto, mas não se deixará ver.¹⁵

De sua própria esquisitice, sua doença das palavras, Dickinson sempre soube. “Vivi um terror — desde setembro — não poderia contá-lo a ninguém — e então eu canto, como o Menino canta

em torno das Sepulturas — porque tenho medo”, diz ela a Higginson (Carta 261). Como criança à beira das sepulturas, Dickinson canta para espantar a morte. Ou para morrer suavemente, da sua melhor maneira — na beleza:

Eu canto para usar da Espera
Meu Gorro, é só amarrar
E fecho a Porta da Casa
Nada mais a preparar

À espera de Sua vinda
Vamos rumo ao Grande Dia
A contar como cantamos
Para afastar a Escura Via.
(Poema 850)

Cantando à beira da sepultura, Dickinson manteria longe a “Escura Via”. Aí, nesse lugar limítrofe tão bem nomeado por ela própria de “Circunferência” — lugar de limite com a morte, com o horror do Real —,¹⁶ Dickinson erigiria seu véu da beleza, sua branca dor. Porque esse lugar, além-desespero, além-tormento, mais “além do princípio de prazer,” é o lugar da mais absoluta passividade, onde, afinal, escrevem-se os escritos “pas-à-lire,” já que esses obedecem à imperiosa impossibilidade da escrita do desastre — “ne pas écrire”:

Não escrever — que longo caminho até aí chegar, e isso não é nunca certo, não se trata nem de recompensa nem de castigo, é preciso somente escrever na incerteza e na necessidade. Não escrever, efeito de escrita; como uma marca da passividade, um recurso da infelicidade. Quantos esforços para não escrever, para que, escrevendo, eu não escreva, apesar de tudo — e finalmente eu cesse de escrever, no momento último, da concessão; não no desespero, mas como o inesperado: o favor do desastre.¹⁷

É sob “o favor do desastre” que a obra de E. Dickinson escreve-se. “Pas-à-lire”, “Ne pas écrire”. Assim escreve, mesmo quando não escreve, a Sra. Brancador. Porque, se o compromisso de sua escrita é com a beleza, ele o é, na mesma medida, com a verdade. A escrita de Dickinson quer a verdade toda. Toda a verdade, como

dizê-la? Talvez só na morte seja possível dizê-la. Morto o sujeito, a beleza deixar-se-á entrever, assim como a verdade, musgo a encobrir os lábios e os nomes:

Pela Beleza morri — mas mal
Me tinha ao Túmulo acomodado
Quando Um que morreu pela Verdade
Colocaram na Cova ao lado —

Indagou-me, manso, “Por que fracassei?”
“Pela Beleza”, respondi —
“Eu — pela Verdade — sei, é o mesmo”,
Ele disse, “Somos Confrades” —

E assim, como Irmãos, à Noite —
Entre Túmulos falamos —
Até que o Musgo alcançou nossos lábios —
E cobriu — nossos nomes —
(Poema 449)

A beleza: último véu

É possível pensar na sublimação como uma forma de resistência? Refiro-me aqui não exatamente ao conceito clínico de resistência, tal como definido por Freud, mas tão-somente à resistência como uma reação ao peso do viver, como diria Calvino.

Talvez seja essa a maneira mais apropriada para se ler o que Freud entenderia, em alguns de seus textos, como a “saída feliz” dos escritores.¹⁸ Porque a saída feliz dos escritores, sabemos, não comporta exatamente a felicidade, mas tão-somente uma saída para o que não tem saída: a pulsão e suas vicissitudes.

Esta é uma das dimensões em que se pode pensar sobre a leitura lacaniana da sublimação do artista, no *Seminário 7*: a elevação do objeto à dignidade da Coisa. Elevar: levar acima o mais pesado, o que há mais embaixo. Torná-lo vapor. Fazer, do que resiste, força de resistência: o belo, o sublime. Aliás, não terá sido por acaso que

o significativo “sublimação” veio ecoar justamente o significativo “sublime”, observa Lacan.¹⁹ Pois a tarefa do artista, ao produzir o belo, é nada mais que a tarefa de elevação do objeto à dignidade da Coisa. Ao elevar o objeto, o artista produz o seu véu de Beleza, último anteparo ante o horror do Real, observaria Lacan. A beleza é, pois, o que faz limite com a morte e, em última instância, com o horror da verdade:

A verdadeira barreira que paralisa o sujeito diante do campo inominável do desejo radical, à medida que ele é o campo da destruição absoluta, da destruição além da putrefação, é, propriamente falando, o fenômeno estético, à medida que ele é identificável à experiência do belo — o belo em seu brilho esplendoroso, esse belo do qual se disse que é o esplendor do verdadeiro. É evidentemente porque o verdadeiro não é exatamente agradável de se ver que o belo é, senão o esplendor, no mínimo a cobertura.²⁰

“Pela Beleza morri”, diz o poema de Dickinson. “Eu — pela Verdade — sei, é o mesmo / (...) Somos Confrades.” A morte, a beleza e a verdade compõem, nesse poema, uma confraria. E não é exatamente essa confraria o que, na poesia de Dickinson, se constitui em uma de suas forças de resistência?

Pois é na morte, na morte pela beleza, que o poema se constrói, no momento mesmo em que a morte se dá: escritura do desastre. Esta, a sua forma de beleza. Esta, a sua melhor morte, pode-se pensar, com Freud. Aí, nesse campo enigmático do que Lacan chamaria de “beau-n’y-touchez-pas”, desenha-se uma margem — “a margem da dor”.²¹ Da branca dor, acrescentaríamos:

Não pode ser “Verão”!
Esse — já passou!
É cedo — ainda — para a “Primavera”!
Temos esta longa cidade de Branco — para cruzar —
Antes que cantem os Pássaros Negros!
Não pode ser a “Morte”!
Está muito Vermelho —
A Morte deve vir em Branco —

Então o Pôr-do-Sol cala minha pergunta
com punhos de Ouro Velho!
(Poema 221)

A morte é branca. Mas a morte é também uma travessia — grande cidade branca a atravessar. A branca dor não se atinge assim tão facilmente. É preciso, antes, que o desejo esvazie-se e que o sujeito seja submetido à despossessão, à passividade a que a exigência da obra o obriga:

Desejo, ainda relação com o astro — o grande desejo sideral, religioso e nostálgico, pânico ou cósmico; daí que não possa haver desejo do desastre. Velar é sem desejo de vigília, a intensidade noturna indesejável (ou fora desejável).²²

E aqui o pensamento de Blanchot sobre o desastre como uma dimensão “fora desejo” pode ser conjugado ao de Lacan acerca do belo e sua capacidade de suspender o desejo: “o belo tem como efeito suspender, abaixar ou desarmar, eu diria, o desejo. A manifestação do belo intimida, interdita o desejo.”²³

Interditado ou desarmado (suspenso ou rebaixado), como quer Lacan, ou ainda ultrapassado, como quer Blanchot, o desejo vê-se de alguma forma afastado do belo e sobretudo do belo que se constrói sob a égide do desastre. Em Dickinson, essa dimensão do desejo afastado pela beleza manifesta-se sobretudo através de sua branca dor. “Alimento Branco” — “White Sustenance” — diria ela, buscando desenhar, em outro de seus poemas, o branco desespero diante da inexistência da relação sexual:

Eu não posso viver com Você —
Isso seria Vida —
E a Vida está para lá —
Atrás da Prateleira

(...)

Então devemos nos encontrar à parte —
Você lá — Eu — aqui
E apenas a Porta entreaberta

Que são os Mares — e a Prece —
E esse Alimento Branco —
Desespero —
(Poema 640)

Talvez por isso a posição de Dickinson diante do poema seja sempre a daquela que contempla. Ou, como observa sua sobrinha Marta Bianchi, “sua concentração em qualquer objeto era tão intensa que parecia desmobilizar todas as suas forças, salvo aquelas que ela projetava em direção ao foco fora de si mesma.”²⁴

Mas Dickinson sabe, como poucos poetas, que a percepção de um objeto significa a morte desse objeto. “Perception of an object costs/Precise the Object’s loss,” ela assinala, em um de seus poemas:

A Percepção de um objeto
Traz sua perda como fator —
É em si mesmo um Ganho
Que responde ao seu Valor —
(Poema 1071)

E é no momento mesmo dessa morte que a beleza erige-se, com seu manto branco, branca dor — “White Sustenance” — a encobrir o horror do Real.

A travessia: vazio do céu

Em carta dirigida a T. Higginson, Emily Dickinson, que apenas uma vez se deixaria representar em um daguerreótipo, assim desenharia seu retrato:

Imaginar-me-á — sem? Não tenho nenhum retrato ao meu alcance mas sou, como o Carriço, pequena, meus cabelos rebeldes como o Ouriço de uma Castanha, e meus olhos como Sherry num Copo que o Visitante não bebe até o fim — Chega-lhe?²⁵

Aquela que contempla não permitiria que os outros a contemplassem, fazendo de seu retrato um retrato de palavras e ima-

gens inesperadas, como seus poemas. Afinal, o véu da beleza não pode ser maculado e é Dickinson quem se definirá, nesta mesma carta, como “o único Canguru em meio à beleza.”

Aliás, essa posição da autora como a irretratrável já seria anunciada também com precisão em um de seus poemas:

Eu não pintaria — um quadro —
Antes ser Aquela
Que — sobre — Sua brilhante impossibilidade
Demora — delícia —
E imagina como se sentem os dedos
Cujo raro — celeste — tumulto
Evoca tão doce Tormento —
Tão suntuoso — Desespero

Eu não falaria, como Cornetas —
Antes ser Aquela
Que, dependurada nos Arcos —
Por fora, e em gesto fácil flutua —
Pelas Cidades de Éter —
Em Balão soprada
Tão somente por um lábio de Metal —
Pilar para minha Ponte —

Nem seria eu Poeta —
É mais sutil — ter o Ouvido —
Enamorado — impotente — contente —
A Licença para reverenciar,
Que sublime privilégio
Ah, que Dote eu possuiria, se tivesse
A Arte de ensurdecer
Com Dardos de Melodia!
(Poema 505)

Curiosa posição do sujeito que, imerso na contemplação, retira-se inteiramente da cena, tornando-se menos aquele que a observa e retrata que aquele que vive a cena, nela imerso. Resta ao poema, então, fazer o objeto falar. Elevado à dignidade da Coisa, recoberto pela beleza, o objeto ocupa a cena.

Deposto o sujeito, resta o ato só de escrever. O ato só de escrever resiste. “Ne pas écrire.” “Pas-à-lire.” E escreve-se. Nem sempre na “White Sustenance”, no sustento branco de uma branca dor. Pois, para se atingir a branca dor é preciso que se faça, antes, uma travessia: a travessia do tormento, a travessia da morte. Além-tormento, reina, imperioso, o desastre: “Solidão que brilha, vazio do céu, morte diferida.”

