

“COULD YOU BELIEVE ME

– WITHOUT?”:

RETRATOS, AUTO-RETRATOS  
E ESTRATÉGIAS  
DE REPRESENTAÇÃO EM  
EMILY DICKINSON E MÁRIO  
DE SÁ-CARNEIRO\*

Ana Luísa Amaral  
Universidade do Porto

RESUMO:

Quer na poesia, quer nas cartas, Emily Dickinson e Mário de Sá-Carneiro insistem em auto-representações que vacilam entre a minorização de uma identidade poética e um estatuto autoral de excepcionalidade. Estas auto-representações são coadjuvadas por uma linguagem simbólica (emergente, no caso de Dickinson) devedora da fotografia. O que aqui defenderei é que esses “mitos textuais”, oscilando entre o positivo e o negativo, são construídos sobre uma sobrecarga de sentidos autográficos, em Mário de Sá-Carneiro, e, em Emily Dickinson, sobre um excessivo vazio de informação biográfica. O que em Sá-Carneiro é “sobreimpressão”, em Dickinson é rarefacção, espécie de imagem desbotada. O resultado é sempre encenações de si, que investem o leitor com a dupla função de espectador e voyeur.

ABSTRACT:

Both in their poetry and in their letters, Emily Dickinson and Mário de Sá-Carneiro insist on self-representations which waver between the minorization of a poetic identity and an authorial status of exceptionality. These self-representations benefit from the use of a symbolic language (still emerging, in Dickinson’s case) closely linked to photography. My contention is that those “textual myths”, which oscillate between the negative and the positive, are created out of an overload of autographic senses, *i.e.*, an excessive lack of biographical information. What in Sá-Carneiro is “overimpression”, in Dickinson is rarefaction, like a faded image. The outcome is a set of performances of the self, which allocate to the reader the double role of viewer and voyeur.

PALAVRAS-CHAVE:

Emily Dickinson, Mário de Sá-Carneiro, fotografia, auto-retrato, auto-representação, modernidade

>>

KEY-WORDS:

Emily Dickinson, Mário de Sá-Carneiro, photography, self-portrait, self-representation, modernity

"Well, you know," said Mr. M'Coy, "isn't the photograph wonderful when you come to think of it?"

"O, of course," said Mr. Power, "great minds can see things."

"As the poet says: Great minds are very near to madness," said Mr. Fogarty.

James Joyce "Grace", *The Dubliners* (1914)

*Photography is, first of all, a way of seeing. It is not seeing itself.*

Susan Sontag, *At the Same Time* (2007)

12>13

"Porque eu vejo – Novainglaterraamente / A Rainha, –  
discerne – como eu – Provincianamente" (P. 285).<sup>1</sup> Estes ver-  
sos, escritos por volta de 1862, são de Emily Dickinson e a par-  
tir deles pode encontrar-se parcialmente a gênese da sua poe-  
sia, porque o olhar que neles é descrito, partindo do limite,  
relativiza o ilimitado, faz aproximar posições aparentemente  
irreconciliáveis, para em seguida lhes frustrar a resolução. Do  
ponto de vista estritamente físico, esse olhar sobre pouco mais  
se podia deter do que um curto mundo: a casa e os seus aposen-  
tos, o jardim, as colinas suaves da pequena cidade de Amherst,  
alguns amigos e poucos familiares. O que lhe permitiu a expan-  
são até zonas de limite praticamente inimaginadas na poesia  
norte-americana foi a exercitação da palavra num processo  
misto de desvelamento e ocultação, que faz cruzar, em pose  
simultaneamente provinciana e arrogante, as esferas do públi-  
co e do privado.

Produzida em pleno período vitoriano, e geralmente liga-  
da a uma estética de contenção, a poesia de Dickinson exhibe  
sinais que estão implícitos nas premissas de que parte o alto  
romantismo inglês, ao mesmo tempo que podem ser aproxima-  
dos de traços presentes nas poéticas da modernidade. Julgo ser  
ainda possível ligar esses sinais com que Dickinson constrói os  
textos poéticos e neles se representa aos sinais que ela adota  
para se auto-representar enquanto poeta. Da sua linguagem

poética e dos seus processos de escrita e auto-representação não foram alheios nem fenómenos sociais e políticos que então ocorriam nos Estados Unidos (como o capitalismo em expansão, de características próprias na Nova Inglaterra, ou as mudanças religiosas); nem avanços técnicos e tecnológicos, como o aparecimento do comboio; nem linguagens outras, como a da fotografia.

A “economia necessária” desta “poesia de estados extremos”, como se lhe refere Adrienne Rich (1979: 182), implicava gestos também extremos: a adopção de comportamentos “femininos”, ao mesmo tempo convencionais (como o recato ou a virgindade) e, porque exercitados em excesso e transformados em reclusão ou no uso exclusivo do branco no vestuário, desviados do convencional. Adicionalmente, e como tenho vindo a defender (Amaral 1988: 2001) embora tenha publicado somente dez poemas em vida, Emily Dickinson publicou-se através das centenas de cartas que escreveu. Assim, cartas, reclusão e branco activam uma problemática de produção e de recepção em vários aspectos semelhantes à que anima os seus poemas e que informa uma carta a que voltarei daqui a pouco e que ela escreve em 1862, o mesmo ano em que se declarava ver “à maneira da Nova Inglaterra” – ou “Novainglaterramente”. Com uma vantagem em relação à publicação convencional: é que, de forma dramatizada, e nessa “outra poesia”, Emily Dickinson *controla* os efeitos nos leitores, constrói, à sua medida, o seu Mundo. Simultaneamente, todavia, pela própria natureza do texto que é a carta, e pela natureza simbólica dessas outras espécies de textos que são o vestuário e o comportamento, Dickinson *expõe-se* aos seus leitores: constrói, afinal, textual e corporalmente, um *mito*, uma imagem de si, firmemente impressa na percepção alheia, uma imagem real e não real, um eu e também um outro – que, todavia, nunca descola totalmente do *eu*.

Em 1862, Emily Dickinson enviava a Thomas Higginson uma carta, que abria com uma resposta ao pedido deste de uma fotografia. A poetisa dizia-lhe não ter nenhuma. Chamo a atenção

>>

para o facto de não ser verdade que não houvesse de Emily Dickinson qualquer reprodução. Havia pelo menos aquela que até hoje nos chegou, um daguerreótipo, de 1848, e suspeita-se que haveria outras (já fotografias) na altura em que a carta é escrita. Mas o que aqui me interessa é que Dickinson não se limita a negar a posse de uma fotografia, antes passando a apresentar um dos mais curiosos auto-retratos de que há memória na história da literatura ocidental. Cito dessa carta:

14>15

Poderíeis acreditar-me - sem? Não tenho nenhum retrato, de momento, mas sou pequena como a Carriça e o meu Cabelo é atrevido, como a casca da Castanha - e os meus olhos, como o Xerez no copo, que o Convidado deixa - Serve na mesma?

Muitas vezes isso alarma o Pai - Ele diz que a Morte pode acontecer, e tem Moldes de todos - só de mim não tem Molde - mas eu notei que os Vivos [o Brilho] em poucos dias se gasta[m], e antecipa[m] a desonra - não me julgueis caprichosa.

(...)

Talvez sorriéis de mim. Tal não me deteria. O meu Ofício é a Circunferência - Uma Ignorância, não de Costumes, mas se surpreendida pela Madrugada - ou me vir o Sol-pôr - a Mim - o único Canguru entre a Beleza, Senhor, com vossa licença, isso aflige-me, e eu pensava que a instrução o faria desaparecer (...)

Quando me declaro Representante do Verso - não quero dizer eu - mas uma pessoa suposta. (...)

Agradecer-vos confunde-me. Sois verdadeiramente poderoso? Tivesse eu algo que vos agradasse, ficaria encantada de vo-lo dar.

A VOSSA ALUNA. (C. 268)<sup>2</sup>

O pedido que Emily Dickinson faz a Higginson ("Could you believe me - without?") não tem de significar só, como tem sido lido, recusar acreditar na era da reprodução que a fotografia representa; nem a descrição que a poeta faz de si mesma tem de representar uma alternativa "natural" ao artificialismo da

cultura. Por um lado, as duas primeiras comparações – “like the Wren”, “like the Chestnut bur” –, partindo de imagens apoiadas no mundo natural, são exactamente isso: comparações, e, portanto, construções de linguagem, tudo menos naturais. Se o pedido de Dickinson exige uma quase profissão de fé por parte do seu destinatário, a terceira comparação (“like the Sherry in the Glass that the Guest leaves”), configurada num ambiente de classe superior, parece reforçar a atitude de superioridade aristocrática, paralela à auto-imagem de menorização, que Dickinson mostraria nalgumas cartas e nalguns poemas. Uma “poeta de pose imperial”, como lhe chama Maria Irene Ramalho – a arrogar-se, como Fernando Pessoa, um “estatuto primordial”, um “local de antes-de-tudo que dá o privilégio do saber”. (Ramalho 2008: 137). As imagens de que Dickinson se serve para descrever a sua própria imagem caem num terreno simultaneamente comum às formas da Natureza e às normas de um grupo social “cultivado”, nunca no âmbito do popular, ou do vulgarizado – ou, poder-se-ia acrescentar, do democrático, que a fotografia já então parecia implicar.