Mas nem sempre foi assim. Em outros momentos, vê-se o desespero, a angústia, o tormento. A devastação e o horror da devastação. A loucura exposta, como uma fratura exposta. E é por causa dessa exposição que alguns críticos são levados a ler, na escrita de Dickinson, a psicose da autora. Porque, em alguns momentos, é o tormento que se põe a falar:

Senti um Funeral em meu Cérebro
E Carpideiras indo e vindo
Indo e vindo — em procissão — até que
O sentido foi explodindo —

E quando todos estavam sentados
As Exéquias, como um Tambor —
Continuaram batendo — batendo — até que
a Mente entrasse num torpor —

Então ouvi levantarem uma Caixa
e ranger em minha Alma
Com as mesmas Botas de Chumbo, ainda
E o Espaço — badalava

E todos os Céus eram Sinos
E o Ser, um simples Ouvido
E eu, e o Silêncio, uma estranha Raça
Naufragamos, solitários, sem sentido —

E então uma Viga da Razão se quebrou
E eu cá, cá, cá —
E alcancei um Mundo, em cada mergulho,
E Parei de conhecer — aí —
(Poema 280)

A esse poema em que a loucura invade a mente de maneira a paralisá-la, entorpecê-la, correspondem outros poemas que falam de um corpo despedaçado e de um sujeito em desespero. A agonia, a angústia e o tormento também terão lugar em sua poesia, à medida que correspondem à verdade, à crua verdade do sujeito:

Gosto de um olhar de Agonia,
Porque sei que é verdadeiro —
Os homens não fingem o Espasmo,
Nem simulam o Desespero —

Os Olhos vítreos, uma vez — e é a Morte —
Não há impostura
As gotas sobre a Fronte
Depois da usual Tortura.
(Poema 241)

Entretanto, o tom predominante em Dickinson não é agônico nem atormentado. A dicção de sua poesia é a da dor, sim, mas de uma dor pós-tormento, pós-desespero: branca dor. Por isso seria possível àquela que declara “Senti um Funeral em meu Cérebro” ousar um passo além da dor agônica de sua própria loucura:

Depois de grande dor, vem um sentimento formal —
Os Nervos sentam-se cerimoniais, como Tumbas —
O duro coração pergunta se era ele que sofria,
Ontem, ou séculos passados?

Os Pés, mecânicos, andam em círculo —
No Chão, no Ar, no Nada —
Caminho de árvores
Chão abandonado
Contentamento de Quartzos, como pedra —

Esta é a Hora de Chumbo —
Rememorada, se prosseguir,
Como pessoas geladas, lembrando a Neve —
Primeiro — Frio — depois Letargia — depois deixar-se ir —
(Poema 341)

“Depois de grande dor, vem um sentimento formal —”. Haverá maneira mais condensada e precisa de se anunciar a travessia da morte, “o favor do desastre?” Por favor do desastre, o sujeito é abandonado à pura passividade da escritura esvaziada de desejo: “Escrever sem desejo pertence à paciência, à passividade da escritura,” dirá Blanchot.²⁶ “Primeiro — Frio — depois Letargia — depois deixar-se ir —”, acrescentaria Dickinson em sua branca dor.

Levana: do mais pesado, o mais leve

Freud já teria declarado, mais de uma vez, que os poetas certamente saberiam, com maior acuidade, de algumas questões que a Psicanálise anunciava. Tal constatação observa-se com nitidez em alguns críticos da obra de Dickinson, que, como John Cody, chegam mesmo a afirmar que a autora teria “antecipado as maiores descobertas da psicanálise” e que ela “provavelmente tem mais a dizer acerca dos misteriosos processos da sublimação que ainda hoje não conseguimos entender completamente.”

E é também um poeta contemporâneo de Dickinson que aqui trazemos agora com um dos mais surpreendentes e mais precisos textos acerca da sublimação que jamais se produziu. Trata-se de Charles Baudelaire, com seu magnífico “Levana e as Três Nossas Senhoras das Tristezas”:

Muitas vezes, em Oxford, vi Levana em meus sonhos. Conheci-a pelos seus símbolos romanos. Mas quem é Levana? Era a Deusa que presidia às primeiras horas da criança, que lhe conferia, por assim dizer, a dignidade humana. Na ocasião do nascimento, quando a criança provava pela primeira vez a atmosfera perturbada do nosso planeta, punham-na no chão. Mas quase logo, com medo de que uma tão grande criatura rastejasse no solo mais do que um instante, o pai, como mandatário da deusa Levana, ou qualquer parente próximo, levantava-a no ar, ordenava-lhe que olhasse para cima, dizendo-lhe talvez em seu coração: “Contemplai aquele que é maior que vós!” Esse ato simbólico representava a função de Levana. E esta deusa misteriosa, que nunca mostrou suas feições (exceto para mim, nos meus sonhos) e que nunca agiu por

delegação, tira o seu nome do verbo latino *levare*, erguer no ar, manter elevado.

Naturalmente, várias pessoas entenderam por Levana o poder tutelar que vigia e rege a educação das crianças. Mas, não pensem que se trata aqui dessa pedagogia que reina apenas com alfabetos e gramáticas, deve-se pensar sobretudo “nesse vasto sistema de forças centrais que está escondido no seio profundo da vida humana e que trabalha incessantemente as crianças, ensinando-lhes sucessivamente a paixão, a luta, a tenção, a energia, a resistência”.

Levana enobrece o ser humano por quem vela, mas com meios cruéis. É dura e severa essa boa ama, e entre os processos que usa para aperfeiçoar a criatura humana, aquele que sobre todos prefere é a dor. Três deusas lhe são submetidas, que emprega em seus desígnios misteriosos. Assim como há três Graças, três Parcas, três Fúrias, como primitivamente havia três Musas, há também três deusas da tristeza. São elas as *Nossas Senhoras das Tristezas*.²⁷

Entende-se, nesse texto de Baudelaire, que a força de Levana é força de resistência. Pois Levana, capaz de levar para bem longe o que atormenta o coração do poeta, é capaz de fazê-lo atravessar as trevas, o tormento, a tristeza. E o texto é claro: “Levana enobrece o ser humano por quem vela, mas com meios cruéis,” porque, “entre os processos que usa para aperfeiçoar a criatura humana, aquele que sobre todos prefere é a dor.”

Levana, aquela que tem seu nome derivado do verbo latino *levare*, é capaz de erguer no ar, manter o objeto elevado à dignidade da Coisa. Esta a sua sublime ação: elevar a dor. Nisso consiste sua “saída feliz:” na elevação daquilo que, a qualquer momento, poderá cair, mas que, já caído — por favor do desastre —, poderá quem sabe manter-se suspenso — “White Sustainance” — em sua dor além-morte, além-tormento: branca dor.

Assim o mais pesado é capaz de vaporizar-se, tornando-se, por obra e graça de Levana, o mais leve. Dessa leveza literária alguns escritores sabem bem. Disso sabia Dickinson, quando escreveu: “Primeiro — Frio — depois Letargia — depois deixar-se ir —”.

Por isso sua dor é branca. Dor de quem, atravessada pela penúria, como ela mesma observa, deixou-se levar por Levana. Dor de quem busca arrancar o que dizer do vazio, da brancura das palavras: “A Dor — tem um Elemento em Branco —”. Dor de quem busca o mais alto, o mais além. Mesmo que o mais alto seja o impossível de alcançar. Ou talvez justamente porque o mais alto seja o impossível de alcançar, a branca dor afasta o desejo com seu véu de beleza: “morrámos na neve, na branca dor de nosso desejo.” E então se escreve:

Ah, Lua — e Estrela!
Tão longe estais —
Mas não houvesse alguém
Mais longe de mim —
Acharíeis que eu chegaria
A um Firmamento —
Ou Cúbito — coisa assim?
(Poema 240)

O impronunciável: a resistência da escrita

Na primeira carta escrita a Higginson, elegendo como seu preceptor aquele que ela conhecia apenas através de um artigo do jornal, as indagações de E. Dickinson sobre a escrita já assinalam a necessidade de aferir o seu grau de resistência: “o verso está vivo? Ele respira?” (Carta 260)

Daí em diante desenvolver-se-ia uma longa correspondência entre Dickinson e Higginson, em que a escrita e a resistência da escrita sempre marcariam o seu lugar privilegiado. Até que, quase dez anos depois, Higginson vai a seu encontro, em Amherst. Higginson não resiste e vai ao encontro da escritora, pensando encontrar ali não mais somente a escrita, mas a escritora. Antes de ir, Higginson ainda insiste, sedutoramente, para que fosse ela a seu encontro, em Boston: “Era bom que viesse, mesmo se prefiro

que venha num dia em que eu esteja menos ocupado — porque o fim que procuro é sobretudo vê-la mais do que distraí-la.”²⁸

Mas Dickinson não cede: resiste. E é então Higginson quem vai ao encontro da Sra. Brancador. Atônito com o que lá encontra, Higginson não resiste: escreve à esposa uma carta em que, entre assustado e arrebatado, descreve Emily Dickinson como a estranha de Amherst. Nessa carta, anota, estupefato, algumas observações que a escritora fizera-lhe, durante o encontro:

Se ando a ler um livro e ele torna todo o meu corpo tão frio que parece que lume algum poderá, alguma vez, voltar a aquecê-lo, sei que é poesia. Se eu sinto, fisicamente, como se o alto da cabeça estivesse a ser arrancado, sei que é poesia. (...)

Quando perdi o uso dos meus olhos, foi uma grande consolação para mim pensar que há tão poucos *livros* verdadeiros que facilmente poderia encontrar alguém que mos lesse todos!

A verdade é uma coisa tão *rara*, é delicioso dizê-la.²⁹

E o que talvez não se anote assim tão literalmente quanto as frases de Dickinson diz respeito ao desejo e ao pavor de T. Higginson diante daquele “mito de Amherst.” Diz ele: “Nunca encontrei alguém tão capaz de me esvaziar do meu fluxo nervoso. Mesmo sem a tocar, ela apoderava-se de toda a minha energia. Que feliz me sinto por não viver na sua proximidade.”³⁰

Sim, Higginson jamais a tocaria. Porque entre eles, durante os dez anos de “amizade literária,” Dickinson havia colocado cartas e poemas — a escrita, afinal. E, ao encontrá-lo, a escritora havia lhe posto nas mãos um ramo de flores: “É a minha apresentação,” disse-lhe ela.³¹ E aí quem sabe então Higginson tenha percebido, confusamente, que estava diante do inatingível, como durante anos em contato com sua obra sempre estivera diante do ilegível e do impronunciável.

A figura bizarra de Emily Dickinson, pobremente pintada por Higginson em sua “declaração de arrependimento” à esposa, pouco se distingue de sua poesia, de seus bilhetes, de sua escrita, en-

fim. Há, em ambas, um manto de beleza que recobre o horror e o vazio que tudo aquilo encerra. O vazio do impronunciável, Dickinson o repetiria, interminavelmente, até o fim dos seus dias.

Diante dessa indistinção entre a escritora e a escrita, cabe a indagação: quem resiste? Está claro, em cada mínimo gesto de Dickinson, que a resistência é da escrita, em seu “ato só de escrever.” Mas está claro também que, nessa dimensão de “exigência da obra” em que Dickinson vivia, a escritora e a escrita já não se distinguem.

“A Dor — tem um Elemento em Branco —”, disse ela, uma vez. E assim se vestiu um dia de branco e encerrou-se em sua branca dor. O branco de suas vestes, assim como as duas líliáceas amarelas que ela pousou nas mãos de Higginson, talvez não passem de anteparos — véus da beleza — que ela soube criar para resistir ao horror e à morte que sua escrita terminou por atravessar.

Ler sua letra impronunciável talvez não signifique, então, decifrá-la, retirar-lhe o véu, mas quem sabe re-velar, em sua nua verdade, a sua branca dor, devolvendo à poesia o que é da poesia. Afinal, como observa outra escritora que faz ecoar, em seus textos, a voz de Emily Dickinson, “é isso a Poesia. Reconhecer a fonte da Beleza, a sua *physis* e o seu destino.”³²

Referências bibliográficas

BARRA, Cynthia de Cássia Santos. *O ato só de escrever: experiência, pensamento e comunidade literária em Maurice Blanchot*. (Texto inédito).

BAUDELAIRE, Charles. *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*. Paris: Gallimard, 1951. p.534-8: Levana et nos Notre-Dames des tristesses.

BIANCHI, Martha Dickinson. *Emily Dickinson face to face*. Boston, New York: Houghton Mifflin Company, 1932.

BLANCHOT, Maurice. *Le livre à venir*. Paris: Gallimard, 1969.

BLANCHOT, Maurice. *L'écriture du désastre*. Paris: Gallimard, 1980.

- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CALVINO, Italo. *Seis propostas para o próximo milênio*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. p.13-41: Leveza.
- CODY, John. *After great pain: the inner life of Emily Dickinson*. Cambridge: Harvard University Press, 1971
- DICKINSON, Emily. *The complete poems of Emily Dickinson*. Edited by Thomas H. Johnson. Boston, New York, London, Toronto: Little, Brown and Company, 1960.
- DICKINSON, Emily. *Selected letters*. Edited by Thomas H. Johnson. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.
- DICKINSON, Emily. *Poemas e bilhetinhos*. Trad. Ana Fontes. Pref. Augusto Joaquim. Colares: Colares Editora, 1995.
- FRANKLIN, R. W. *The manuscript books of Emily Dickinson*. Cambridge; London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1981. v.1, Introduction.
- FREUD, Sigmund. *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, 1971. v.9. p.141-53: Creative writers and day-dreaming.
- FREUD, Sigmund. *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, 1957. v.14. p.109-40: Instincts and their vicissitudes; p.141-58: Repression.
- FREUD, Sigmund. *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analysis, 1971. v.16. p.286-302: Resistance and Repression; p.273-85: Fixation to traumas.
- FREUD, Sigmund. *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*. London: The Hogarth Press and The Institute of Psycho-Analyseis, 1971. v.20. p.77-175: Inhibitions, symptoms and anxiety.
- LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 20: mais, ainda. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- LACAN, Jacques. *Le séminaire*. Livre 7: l'éthique de la psychanalyse. Paris: Seuil, 1986.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais, drama-poesia?* Lisboa: Relógio D'Água, 2000.

SCHERWOOD, William R. *Circunference and circumstance: stages in the mind and art of Emily Dickinson*. New York, London: Columbia University Press, 1968.

SCHNEIDER, Michel. *Ladrões de palavras*. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990.

Notas

¹ FREUD. *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, p.77-175: Inhibitions, symptoms and anxiety.

² BLANCHOT. *L'écriture du désastre*, p.220.

³ BLANCHOT. *L'écriture du désastre*, p.220.

⁴ BLANCHOT. *L'écriture du désastre*, p.8.

⁵ A expressão é de Blanchot. A esse respeito ver BLANCHOT. *O espaço literário*, p.9-25: A solidão essencial.

⁶ WOOLF. *Emily Dickinson*, p.140.

⁷ LACAN. *O seminário*. Livro 20: mais, ainda, p.38-52: A função do escrito.

⁸ Exemplo de importante trabalho nesta dimensão é o livro *After great pain*, de John Cody, em que o autor defende a idéia de que E. Dickinson teria sido psicótica.

⁹ CALVINO. *Seis propostas para o próximo milênio*, p.39.

¹⁰ LACAN. *Le séminaire*. Livre 7: l'éthique de la psychanalyse, p.133.

¹¹ BLANCHOT. *L'écriture du désastre*, p.9.

¹² SCHNEIDER. *Ladrões de palavras*. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1990. P. 451-456: "A branca dor de nosso desejo".

¹³ BOUSQUET. *Emily Dickinson*, p.199: carta 265.

¹⁴ A respeito da experiência da escrita e do "ato só de escrever", cf. BARRA. *O ato só de escrever*. experiência, pensamento e comunidade literária em Maurice Blanchot.

¹⁵ Trecho de carta de Mabel Loomis Todd a seus pais, citada em CODY. *After great pain*, p.12.

¹⁶ A esse respeito, ver SHERWOOD. *Circunferência e circunstância*.

¹⁷ BLANCHOT. *L'écriture du désastre*, p.23.

- ¹⁸ Uma leitura da sublimação como a “saída feliz” do escritor pode ser encontrada em FREUD. *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, v.9, p.141-53: Creative writers and day-dreaming.
- ¹⁹ LACAN. *Le séminaire*. Livre 7: l'éthique de la psychanalyse. Apesar de sublinhar que nem sempre a sublimação é sublime, Lacan assinala à p.348: “A conjugação desse termo [sublime] com o termo sublimação provavelmente não se deve somente ao acaso, nem é simplesmente homonímica.”
- ²⁰ LACAN. *Le séminaire*. Livre 7: l'éthique de la psychanalyse, p.256.
- ²¹ LACAN. *Le séminaire*. Livre 7: l'éthique de la psychanalyse, p.280.
- ²² BLANCHOT. *L'écriture du désastre*, p.84.
- ²³ LACAN. *Le séminaire*. Livre 7: l'éthique de la psychanalyse, p.279.
- ²⁴ BIANCHI. *Emily Dickinson face to face*, p.56.
- ²⁵ Esse trecho é uma tradução de Ana Fontes e faz parte da seguinte edição: DICKINSON. *Bilhetinhos com poemas*, p.41.
- ²⁶ BLANCHOT. *L'écriture du désastre*, p.76.
- ²⁷ BAUDELAIRE. *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire*, p.534-8.
- ²⁸ Carta de T. Higginson a Emily Dickinson, datada de 11 de maio de 1869 e citada por A. Joaquim, em “Como começam as cidades”, prefácio à tradução portuguesa de poemas e cartas de E. Dickinson intitulada DICKINSON. *Poemas e bilhetinhos*, p.13.
- ²⁹ DICKINSON citada por Higginson em carta a sua mulher, escrita em 16 de agosto de 1870, dia seguinte a seu encontro com Emily Dickinson. In: DICKINSON. *Poemas e bilhetinhos*, p.57.
- ³⁰ HIGGINSON. In: DICKINSON. *Poemas e bilhetinhos*, p.60.
- ³¹ DICKINSON. *Poemas e bilhetinhos*, p.56. A respeito do gesto de Dickinson — o ramo de flores como sua apresentação —, bem como do “encontro” entre Dickinson e Higginson, ver o excelente prefácio de A. Joaquim à tradução portuguesa aqui citada.
- ³² LLANSOL. *Onde vais, drama-poesia?*, p.46

Não desperteis o amor

A trama da letra em Emily Dickinson

Ela está sentada entre as flores. Entre as flores, tece a sua trama: recorta, com regularidade, as folhas de papel e as costura, com suas próprias mãos. O que faz, exatamente? Dir-se-ia: um livro. Mas talvez não. Talvez ela teça o manto onde, um dia, poderá aquecer-se. Ao manto da poesia talvez se reduza a sua trama de letras: papéis recortados, folhas costuradas, variados sinais gráficos, travessões de diversos tamanhos, cruces, maiúsculas inusitadas. Com esse manto ela se cobrirá. Nesse manto escreverá o seu pudor, que é também o seu escândalo: um desejo que, sempre irrealizável, não cessa de fazer o amor. Sim, ela faz o amor como quem tece, como quem borda: ali, em seu manto de letras, desenhavam-se a vergonha e a obscenidade do amor. E isso não a detém: ela faz o amor com a porta entreaberta, como se ali não estivéssemos, do outro lado, a espreitar o seu escândalo.

Sua história não é original: mulher a tecer o amor, mulher a adiar o amor, mulher a fazer o amor. Antes dela, houve muitas e uma que se chamou Penélope. Todas, de certa maneira, pareciam saber do segredo que o *Cântico* anuncia, mas não revela: “Não desperteis o amor.” E por isso teciam seu manto interminável. Com ele cobririam não exatamente o corpo do amante, ou seu próprio corpo, mas tão somente o corpo do amor, o corpo morto do amor. Por isso velavam. Assim:

Noites Selvagens — Noites Selvagens!

Estivesse eu contigo

As Noites Selvagens seriam

Nosso devasso abrigo!

Inúteis — os Ventos —

Para um Coração ancorado —

Com a Bússola
E o Mapa — traçado!
Remando pelo Éden —
Ah, o Mar!
Pudesse eu — esta Noite —
Em Ti atracar!
(Poema 249)

O ronrom do tear —

Em seu instigante *The passion of Emily Dickinson*, Judith Farr, buscando rastrear a “beleza e a complexidade verbal/visual”¹ da linguagem da autora, focaliza os temas do amor e da paixão na vida/obra de Dickinson. Embora privilegiando o caráter formal da escrita da autora, sua “visão das formas”, Judith Farr, como muitos críticos, não se contenta com o amor escrito e vai buscar, na biografia, os dados que justificariam a obra. E, sob essa perspectiva, arrola poemas que, no seu entender, teriam como destinatário Susan Dickinson, cunhada de Emily, e Samuel Bowles, editor do jornal “Spring-field Republican,” a quem Dickinson, segundo Farr, chamaria poeticamente de “Master.”

Não são poucos os críticos que procuram descobrir quem teria sido esse destinatário incógnito a quem Emily teria endereçado três de suas mais belas cartas de amor, além de alguns poemas. Também é vasta a bibliografia sobre a autora que se detém em especulações a respeito do caráter homossexual do erotismo em Dickinson, expresso em diversos de seus poemas e sobretudo em suas cartas endereçadas à cunhada.²

Entretanto, o que essa bibliografia não explica — e que permanece como um enigma, alimentando a própria crítica — é como essa mulher reclusa, que durante anos se manteve vestida em suas brancas vestes e encerrada em seu quarto, pôde experienciar o amor em tantas diferentes dimensões. E aí as questões despertadas pela obra de Dickinson, aparentemente de fundo teórico, deslizam para

os terrenos das curiosidades demasiadamente humanas: teria Dickinson, de fato, experienciado o amor? Até onde teria vivido sua paixão pela cunhada? Quem seria o cavalheiro a quem ela chamaria “Master”? O que, de fato, teria se passado entre os dois?

Essa mesma crítica que admite que a escrita de Dickinson não separa com distinção os domínios da vida e da obra — concebendo “art as life,” como observa Judith Farr — acaba por apontar, na escrita, uma insuficiência, um “a menos” de realidade. O amor escrito, na obra dessa autora de biografia sem fatos, não é o bastante. É preciso mais. É preciso, como uma vez teria dito o crítico Higginson à própria autora, “sobretudo vê-la.”³ Mas Emily, sabemos, não se deixaria ver assim tão facilmente, interpondo, entre sua presença e o mundo, uma “door ajar” — uma porta entreaberta.