Esta carta de Julho de 1862 inscreve-se numa mais larga correspondência com Higginson, iniciada em Abril do mesmo ano e suscitada por um artigo de Higginson que surgira na revista *Atlantic Monthly*. Publicada em Boston, a *Atlantic Monthly* tinha uma grande proeminência na altura, reunindo colaborações de muitas personalidades da Nova Inglaterra. Entre essas colaborações, contava-se a de Oliver Wendell Holmes, escritor e médico conhecido e inventor do estereoscópio, que, uns meses antes, publicava um ensaio hoje considerado fulcral na história da fotografia nos Estados Unidos: “Sun-Painting and Sun-Sculpture” (1861).<sup>3</sup> Nesse artigo, que Dickinson lera, Holmes falava da “nova arte” (Holmes 1861: 29), definindo a fotografia como “um espelho com memória” (*id.*, *ibid.*), e (replicando Talbot) como “o lápis da natureza”,<sup>4</sup> ou seja, preconizava a ideia de que a natureza podia pintar-se ou escrever-se a si própria sem a interferência ou a mediação da mão humana.

>>

Sem a interferência da Arte, em suma. Central para a preservação da verdade da natureza, a fotografia era-o também como tecnologia sentimental de substituição para a preservação do amor. “Pensem no privilégio que agora temos em preservar os traços e as expressões daqueles que nos são queridos” escrevia Holmes. Não deve ser inocente a referência de Dickinson, no segundo parágrafo da carta, a “Molds” e “Quick”, palavras que ali se emprestam do novo vocabulário proposto pela fotografia. “Mold” (“molde”), cujo sinónimo pode ser “máscara mortuária”, avança um eixo de memória e percepção, que simultaneamente sugere matéria indiferenciada e diferenciação de forma. Mas significa também chapa (de fotografia) e, nesse sentido, sugere repetição, reprodução. Por outro lado, “quick”, querendo dizer da rapidez e da vivacidade, e significando, portanto, “os vivos” (como na expressão “the quick and the dead”), pode também referir-se ao brilho do albume da clara do ovo, que funcionava como elemento aglutinador dos químicos (com uso recorrente na década de 60 do século XIX). A declaração de Emily Dickinson sobre a inexistência de um “molde” seu é acompanhada pela ideia (muito vitoriana) da transitoriedade da vida face à omnipresença da morte e por outra (ao mesmo tempo romântica e moderna) da excepcionalidade da Arte face ao que a reprodução implica de perecível.

O deslumbramento face às maravilhas da fotografia, cujo poder era o de “reproduzir a própria natureza”, como anunciava Daguerre, assentava num novo processo de visão. “Vimos fantasmas e não nos perturbámos (...), olhámos por uma lente com três polegadas para as pompas e vaidades deste mundo mau e belo”, escrevia o colunista de “Once a Week”, “D. P.”, também em 1861. Não era decerto o mesmo tipo de visão exibido em Emily Dickinson no uso do advérbio “Novainglaterra-mente” – a de Dickinson penso, conflui com a de Baudelaire (2006), que questionara justamente as vantagens de uma indústria que podia oferecer um resultado idêntico ao da natureza e considerá-lo Arte. Tal como as opiniões de Baudelaire no

agressivo ensaio que escreve sobre a fotografia, aquando da abertura do *Salon de 1859*, também o posicionamento de Dickinson era tudo menos “democrático”: ser “alguém” significava precisamente expor-se ao olhar público, esse “Charco pasmado”, de que ela fala num poema em que se diz, em voz aparentemente submissa, mas com maiúsculas, note-se, “Ninguém”.<sup>5</sup> Porém, os princípios da fotografia não seriam, tal como não seriam a Baudelaire, imunes. E é uma ambiguidade semelhante entre o gosto popular e um gosto elevado que podemos detectar nos dois poetas. Se, no caso de Baudelaire, o gosto popular se identifica com o da burguesia, frívola, sendo a sua atitude desmentida até no interesse pela moda, no caso de Dickinson verifica-se igualmente um posicionamento ambivalente, presente, por exemplo, na sua reticência em publicar (e, portanto, difundir a sua poesia por um público não seleccionado) e o seu pedido em ser lida pelos seus concidadãos.<sup>6</sup>

>>

Acreditar sem ver (em espelho) — é o que Emily Dickinson pede a Thomas Higginson. Até porque ser vista surge como ameaça: note-se como ao olhar do fotógrafo/espectador/leitor se substitui o olhar do próprio Sol, no seu mais esplendoroso momento, que Dickinson tantas vezes glosaria em poesia: o entardecer. Mas mesmo o olhar do Sol é entendido como predatório (“...se surpreendida pela Madrugada — ou me vir o Sol-pôr...” [C. 268]), e a sua ameaça avoluma-se perante a descoberta deste sujeito, “único Canguru entre a Beleza” (C. 268).<sup>7</sup> Por isso propõe antes Dickinson um retrato metafórico, ou, o mesmo será dizer, não realista.