Pensemos, então, na “door ajar” de Emily como a própria poesia, dimensão da qual a escritora jamais recuou. Como “véu da beleza,” “último anteparo ante o horror do Real”,⁴ é preciso que essa porta permaneça entreaberta. Disso ela sempre soube. Quanto à vasta crítica que insiste em desvendar o segredo do amor na poesia de Dickinson, pensemos nela, por enquanto, servindo-nos das palavras de Augusto Joaquim a respeito de Higginson, aquele a quem Emily daria o lugar de seu preceptor:

O que é que ele queria? A distância entre eles era tão grande, tão radical o fosso entre as escritas, os interesses e as maneiras de viver, que as habituais explicações psicológicas não conseguem explicar nada.⁵

Para além dos rumores da crítica, na dimensão indevassável de seu quarto branco, Emily continua a tecer. É o ronrom de seu tear o que ouvimos, quando deparamos com sua letra⁶ de amor: “Possa eu virar-me em minha longa noite e murmurar ‘Sue’.” (Carta 294) “Seja Sue enquanto sou Emily. Esteja ao lado, como sempre esteve, Infinitude!” “O fio entre nós é muito tênue, mas um fio de cabelo nunca se dissolve.”⁷

Curiosamente, seu amor por Sue é definido como um laço muito fino — um fio de cabelo —, mas indissolúvel. E, já aqui, o

trabalho de Emily em direção à trama da letra — a letra do amor como fio, como tessitura — se faz ver. Tal trabalho seria percebido e analisado com delicadeza por Judith Farr, em *The passion of Emily Dickinson*, quando, após buscar descobrir as referências do “amor real” em Dickinson, a autora terminaria por concluir que a verdadeira paixão da poetisa residiria em sua “visão das formas.” E aí, nessa dimensão da forma, Dickinson desenvolveria o seu trabalho de tecelã — a tecelã do amor. Entendendo a poesia como um “needlework” — um trabalho de agulha — Dickinson privilegiaria a letra em suas mais variadas manifestações:

Ela estava provavelmente experimentando a poesia enquanto forma. Seus travessões, embora usados aparentemente como capricho, parecem resultar de uma tendência para personalizar seus textos, para fazê-los visualmente vívidos. É interessante notar que a certas consoantes, o y, o s e o l, é conferida, nos poemas manuscritos, larga latitude escritural o que lhes dá freqüentemente a aparência de *designs*. (...) Como os trabalhos “simbólicos” de *Aurora Leigh*, os poemas de Dickinson eram trabalhos de mulher (...) Sua associação final entre a costura e a poesia é nítida quando ela costurou seus fascículos de poemas com linhas.⁸

Na trama de Dickinson destacam-se três dos importantes elementos que comporão sua urdidura: a letra, o amor, o feminino. O que haveria de comum entre esses termos e que permitiria que Dickinson tramasse, com tanta habilidade, tão fino tecido? É em Roland Barthes que vamos encontrar um dos fios que poderão nos conduzir a essa trama:

Historicamente, o discurso da ausência é sustentado pela Mulher: a Mulher é sedentária, o Homem é caçador, viajante; a mulher é fiel (ela espera), o homem é conquistador (navega e aborda). É a mulher que dá forma à ausência: ela tece e ela canta; as tecelãs, as ‘chansons de toile’, dizem ao mesmo tempo a imobilidade (pelo ronrom do tear) e a ausência (ao longe, ritmos de viagem, vagas marinhas, cavalgadas). De onde resulta que todo homem que fala a ausência do outro, *feminino* se declara: um homem que espera e sofre está milagrosamente feminizado.⁹

Numa clara alusão também à figura de Penélope, Barthes aponta para a tangência entre esses três elementos — o amor, a letra e o feminino. E nos diz da paciência feminina quanto ao amor: a mulher dá forma à ausência.

Emily Dickinson, em sua “visão das formas”, sabia que a trama do amor e da letra era indissolúvel. Fina como um fio de cabelo, mas indissolúvel. E assim a teceu: infinita. Melhor seria dizer: e assim foi por ela tecida, a infinitude da escrita. Através de sua porta entreaberta, podemos ver o seu manto. É branco, já sabemos. É infinito, ela nos diz. Com ele ela encobrirá um corpo — o corpo morto do amor. Com ele ela envolverá sua branca dor. E, na superfície de sua branca matéria, escreverá o seu prazer:

Alternância eterna
Voa, segue agora;
E sob a dor, o prazer —
Sob o prazer, a dor mora.¹⁰

A abertura da letra —

Pensemos na “door ajar” como uma letra entreaberta. Sim, é da letra entreaberta que se trata, quando buscamos ler os textos de Emily Dickinson. Não totalmente herméticos, seus poemas terminariam por circular como leituras obrigatórias nas escolas americanas de ensino médio. Mas, velados por uma indevassável opacidade, esses poemas jamais se deixariam decifrar completamente: “é difícil determinar precisamente sobre o quê essa poesia nos fala,” observa Cynthia Woolf a respeito da escrita da autora.¹¹

Afinal, é a própria Dickinson quem assinala, em sua poesia, que, nessa letra entreaberta, reside não exatamente um segredo a ser velado, mas um prazer erótico que se manifesta no ato mesmo de rasgar a *letter*, na solidão do quarto, entregando-se, a partir daí, ao “transporte”:

O modo como leio uma Carta — é assim —
Primeiro — fecho a Porta —
E, a seguir — aperto-a com os dedos —
Para assegurar o transporte —

Então me afasto o bastante
Para qualquer chamado evitar —
Abro minha pequena Carta
E a penetro devagar —

Lançando um olhar oblíquo à Parede —
E olhando assim o chão
Para a firme Condenação de um Rato
Não exorcizado até então —

Leio o quanto sou infinita
Para ninguém que Você — conheça —
E suspiro pela falta do Céu — mas não —
Que Deus não o ofereça —
(Poema 636)

O gesto da autora de abrir a *letter* no quarto fechado parece-me corresponder, de certa forma, ao gesto de bordar as letras em papéis picotados e costurados por suas próprias mãos, ao gesto de copiar meticulosamente os mesmos poemas já escritos em outros momentos, enviados em cartas para seletos destinatários, e ainda ao gesto de copiar poemas escritos em trapos de papel, em papéis de bala, receitas de bolo, envelopes usados.

Há, aí, tanto na cortadura quanto na bordadura da letra,¹² um gesto erótico. Não é por acaso, portanto, que, em livro dedicado à leitura das narrativas amorosas em Emily Dickinson, Judith Farr detenha-se na paixão da autora pelas formas, assinalando, por fim, a natureza de “trabalho de agulha” de sua escrita.

É também como *needlework* que Dickinson escreverá suas cartas, pois, para a autora, parece ser na dimensão da carta — *letter* — que a letra do amor pode ser bordada ainda com mais habilidade. É, portanto, como trabalho de agulha — de perfuração, de laços, de nós, de costura — que a escrita amorosa em Emily

Dickinson se constrói. E aí, na dimensão do *needlework*, devemos ler suas cartas ao Mestre:

Querido Mestre

Estou doente, mas, mais aflita porque estás doente, faço o meu mais pesado trabalho manual longo o suficiente para dizer-te. Pensei que talvez estivesses no Céu, e quando falaste de novo, pareceu-me tão doce, e maravilhoso, e tanto me surpreendeu — queria que estivesses bem.

Queria que todos os que amo nunca mais estivessem frágeis. As Violetas estão do meu lado, o Tordo muito perto, e “Primavera” — dizem, Quem é ela — indo pela porta —

Decerto é a casa de Deus — e esses são os portões do Céu, e pra cá pra lá os Anjos vão, com seus postilhões — eu queria ser grande, como o Sr. Michelangelo, e poder pintar para ti. Perguntas-me o que minhas flores disseram — então elas foram desobedientes — mandei-lhes mensagens. Disseram o que as orlas no Oeste dizem, quando o sol se põe, e assim diz a Aurora.

Ouve de novo, Mestre. Eu não te disse que hoje era Dia de Sábado.

Cada Sábado no Mar faz-me contar os Sábados até nos encontrarmos na costa — e (estarão) se estiverem as colinas tão azuis como dizem os marinheiros. Não posso mais falar (ficar mais) esta noite (agora), pois esta dor me proíbe.

Que forte e frágil é recordar, e fácil, absolutamente, amar. Queiras me dizer, por favor, diz-me, assim que estiveres bem. (Carta 187)

Essa carta ao Mestre, primeira das três que comporiam a correspondência amorosa de Dickinson com o incógnito destinatário, já ressalta claramente sua natureza de *needlework*. Seja pelas marcas gráficas ali presentes — travessões variados e de diferentes tamanhos, maiúsculas inesperadas — seja pela explícita referência a Michelangelo e a seu próprio “hand work”, Dickinson nos faz ver que esse é um trabalho de agulha.

É também como trabalho de nós e laços que a letra será concebida por Lacan em seu *Seminário 20*, em que o autor pretende justamente desenvolver suas teorias sobre o gozo e, mais especificamente, sobre o gozo feminino. Nesse seminário, em que as noções do amor e da letra a todo o tempo são evocadas, Lacan discu-

tirá sobre a função do escrito, assinalando que a escrita tem funções para além daquelas referentes à comunicação e, portanto, à leitura. Inspirado pelo encontro com o texto de Joyce e ainda pela leitura de textos místicos, como os de San Juan de la Cruz e Hadewijch d'Anvers, Lacan, fundamentando-se sobretudo na topologia que então vinha sendo incorporada a seu ensino, desenvolve a idéia do escrito para não ser lido, do escrito como “pas à lire”:

O escrito não é algo para ser compreendido. É mesmo por isso que vocês não são forçados a compreender os meus. Se vocês não os compreendem, tanto melhor, isto lhes dará justamente oportunidade para explicá-los.¹³

Se um escrito não é algo para ser compreendido, a que mais pode servir a escrita? Digamos, com Lacan, que a escrita serve ao gozo. E, com Dickinson, permitamo-nos repetir:

O Modo como leio uma Carta — é assim —
Primeiro — fecho a Porta —
E, a seguir — aperto-a com os dedos —
Para assegurar o transporte —
(...)
(Poema 636)

Se o gozo não serve para nada, como observa Lacan, isso não significa que ele não constitua uma consistência.¹⁴ As escritas que não servem para nada — os textos de gozo, como Barthes os definiu —¹⁵ parecem saber dessa consistência. Dela sabem também aqueles que se dedicam à legência dessa escrita, aqueles que por ela se permitem ser tragados:

(...) de repente o texto nos traga. O leitor é aspirado por um movimento do texto que se abre e abre, em nós, um turbilhão de sensações e pensamentos em múltiplas direções. Melhor dizer frações de pensar, frangalhos, farrapos em *ritornello*. Abole-se o eu penso, o texto me pensa onde eu nem supunha pensar. Há mesmo esta dimensão de ser aspirado, como um ralo, um sumidouro. Há, aí, também, quase um efeito visual: como se a superfície da página se esticasse, elástica, ou como se uma bola

rolasse sob os caracteres escritos produzindo curvas côncavas e convexas. Efeito que tem a ver com o que Clarice Lispector chamou a densa selva das palavras que envolve quem escreve e que, impressas, vão envolver o leitor. A superfície da folha impressa, preto sobre o branco, as letras em conjunto e seus intervalos agem sobre o leitor e isto é o que está se chamando aqui de efeito de espessamento. Efeito que tem a ver com o que as palavras vão dizendo sim, mas também, com o perdão da expressão, com a coisa gráfica, o rosto da página e a ação disso sobre nós — instante alucinatorio, da perda de si na trama literal. Átimo de tempo em que o leitor é puxado e esticado ao sabor da experiência a que se entrega; ele cai no texto e acompanha a queda de sentido que este promove. Para então voltar a ler, para voltar a si.¹⁶

Esse efeito relacionado à “coisa gráfica”, denominado por Elisa Arreguy de “efeito de espessamento”, os leitores de Emily Dickinson o conhecem bem. E é sobretudo essa “coisa gráfica”, que salta da página e traga o leitor — a obscenidade de sua letra rasgada — o que faria da escrita de Dickinson uma escrita tão peculiar. Digamos que seu texto — através da letra entreaberta — aponta-nos o furo, mas esse furo rapidamente se deixa encobrir pela tessitura que ali se constrói: seu manto de amor. Recoberto por esse manto — véu de beleza — o horror do real se permite entrever. Mas aí já não estamos apenas no campo do corte que essa escrita operou — sua letra rasgada, seu furo —, mas também no campo da costura que essa escrita virá a operar: sua tessitura amorosa. E por isso deixamo-nos tragar:

Todas as cartas que eu escreva
Não serão belas como esta —
Sílabas de Veludo —
Sentenças de Pelúcia,
Profundezas de Rubi, inesgotadas,
Guardadas, Lábio, para Ti —
Como fosse um Beija-Flor —
Me sorve — aqui —
(Poema 334)

A costura da letra —

Alguns escritores, mais que outros, dedicam-se a essa costura da letra. Dickinson, cuja vida foi dedicada à escrita — à exigência da obra a que sempre esteve submetida —,¹⁷ sabia que a escrita era um trabalho de corte e costura, chegando algumas vezes a enviar às pessoas “tecidos ou peças de bordado para acompanhar seus poemas.”¹⁸ Assim tecia o seu manto de letras, que era também o seu manto de amor.

No referido *Seminário 20*, Lacan atribuirá à letra função análoga àquela que é exercida pelo amor. Sob o viés da psicanálise lacaniana, tanto a letra quanto o amor funcionarão como suplência para a inexistência da relação sexual. Diante da impossibilidade da complementaridade entre os sexos, diante da inexistência de proporção e de simetria entre os seres falantes, alguns sujeitos amam, outros escrevem. Alguns, arrebatados que vivem sob a exigência da obra, fazem desse arrebatamento o seu manto de letras, o seu manto de amor.

Com esse manto, que é trabalho de agulha, bordam o furo que a letra contorna. E assim constróem seu véu de beleza. Dickinson, que entendia o amor como uma das manifestações da beleza¹⁹ e, portanto, do horror e da morte, sabia que a escrita a havia salvado: “Vivi um terror — desde setembro — não poderia contá-lo a ninguém — e então eu canto, como o Menino canta em torno das sepulturas, porque tenho medo”, (Carta 261) escreveu ela a Higginson certa vez, para, mais tarde, ainda lhe dizer: “O Sr. não sabe que salvou minha Vida.” (Carta 330)

Está claro, portanto, que Dickinson também sabia do horror do furo que a letra contorna. E disso ela nos fala, em dicção quase sublime, em um de seus mais célebres poemas:

Eu não posso viver com Você
Isso seria Vida —
E a Vida está para lá
Atrás da Prateleira

O Sacristão tem sua Chave —
Para acomodar
Nossa Vida — Sua Porcelana —
Como uma Xícara —

Descartada pela dona da Casa —
Estranha ou Trincada —
As mais novas vão à mesa —
As velhas se desfazem —

Eu não poderia morrer — com Você —
Pois deve-se esperar
Para cerrar o Olhar do Outro —
Você — não poderia —

E eu — poderia eu ao lado seu
Vê-lo — congelar —
Sem meu Direito Frio —
Privilégio da Morte?

Tampouco poderia ascender — com Você —
Pois que Sua Face
A de Jesus apagaria —
Essa Nova Graça

Arde clara — e estrangeira
Em meu nostálgico Olho —
Mas não Você, que brilhou
Mais perto que Ele —

Eles nos julgariam — Como —
Pois Você — serviu o Céu — bem sabe,
Ou tentou —
Eu não pude —

Porque Você saturou a Vista—
E eu não tinha Olhos mais
Para sórdida excelência
Como o Paraíso

E estivesse Você perdido, Eu existiria —
Embora Meu Nome
O mais alto soasse
Na Celeste fama —

E estivesse Você — salvo —
E Eu — condenada a ser
Onde Você não fosse mais —
Aquele ser — seria o Inferno para mim —
Então devemos nos encontrar à parte —
Você lá — Eu — aqui
E apenas a Porta entreaberta
Que são os Mares — e a Prece —
E esse Alimento Branco —
Desespero —
(Poema 640)

O manto de amor —

Como poucos escritores de meados do século XIX, Dickinson sabia da inexistência da relação sexual. E, por isso, para dar forma à ausência, tecia, na solidão essencial,²⁰ seu manto de letras. “Não desperteis o amor,” ela dizia, ecoando as vozes do *Cântico dos cânticos*. E ali, entre as paredes brancas de seu quarto, o amor dormia, enquanto, insone, a poesia por ele velava:

Embora a proximidade seja condição necessária para se fazer amor, a solidão é condição necessária para se escrever poemas de amor. De fato, é condição para se escrever qualquer poesia (...) Emily Dickinson teria tido o amor e a poesia de amor? Ela poderia ter devotado suas energias, suas esperanças e suas paixões à Palavra se tivesse conferido ao amor e às relações com outras pessoas uma importância consumidora? Essas questões não podem ser respondidas.²¹

“Eu não posso viver com Você —/ Isso seria Vida —/ E a Vida está para lá —/ Atrás da Prateleira.” Sim, a vida está lá, atrás da prateleira. Enquanto aqui, entre as paredes brancas, tem-se a poesia, a matéria corpórea da letra. Nesse *needlework* residia o amor de Dickinson, algumas vezes expresso sob a forma do êxtase, outras sob a forma de uma suave lascívia: o prazer — “Noites Selvagens — Noites Selvagens!” (Poema 249) — e a branca dor — “A Dor — tem um Elemento em Branco —” (Poema 650).

Assim se teceu seu manto: em branca dor da escrita. E assim se fez, em Dickinson, o amor. Pois, da verdade um século mais tarde anunciada por Lacan, o *needlework* dessa senhora de Amherst viria a nos legar impressionante testemunho: “fazer o amor, como o nome o indica, é poesia.”²² E poesia é trabalho de agulha, viria a nos mostrar, com engenho e arte, a Sra. Brancador.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Fragmentos de um discurso amoroso*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1984.
- BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. São Paulo: Perspectiva, s.d.
- BIANCHI, Martha Dickinson. *Emily Dickinson face to face*. Boston, New York: Houghton Mifflin Company, 1932.
- BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- CODY, John. *After great pain: the inner life of Emily Dickinson*. Cambridge: Harvard University Press, 1971
- DICKINSON, Emily. *The complete poems of Emily Dickinson*. Ed. By Thomas H. Johnson. Boston/New York/London/Toronto: Little Brown and Company, 1960.
- DICKINSON, Emily. *Selected letters*. Edited by Thomas H. Johnson. Cambridge, London: The Belknap Press of Harvard University Press, 1986.
- FARR, Judith. *The passion of Emily Dickinson*. Cambridge, Massachusetts/London, England: Harvard College, 1992.
- HART, Ellen Louise. *The Encoding of homoerotic desire: Emily Dickinson's letters and poems to Susan Dickinson, 1850-1886*. In: TURCO, Lewis (org.). *Emily Dickinson: woman of letters*. Albany: State University of New York Press, 1993. p.99-128.
- JOAQUIM, Augusto. Como começam as cidades. Prefácio a DICKINSON, Emily. *Bilhetinhos com poemas*. Trad. Ana Fontes. Colares: Colares Editora, 1995.
- LACAN, Jacques. *Le séminaire*. Livre 7: l'éthique de la psychanalyse. Paris: Seuil, 1986.

- LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 20: mais, ainda. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- MAIA, Elisa Arreguy. Escritura: na travessia da escrita. In: BRANCO, Lucia Castello, BRANDÃO, Ruth Silviano (orgs.). *A força da letra: estilo, escrita, representação*. Belo Horizonte: Editora da UFMG/ PósLit-FALE-UFMG, 2000.
- MAIA, Elisa Arreguy. A textualidade Llansol. Posfácio a BRANCO, Lucia Castello. *Os absolutamente sós: Llansol — a letra — Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica/FALE-UFMG, 2000.
- POLLAK, Vivian R. *Dickinson: the anxiety of gender*. Ithaca/London: Cornell University Press, 1984.
- PORTUGAL, Ana Maria. Mulher: da cortadura à bordadura. *Reverso*, n.26, Belo Horizonte, Mazza, 1987, p.28-34.
- SCHERWOOD, William R. *Circunference and circumstance: stages in the mind and art of Emily Dickinson*. New York, London: Columbia University Press, 1968.
- WOOLF, Cynthia Griffin. *Emily Dickinson*. New York: Wesley Publishing Company INC, 1996.

Notas

¹ FARR. *The passion of Emily Dickinson*, Preface, p.ix.

² Apenas como exemplo de leituras dessa ordem, ver FARR. *The passion of Emily Dickinson*; POLLAK. *Dickinson: the anxiety of gender*; HART. The Encoding of homoerotic desire: Emily Dickinson's letters and poems to Susan Dickinson, 1850-1886. In: TURCO (org.). *Emily Dickinson: woman of letters*, p.99-128.

³ JOAQUIM. Como começam as cidades. Prefácio a DICKINSON. *Bilbetinhos com poemas*, p.13.

⁴ Refiro-me aqui à elaboração lacaniana acerca da beleza na arte, desenvolvida em LACAN, Jacques. *Le séminaire*. Livre 7: l'éthique de la psychanalyse.

⁵ JOAQUIM. Como começam as cidades. Prefácio a DICKINSON. *Bilbetinhos com poemas*, p.13.

⁶ Valho-me aqui, como em todo o texto, do duplo sentido das palavras *letter*, em inglês, e *lettre*, em francês, que, em ambas as línguas, podem significar "letra" ou "carta".

⁷ As duas últimas citações de cartas de Dickinson a Susan foram traduzidas a partir de BIANCHI. *Emily Dickinson face to face*, p.68.

- ⁸ FARR. *The passion of Emily Dickinson*, p.328.
- ⁹ BARTHES. *Fragmentos de um discurso amoroso*, p.27-8.
- ¹⁰ Trecho do poema “The sphinx”, de Emerson, copiado e assinalado por Dickinson. Traduzido por Fernanda Mourão do original: “Eterne alternation/ Now follows, now flies;/And under pain, pleasure —/Under pleasure, pain lies.” A esse respeito, ver FARR. *The passion of Emily Dickinson*, p.108.
- ¹¹ WOOLF. *Emily Dickinson*, p.140.
- ¹² PORTUGAL. Mulher: da cortadura à bordadura, p.28-34.
- ¹³ LACAN, Jacques. *O seminário*. Livro 20: Mais, ainda. p.48: A função do escrito.
- ¹⁴ Para a noção de consistência, de acordo com a topologia dos nós, ver MAIA. A textualidade Llansol. Posfácio a BRANCO. *Os absolutamente sós*: Llansol — a letra — Lacan. Diz a autora: “A consistência é uma materialidade mínima, um mínimo corpo — como a corda de um nó, por exemplo — ‘que se mantém junto com um, um *com*, uma unidade’”. (LACAN. *L’insu que sait de l’une bevue s’aile a mourre*. Seminário XXIV, lição de 14/12/76, inédito). (p.130)
- ¹⁵ BARTHES. *O prazer do texto*.
- ¹⁶ MAIA. Escrita: na travessia da escrita. In: BRANCO, BRANDÃO (orgs.). *A força da letra*: estilo, escrita, representação, p.98.
- ¹⁷ Emprego aqui o conceito de “exigência da obra” desenvolvido por Maurice Blanchot. A esse respeito, ver BLANCHOT. *O espaço literário*.
- ¹⁸ FARR. *The passion of Emily Dickinson*, p.328.
- ¹⁹ A esse respeito, ver CODY. *After grat pain: the inner life of Emily Dickinson*. Diz Cody, à página 156: “Dickinson inegavelmente vê o amor como uma experiência sublime, associando, em um só poema, poesia e teofania.” Ver também SHERWOOD. *Circunferência and circumstance; stages in the mind and art of Emily Dickinson*. Diz Sherwood, à página 224: “(...) ela sentia que o poder com o qual o poeta poderia dar forma à linguagem humana estava relacionado com o poder — de uma forma o amor, de outra, a beleza — com o qual Deus havia dado forma à vida humana”.
- ²⁰ Segundo Blanchot, a “solidão essencial” não deve ser confundida com o recolhimento do escritor, mas deve-se, antes, à solidão da obra a que o sujeito que vive sob sua exigência, a “exigência da obra”, é submetido. A esse respeito, ver BLANCHOT. *O espaço literário*.
- ²¹ WOOLF. *Emily Dickinson*, p.422-3.
- ²² LACAN. *O seminário*. Livro 20: Mais ainda, p.98.

CARTAS

Traduções de Fernanda Mourão

LETTER 187

About 1858

Dear Master

I am ill, but grieving more that you are ill, I make my stronger hand work long eno' to tell you. I thought perhaps you were in Heaven, and when you spoke again, it seemed quite sweet, and wonderful, and surprised me so — I wish you were well.

I would that all I love, should be weak no more. The Violets are by my side, the Robin very near, and "Spring" — they say, Who is she — going by the door —

Indeed it is God's house — and these are gates of Heaven, and to and fro, the angels go, with their sweet postillions — I wish that I were great, like Mr. Michael Angelo, and could paint for you. You ask me what my flowers said — then they were disobedient — I gave them messages. They said what the lips in the West, say, when the sun goes down, and so says the Dawn.

Listen again, Master. I did not tell you that today had been the Sabbath Day.

Each Sabbath on the Sea, makes me count the Sabbaths, till we meet on shore — and (will the) whether the hills will look as blue as the sailors say. I cannot talk any more (stay no longer) tonight (now), for this pain denies me.

How strong and weak to recollect, and easy, quite, to love. Will you tell me, please to tell me, soon as you are well.

Carta 187

Por volta de 1858

Querido Mestre

Estou doente, mas, mais aflita porque estás doente, faço o meu mais pesado trabalho manual longo o suficiente para dizer-te. Pensei que talvez estivesse no Céu, e quando falaste de novo, pareceu-me tão doce, e maravilhoso, e tanto me surpreendeu — queria que estivesse bem.

Queria que todos os que amo nunca mais estivessem frágeis. As Violetas estão do meu lado, o Tordo muito perto, e “Primavera” — dizem, Quem é ela — indo pela porta —

Decerto é a casa de Deus — e esses são os portões do Céu, e pra cá pra lá os Anjos vão, com seus postilhões — eu queria ser grande, como o Sr. Michelangelo, e poder pintar para ti. Perguntas-me o que minhas flores disseram — então elas foram desobedientes — mandei-lhes mensagens. Disseram o que as orlas no Oeste dizem, quando o sol se põe, e assim diz a Aurora.

Ouve de novo, Mestre. Eu não te disse que hoje era Dia de Sábado.

Cada Sábado no Mar faz-me contar os Sábados até nos encontrarmos na costa — e (estarão) se estiverem as colinas tão azuis como dizem os marinheiros. Não posso mais falar (ficar mais) esta noite (agora), pois esta dor me proíbe.

Que forte e frágil é recordar, e fácil, absolutamente, amar. Queiras me dizer, por favor, diz-me, assim que estiveres bem.

LETTER 260

To T. W. Higginson

15 April 1862

Mr Higginson,

Are you too deeply occupied to say if my Verse is alive?

The Mind is so near itself — it cannot see, distinctly — and I have none to ask —

Should you think it breathed — and had you the leisure to tell me, I should feel quick gratitude —

If I make the mistake — that you dared to tell me — would give me sincerer honor — toward you —

I enclose my name — asking you, if you please — Sir — to tell me what is true?

That you will not betray me — it is needless to ask — since Honor is it's own pawn —

Carta 260

Para T. W. Higginson

15 de abril de 1862

Sr. Higginson,

O Sr. está tão intensamente ocupado para dizer se meu Verso está vivo?

A Mente está, ela própria, tão próxima — não pode ver com clareza — e não tenho a quem perguntar —

Se o Sr. achar que respira — e puder me dizer — eu sentiria imediata gratidão —

Se eu cometo o equívoco — que ousará dizer — e dar-me-á grande honra — com o seu gesto —

Incluo aí o meu nome — pedindo-lhe, se me faz o favor — Sr. — de me dizer o que é verdade?

Que o Sr. não me traia — é desnecessário pedir — já que a Honra é sua própria garantia —¹

¹ E. D. inclui um cartão com seu nome, em lugar da assinatura, nesta primeira carta àquele que seria seu preceptor.

LETTER 261

To T. W. Higginson

25 April 1862

Mr Higginson,

Your kindness claimed earlier gratitude — but I was ill — and write today, from my pillow.

Thank you for the surgery — it was not so painful as I supposed. I bring you others — as you ask — though they might not differ —

While my thought is undressed — I can make the distinction, but when I put them in the Gown — they look alike, and numb.

You asked how old I was? I made no verse — but one or two — until this winter — Sir —

I had a terror — since September — I could tell to none — and so I sing, as the Boy does by the Burying Ground — because I am afraid — You inquire my Books — For Poets — I have Keats — and Mr and Mrs Browning. For Prose — Mr Ruskin — Sir Thomas Browne — and the Revelations. I went to school — but in your manner of the phrase — had no education. When a little Girl, I had a friend, who taught me Immortality — but venturing too near, himself — he never returned — Soon after, my Tutor, died — and for several years, my Lexicon — was my only companion — Then I found one more — but he was not contented I be his scholar — so he left the Land.

You ask of my Companions Hills — Sir — and the Sundown — and a Dog — large as myself, that my Father bought me — They are better than Beings — because they know — but do not tell — and the noise in the Pool, at Noon — excels my Piano. I have a Brother and Sister — My Mother does not care for thought — and Father, too busy with his Briefs — to notice what we do — He buys me many Books

Carta 261

Para T. W. Higginson

25 de abril de 1862

Sr. Higginson,

Sua delicadeza exigiria gratidão imediata — mas estive doente — e escrevo hoje, na cama.

Obrigada pela cirurgia — não foi tão dolorosa como eu supunha. Trago-lhe outros [poemas] — como o Sr. me pede — embora eles pareçam não diferir —

Enquanto meu pensamento está despido — Eu posso fazer a distinção, mas quando os coloco na Toga — eles parecem semelhantes, e entorpecidos.

O Sr. perguntou quanto anos eu tinha? Não fiz versos — apenas um ou dois — até este inverno — Sr.

Vivi um terror — desde setembro — não poderia contá-lo a ninguém — e então eu canto, como o Menino canta em torno das Sepulturas — porque tenho medo — O Sr. me indaga sobre meus Livros — Por Poetas — Tenho Keats — e Sr. e Sra. Browning. Em Prosa — Sr. Ruskin — Sr. Thomas Browne — e as “Revelações”. Entrei para a escola — mas, por assim dizer — não tive educação. Quando era Menina, tive um amigo, que me ensinou a Imortalidade — mas aventurando-se muito perto, ele próprio — nunca retornou — Logo depois, meu Tutor morreu — e por vários anos, meu Léxico — foi meu único companheiro — Depois encontrei mais um — mas ele não me quis como discípula — e então deixou o Terreno.

O Sr. pergunta sobre meus Companheiros, Colinas — Sr — e o Pôr-do-Sol — e um Cão — tão grande como eu, que meu Pai me trouxe — Eles são melhores que Seres — porque sabem — mas não contam — e o barulho no Poço, ao Meio-dia, supera meu Piano. Tenho um Irmão e Irmã —

— but begs me not to read them — because he fears they joggle the Mind. They are religious — except me and address an Eclipse, every morning — whom they call their “Father.” But I fear my story fatigues you — I would like to learn — Could you tell me how to grow — or it is un conveyed — like Melody — or Witchcraft? — You speak of Mr Whitman — I never read his Book — but was told that he was disgraceful —

I read Miss Prescott’s “Circunstance,” but it followed me, in the Dark — so I avoided her — Two Editors of Journals came to my Father’s House, this winter — and asked me for my Mind — and when I asked them “Why,” they said I was penurious — and they would use it for the World —

I could not weigh myself — Myself —

My size felt small — to me — I read your Chapters in the Atlantic — and experienced honor for you — I was sure you would not reject a confiding question —

Is this — Sir — what you asked me to tell you?

Your friend,

E — Dickinson

Minha Mãe não dá importância ao pensamento — e Pai, muito ocupado com seus Relatórios — para perceber o que fazemos — Ele me compra muitos Livros — mas implora para que eu não os leia — porque teme que eles perturbem a Mente. Eles são religiosos — exceto eu — e cortejam um Eclipse, toda manhã — que eles chamam de “Pai”. Mas temo que minha história o fadigue — Eu gostaria de aprender — O Sr. poderia me ensinar como crescer — ou é intransmissível — como Melodia — ou Bruxaria?

O Sr. fala do Sr. Whitman — nunca li seu Livro — mas me foi dito que ele é infame —

De Miss Prescott, li “Circunstância”, mas o texto me seguiu, na Escuridão — então eu a evitei —

Dois Editores de Jornais vieram até a Casa de meu Pai, este inverno — e me perguntaram sobre minha Mente — e quando lhes perguntei “Por quê”, disseram-me que sou digna de pena — e eles usariam isso para o Mundo —

Não poderia mensurar-me a mim mesma — Eu mesma —

Meu tamanho senti pequeno — para mim — Li seus Capítulos no “Atlântico” — e senti orgulho do Sr. — Estava certa de que o Sr. não recusaria uma questão confidencial —

É isto — Sr. — o que o Sr. me pediu para lhe contar?

Sua amiga,

E — Dickinson

LETTER 265

To T. W. Higginson

7 June 1862

Dear friend.

Your letter gave no Drunkenness, because I tasted Rum before — Domingo comes but once — yet I have had few pleasures so deep as your opinion, and if I tried to thank you, my tears would block my tongue —

My dying Tutor told me that he would like to live till I had been a poet, but Death was much of Mob as I could master — then — And when far afterward — a sudden light on Orchards, or a new fashion in the wind troubled my attention — I felt a palsy, here — the Verses just relieve —

Your second letter surprised me, and for a moment, swung — I had not supposed it. Your first — gave no dishonor, because the True — are not ashamed — I thanked you for your justice — but could not drop the Bells whose jingling cooled my Tramp — Perhaps the Balm, seemed better, because you bled me, first.

I smile when you suggest that I delay "to publish" — that being foreign to my thought, as Firmament to Fin —

If fame belonged to me, I could not escape her — if she did not, the longest day would pass me on the chase — and the approbation of my Dog, would forsake me — then — My Barefoot-Rank is better —

You think my gait "spasmodic" — I am in danger — Sir —

You think me "uncontrolled" — I have no Tribunal.

Carta 265

Para T. W. Higginson

7 de junho de 1862

Querido amigo:

Sua carta não me causou Bebedeira porque já provei Rum antes — Domingo chega apenas uma vez — embora até hoje tenha tido poucos prazeres tão profundos quanto sua opinião e, se eu tentasse lhe agradecer, minhas lágrimas me travariam a garganta —

Perto de morrer, meu Tutor me disse que ele gostaria de viver até que eu me tornasse poeta, mas a Morte foi hábil Ladra para que eu pudesse vencê-la — então — E quando longe, depois — uma luz repentina nos Pomares ou uma mudança de ventos perturbou minha atenção, senti uma pontada, aqui — os Versos apenas aliviam —

Sua segunda carta surpreendeu-me e, por um momento, balançou — Eu não o supunha. Sua primeira — não ofendeu, por causa da Verdade — não são vergonhosos — Agradeço-lhe por seu senso de justiça — mas poderia não calar os sinos que, tinindo, acalmaram minha Marcha — Talvez o Bálsamo fosse melhor, já que o Sr. sangrou-me antes —

Sorrio quando o Sr. sugere que eu adie a “publicação” — que sempre estive tão longe do meu pensamento, como o Firmamento dos Peixes —

Se a fama me pertencesse, eu não conseguiria fugir a ela — se assim não fosse, o mais longo dos dias seria gasto em seu encalço — e eu perderia a aprovação do meu Cão — assim — minha Ordem-Descalça é melhor —

O Sr. pensa meu passo “espasmódico” — Estou em perigo — Sr. —

O Sr. me pensa “descontrolada” — Não tenho Tribunal.

*Would you have time to be the "friend" you should think I need?
I have a little shape — it would not crowd your Desk — nor
make much Racket as the Mouse, that dents your Galleries —
If I might bring you what I do — not so frequent to trouble you
— and ask you if I told it clear — 'twould be control, to me —
The Sailor cannot see the North — but knows the Needle can —
The "hand you stretch me in the Dark," I put mine in, and turn
away — I have no Saxon, now —*

*As if I asked a common Alms,
And in my wondering hand
A Stranger pressed a Kingdom,
And I, bewildered, stand —
As if I asked the Orient
Had it for me a Morn —
And it should lift it's purples Dikes,
And shatter me with Dawn!*

But, will you be my Preceptor, Mr Higginson?

*Your friend
E Dickinson —*

O Sr. teria tempo para ser o “amigo” de que o Sr. pensa que preciso? Tenho uma silhueta pequena — não entulharia sua Escrivania — nem faço tanto barulho quanto o rato que morde seus Assentos — Se eu pudesse trazer para o Sr. o que faço — não tão freqüentemente que chegasse a importuná-lo — e perguntar-lhe se me expressei claro — isso seria controle, para mim —

O Marinheiro não pode ver o Norte — mas sabe que a Agulha pode —

A “mão que você me estende no escuro”, eu ponho a minha ali, e vou-me embora — não tenho mais Língua, agora —

Como se eu pedisse uma simples Esmola,
E, em minha mão surpresa,
Um Estranho prensasse um reino,
E eu, confusa, suportasse —
Como se eu pedisse que o Oriente
Trouxesse a Manhã, para mim —
E ela elevasse seus Diques de Púrpura,
A me espatifar com Aurora!

Mas, o Sr. Seria meu Preceptor, Sr. Higginson?

Sua amiga,
E. Dickinson —

POEMAS

Traduções de Fernanda Mourão

Flores — Bem — se pode alguém
 O êxtase definir —
 Meio um transporte — meio um transtorno —
 Quando as flores humilham os homens:
 Aquele que encontra a fonte
 De onde voltam as enchentes —
 Eu lhe darei todas as Margaridas
 Que balançam sobre o monte.

Muita paixão em suas faces
 Para o simples peito meu —
 Borboletas em São Domingo
 Vagando pelo escuro céu —
 Têm um sistema estético —
 Tão superior ao meu.

Flowers — Well — if anybody / Can the ecstasy define — / Half a transport —
 half a trouble — / With which flowers humble men: / Anybody find the fountain
 / From which floods so contra flow — / I will give him all the Daisies / Which
 upon the hillside blow. // Too much pathos in their faces / For a simple breast
 like mine — / Butterflies from St. Domingo / Cruising round the purple line
 — / Have a system of aesthetics — / Far superior to mine.

Não pode ser “Verão”!
 Esse — já passou!
 É cedo — ainda — para a “Primavera”!
 Temos esta longa cidade de Branco — para cruzar —
 Antes que cantem os Pássaros Negros!
 Não pode ser a “Morte”!
 Está muito Vermelho —
 A Morte deve vir em Branco —
 Então o Pôr-do-Sol cala minha pergunta
 com punhos de Ouro Velho!

It can't be “Summer”! / That — got through! / It's early — yet — for “Spring”!
 / There's that long town of White — to cross — / Before the Blackbirds sing! /
 It can't be “Dying”! / It's too Rouge — / The Dead shall go in White — / So
 Sunset shuts my question down / With Cuffs of Chrysolite!

Ah, Lua — e Estrela!
 Tão longe estais —
 Mas não houvesse alguém
 Mais longe de mim —
 Acharíeis que eu chegaria
 A um Firmamento —
 Ou Cúbito — coisa assim?

Poderia pedir um Chapéu
 À Cotovia —
 E uma Bota de Prata ao Antílope —
 E também o seu estribo —
 E convosco estar — ao fim do dia!

Mas, Lua, e Estrela,
 Embora tão longe —
 Existe alguém — ainda além —
 Ele — mais que um firmamento — de Mim —
 Se distancia!

Ah, Moon — and Star! / You are very far — / But were no one / Farther than
 you — / Do you think I'd stop / For a Firmament — / Or a Cubit — or so? //
 I could borrow a Bonnet / Of the Lark —, / And a Chamois' Silver Boot — /
 And a stirrup of an Antelope — / And be with you — Tonight! // But, Moon,
 and Star, / Though you're very far — / There is one — farther than you — / He
 — is more than a firmament — from Me — / So I can never go!

Gosto de um olhar de Agonia,
Porque sei que é verdadeiro —
Os homens não fingem o Espasmo,
Nem simulam o Desespero —

Os Olhos vítreos, uma vez — e é a Morte —
Não há impostura
As Gotas sobre a Fronte
Depois da usual Tortura.

I like a look of Agony, / Because I know it's true — / Men do not sham
Convulsion, / Nor simulate, a Throe — // The Eyes glaze once — and that is
Death — / Impossible to feign / The Beads upon the Forehead / By homely
Anguish strung.

Noites Selvagens — Noites Selvagens!
 Estivesse eu contigo
 As Noites Selvagens seriam
 Nosso devasso abrigo!

Inúteis — os Ventos —
 Para um Coração ancorado —
 Com a Bússola
 E o Mapa — traçado!

Remando pelo Éden —
 Ah, o Mar!
 Pudesse eu — esta Noite —
 Em Ti atracar!

Wild Nights — Wild Nights! / Were I with thee / Wild Nights should be / Our
 luxury! // Futile — the Winds — / To a Heart in port — / Done with the
 Compass — / Done with the Chart! // Rowing in Eden — / Ah, the Sea! /
 Might I but moor — Tonight — / In Thee!

Muitas palavras tem a língua inglesa —
 Apenas uma ouvi —
 Suave como a risada do Grilo,
 Forte como a Língua do Trovão —

Murmurando, como velhos Corais,
 Na maré vazante —
 Criando nova inflexão —
 Como um Pássaro da Noite —

Irrompendo em clara Ortografia
 No meu sono tolo —
 Ressoando sua Perspectiva —
 Até que desperto, e choro —

Não pela Pena, mas —
 Mas pela força da Alegria, sim —
 Fale de novo, Saxão!
 Mas quieto — Só para mim!

Many a phrase has the English language — / I have heard but one — / Low as
 the laughter of the Cricket, / Loud, as the Thunder's Tongue — // Murmuring,
 like old Caspian Choirs, / When the Tide's a' lull — / Saying itself in new
 inflection — / Like a Whippoorwill — // Breaking in bright Orthography / On
 my simple sleep — / Thundering its Prospective — / Till I stir, and weep — //
 Not for the Sorrow, done me — / But the push of Joy — / Say it again, Saxon!
 / Hush — Only to me!

Senti um Funeral, em meu Cérebro,
 E Carpideiras indo e vindo
 Indo e vindo — em procissão — até que
 O sentido foi explodindo —

E quando todos estavam sentados
 As Exéquias, como um Tambor —
 Continuaram batendo — batendo — até que
 a Mente entrasse num torpor —

Então ouvi levantarem uma Caixa
 e ranger em minha Alma
 Com as mesmas Botas de Chumbo, ainda
 E o Espaço — badalava

E todos os Céus eram Sinos
 E o Ser, um simples Ouvido
 E eu, e o Silêncio, uma estranha Raça
 Naufragamos, solitários, sem sentido —

*I felt a Funeral, in my Brain, / And Mourners to and fro / Kept treading —
 treading — till it seemed / That Sense was breaking through — // And when
 they all were seated, / A Service, like a Drum — / Kept beating — beating —
 till I thought / My Mind was going numb — // And then I heard them lift a
 Box / And creak across my Soul / With those same Boots of Lead, again, / Then
 Space — began to toll, // And all the Heavens were a Bell, / And Being, but an
 Ear, / And I, and Silence, some strange Race / Wrecked, solitary, here —*

E então uma Viga da Razão se quebrou
E eu caí, caí, caí —
E alcancei um Mundo, em cada mergulho,
E Parei de conhecer — aí —

And then a Plank in Reason, broke, / And I dropped down, and down — /
And hit a World, at every plunge, / And Finished knowing — then —

Todas as cartas que eu escreva
 Não serão belas como esta —
 Sílabas de Veludo —
 Sentenças de Pelúcia,
 Profundezas de Rubi, inesgotadas,
 Guardadas, Lábio, para Ti —
 Como fosse um Beija-Flor —
 Me sorve — aqui —

All the letters I can write / Are not fair as this — / Syllables of Velvet — /
 Sentences of Plush, / Depths of Ruby, undrained, / Hid, Lip, for Thee — / Play
 it were a Humming Bird — / And just sipped — me —

Depois de grande dor, vem um sentimento formal —
 Os Nervos sentam-se cerimoniaes, como Tumbas —
 O duro coração pergunta se era ele que sofria,
 Ontem, ou séculos passados?

Os Pés, mecânicos, andam em círculo —
 No Chão, no Ar, no Nada —
 Caminho de árvores
 Chão abandonado
 Contentamento de Quartzo, como pedra —

Esta é a Hora de Chumbo —
 Rememorada, se prosseguir,
 Como pessoas geladas, lembrando a Neve —
 Primeiro — Frio — depois Letargia — depois deixar-se ir —

After great pain, a formal feeling comes — / The Nerves sit ceremonious, like
 Tombs — / The stiff Heart questions was it He, that bore, / And Yesterday, or
 Centuries before? // The Feet, mechanical, go round — / Of Ground, or Air, or
 Ought — / A Wooden way / Regardless grown, / A Quartz contentment, like a
 stone — // This is the Hour of Lead — / Remembered, if outlived, / As freezing
 persons, recollect the Snow — / First — Chill — then Stupor — then the
 letting go —

Esta é minha carta ao Mundo
Que nunca escreveu a Mim —
As simples Novas que a Natureza contou —
Com suave Majestade

Sua Mensagem é para aqueles
Cujas Mãos não posso ver —
Por amor a Ela — Caros — confrades —
Julguem brandamente — meu Ser

This is my letter to the World / That never wrote to Me — / The simple News
that Nature told — / With tender Majesty // Her Message is committed / To
Hands I cannot see — / For love of Her — Sweet — countrymen — / Judge
tenderly — of Me

Pela Beleza morri — mas mal
 Me tinha ao Túmulo acomodado
 Quando Um que morreu pela Verdade
 Colocaram na Cova ao lado —

Indagou-me, manso, “Por que fracassei”?
 “Pela Beleza”, respondi —
 “Eu — pela Verdade — sei, é o mesmo”,
 Ele disse, “Somos Confrades” —

E assim, como Irmãos, à Noite —
 Entre Túmulos falamos —
 Até que o Musgo alcançou nossos lábios —
 E cobriu — nossos nomes —

I died for Beauty — but was scarce / Adjusted in the Tomb / When One who
 died for Truth, was lain / In an adjoining Room — // He questioned softly
 “Why I failed”? / “For Beauty”, I replied — / “And I — for Truth — Themselves
 are one — / We Brethren, are”, He said — // And so, as Kinsmen, met a Night
 — / We talked between the Rooms — / Until the Moss had reached our lips —
 / And covered up — our names —

Ouvi uma Mosca zumbir — quando morria —
 A Calmaria no Quarto
 Como no Ar a Calmaria —
 Depois da Tempestade —

Os Olhos à volta — apertados —
 Os Fôlegos suspensos
 Para a última Partida — quando o Rei
 No Quarto — aparecesse —

Deixei Lembranças — em Testamento
 Leguei a parte possível
 De mim — e foi então
 Quando uma Mosca apareceu —

Com Azul — incerto Zumbir —
 Entre a luz — e o meu ser —
 Aí falharam-me as Janelas —
 E já não pude ver para ver —

I heard a Fly buzz — when I died — / The Stillness in the Room / Was like the
 Stillness in the Air — / Between the Heaves of Storm — // The Eyes around —
 had wrung them dry — / And Breaths were gathering firm / For that last Onset
 — when the King / Be witnessed — in the Room — // I willed my Keepsakes
 — Signed away / What portion of me be / Assignable — and then it was /
 There interposed a Fly — // With Blue — uncertain stumbling Buzz — /
 Between the light — and me — / And then the Windows failed — and then /
 I could not see to see —

Eu não pintaria — um quadro —
 Antes ser Aquela
 Que — sobre — Sua brilhante impossibilidade
 Demora — delícia —
 E imagina como se sentem os dedos
 Cujo raro — celeste — tumulto
 Evoca tão doce Tormento —
 Tão suntuoso — Desespero

Eu não falaria, como Cornetas —
 Antes ser Aquela
 Que, dependurada nos Arcos —
 Por fora, e em gesto fácil flutua —
 Pelas Cidades de Éter —
 Em Balão soprada
 Tão somente por um lábio de Metal —
 Pilar para minha Ponte —

I would not paint — a picture — / I'd rather be the One / Its bright impossibility
 / To dwell — delicious — on / And wonder how the fingers feel / Whose rare
 — celestial — stir — / Evokes so sweet a Torment — / Such sumptuous —
 Despair — // I would not talk, like Cornets — / I'd rather be the One / Raised
 softly to the Ceilings — / And out, and easy on — / Through Villages of Ether
 — / Myself endued Balloon / By but a lip of Metal — / The pier to my Pontoon
 —

Nem seria eu Poeta —
É mais sutil — ter o Ouvido —
Enamorado — impotente — contente —
A Licença para reverenciar,
Que sublime privilégio
Ah, que Dote eu possuiria, se tivesse
A Arte de ensurdecer
Com Dardos de Melodia!

*// 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 Modo como leio uma Carta — é assim —
 Primeiro — fecho a Porta —
 E, a seguir — aperto-a com os dedos —
 Para assegurar o transporte —

Então me afasto o bastante
 Para qualquer chamado evitar —
 Abro minha pequena Carta
 E a penetro devagar —

Lançando um olhar oblíquo à Parede —
 E olhando assim o chão
 Para a firme Condenação de um Rato
 Não exorcizado até então —

Leio o quanto sou infinita
 Para ninguém que Você — conheça —
 E suspiro pela falta do Céu — mas não —
 Que Deus não o ofereça —

The Way I read a Letter's — this — / 'Tis first — I lock the Door — / And push
 it with my fingers — next — / For transport it be sure — // And then I go the
 furthest off / To counteract a knock — / Then draw my little Letter forth / And
 slowly pick the lock — // Then — glancing narrow, at the Wall — / And
 narrow at the floor / For firm Conviction of a Mouse / Not exorcised before —
 // Peruse how infinite I am / To no one that You — know — / And sigh for lack
 of Heaven — but not / The Heaven God bestow —

Eu não posso viver com Você —
 Isso seria Vida —
 E a Vida está para lá —
 Atrás da Prateleira

O Sacristão tem sua Chave —
 Para acomodar
 Nossa Vida — Sua Porcelana —
 Como uma Xícara —

Descartada pela dona da Casa —
 Estranha — ou Trincada —
 As mais novas vão à mesa —
 As velhas se desfazem —

Eu não poderia morrer — com Você —
 Pois deve-se esperar
 Para cerrar o Olhar do Outro —
 Você — não poderia —

I cannot live with You — / It would be Life — / And Life is over there — /
 Behind the Shelf // The Sexton keeps the Key to — / Putting up / Our Life —
 His Porcelain — / Like a Cup — // Discarded of the Housewife — / Quaint —
 or Broke — / A newer Sevres pleases — / Old Ones crack — // I could not die
 — with You — / For One must wait / To shut the Other's Gaze down — / You
 — could not —

E eu — poderia eu ao lado seu
Vê-lo — congelar —
Sem meu Direito Frio —
Privilégio da Morte?

Tampouco poderia ascender — com Você —
Pois que Sua Face
A de Jesus apagaria —
Essa Nova Graça

Arde clara — e estrangeira
Em meu nostálgico Olho —
Mas não Você, que brilhou
Mais perto que Ele —

Eles nos julgariam — Como —
Pois Você — serviu o Céu — bem sabe,
Ou tentou —
Eu não pude —

Porque Você saturou a Vista —
E eu não tinha Olhos mais
Para sórdida excelência
Como o Paraíso

And I — Could I stand by / And see You — freeze — / Without my Right of
Frost — / Death's privilege? // Nor could I rise — with You — / Because Your
Face / Would put out Jesus' — / That New Grace // Glow plain — and foreign
/ On my homesick Eye — / Except that You than He / Shone closer by — //
They'd judge Us — How — / For You — served Heaven — You know, / Or
sought to — / I could not — // Because You saturated Sight — / And I had no
more Eyes / For sordid excellence / As Paradise

E estivesse Você perdido, Eu existiria —
Embora Meu Nome
O mais alto soasse
Na Celeste fama —

E estivesse Você — salvo —
E Eu — condenada a ser
Onde Você não fosse mais —
Aquele ser — seria o Inferno para mim —

Então devemos nos encontrar à parte —
Você lá — Eu — aqui
E apenas a Porta entreaberta
Que são os Mares — e a Prece —
E esse Alimento Branco —
Desespero —

And were You lost, I would be — / Though My Name / Rang loudest / On the
Heavenly fame — // And were You — saved — / And I — condemned to be /
Where You were not — / That self — were Hell to Me — // So We must meet
apart — / You there — I — here / With just the Door ajar / That Oceans are —
and Prayer — / And that White Sustenance — / Despair —

A Dor — tem um Elemento em Branco —
 Já não pode se lembrar
 Quando começou — ou se havia
 Um tempo em que não havia —

Não tem Futuro — além de si mesma —
 Seu Infinito é maior
 Que o Passado — instruído a perceber
 Novos períodos — de Dor.

Pain — has an Element of Blank — / It cannot recollect / When it begun — or
 if there were / A time when it was not — // It has no Future — but itself — / Its
 Infinite contain / Its Past — enlightened to perceive / New periods — of Pain.

850

Eu canto para usar da Espera
Meu Gorro, é só amarrar
E fecho a Porta da Casa
Nada mais a preparar

À espera de Sua vinda
Vamos rumo ao Grande Dia
A contar como cantamos
Para afastar a Escura Via.

850

I sing to use the Waiting / My Bonnet but to tie / And shut the Door unto my
House / No more to do have I // Till His best step approaching / We journey to
the Day / And tell each other how We sung / To Keep the Dark away.

1071

A Percepção de um objeto
Traz sua perda como fator —
É em si mesmo um Ganho
Que responde ao seu Valor —

O Objeto Absoluto — é nada —
Revela-o a Percepção
E rejeita uma Completude
Tão longe até então —

1071

Perception of an object costs / Precise the Object's loss — / Perception in itself
a Gain / Replying to its Price — // The Object Absolute — is nought — /
Perception sets it fair / And then upbraids a Perfectness / That situates so far —

Este livro foi impresso nas oficinas gráficas da
Editora Vozes Ltda.,
Rua Frei Luís, 100 — Petrópolis, RJ,
com filmes e papel fornecidos pelo editor.

exígua do livro, esse *Elemento em Branco* que alimenta a obra singular de Emily Dickinson, sua poesia, suas cartas. E é certamente por declinar da tentação do sistema e perseguir não exatamente a forma, mas o *sentimento formal* — como diria Emily —, que este livro faz do branco — aqui tão insistentemente nomeado — menos o seu objeto que a sua *Percepção*, seu precário passo: deixando, ao fim, falar — toda só — a letra da poesia, escutamos seu canto ecoar além — no movimento do branco para o branco.

paulo de andrade

ISBN 85-7577-083-7



9 788575 770832

Queda do astro — desastre. Elevação do objeto — sublimação. É no entrecruzamento desses dois conceitos que se pretende desenhar o ponto branco onde um dia certa mulher — certa escrita, diríamos — vai cair. Do cume desse ponto branco, essa mulher então ousaria indagar: “What would you do with me if I came ‘in White?’” “O que o Sr. faria comigo se eu viesse ‘em Branco?’” E assim veio: em branco. Deixemo-la passar, em suas brancas vestes. “Passivité, passion, passé, pas.” Deixemos entrar, com passo de poesia, a sua branca dor.