“Serve na mesma?”, pergunta a poetisa, não sem uma ponta de ironia. Claro que descrever-se assim não é o mesmo que mandar uma fotografia sua. Pelo que Dickinson sugere, há-de ser infinitamente melhor. Mas Higginson não fica de facto a *conhecer* melhor Emily Dickinson, nascida em 1836 na pequena cidade de Amherst, Massachusetts, através desta descrição poética, nem a ficará a conhecer melhor quando a visita, muitos anos depois. Sobretudo, não a fica a conhecer pelas palavras

das cartas que ela lhe enviaria até morrer, e que o que lhe oferecem são, tal como esta carta, representações, máscaras. A vida do texto extravasando o texto da vida. Representações atravessadas, literalmente, pelos travessões e por espaços em branco, como o que sugere o início desta carta: "Poderia acreditar-me – sem?". É a descontextualização constante operada por Dickinson (uma estratégia de "despistagem" poética) que permite infinitas re-contextualizações. Isso é possível pela própria estrutura formal que Dickinson cria, bem como pelos conteúdos semânticos. Esses versos de Dickinson "Diz toda a verdade, / mas di-la oblíqua"<sup>8</sup> aplicam-se também às suas cartas: o que deve, ou pode, ser contado e transmitido são verdades de vida – diferentes da verdade da vida. E que elaboram sobre a questão do fingimento. Canalizadas para auditórios deslocados do auditório tradicional (o poema enviado a um só, como uma carta, a carta dirigida a muitos, como um poema),<sup>9</sup> essas verdades atingem um processo de depuração máxima nas cartas que, tantas vezes em Dickinson, além de não conterem assinatura, são muitas vezes assinadas "Amherst".

O "eu" que se apresenta/representa, esse que não é o próprio, mas "uma pessoa suposta", oscila entre uma imagem de minúsculo tamanho, pequena como uma carriça, o cabelo atrevido como casca de noz, os olhos da cor do xerez (muito pouco xerez, note-se), e uma imagem distorcida e não apropriada como objecto fotográfico: o único Canguru entre a Beleza.<sup>10</sup> Em qualquer dos casos, é um mito textual o que aqui se constrói, coadjuvado pela linguagem pedida emprestada da fotografia, e do mesmo nível que o construído em tantas outras cartas e em sinais simbólicos de linguagem corporal, como a reclusão e o uso do branco. Em 1915, e de Paris, meio século depois de Emily Dickinson, em conhecida carta a Fernando Pessoa, Sá-Carneiro escrevia: "Sim, meu querido amigo – é você a Nação, a Civilização – e eu serei a grande Sala Real, atapetada e multicolor – a cetins e a esmeraldas – em douradas e marchetações." E acrescentava, numa atitude simultaneamente

submissa e arrogante: “Nem mesmo quereria ser mais... E sê-lo-ei? (...)”. Retenho essa oscilação e a conclusão do passo, em que Sá-Carneiro diz bastar-lhe “a beleza – mesmo errada, fundamentalmente errada.”, 1915 (Sá-Carneiro 2001: 200).

Ao auto-retrato que Dickinson constrói, bem como a vários poemas seus, como esse em que o sujeito descoincide do acto de pintar para se tornar a própria pintura, desejando assombrar-se a si mesma com “Raios de Melodia”,<sup>11</sup> quase se podia aplicar a definição que Vitorino Nemésio oferecia sobre Mário de Sá-Carneiro: “um laboratório em permanente operação de sinestesia” (Nemésio 1970: 165). Sá-Carneiro cultiva “[s]entidos” que são “cores”, “[b]alaustres de som”, “ogivas de perfume” (Sá-Carneiro 2005: 77); “oiro[s] marchetados[s]”, “[c]aprichos de cetim” (*id.*: 80-81). Cores, sons e perfumes – esses elementos, tão valorizados na poesia de Sá-Carneiro e tão recorrentes também na poesia de Dickinson, a par do recurso a uma imagética preciosa, são justamente aquilo que a fotografia, em meados do século XIX e inícios do século XX, não consegue transmitir. “Uma fina fatia de espaço e de tempo” (Sontag 1977: 22), conservada e congelada, como a dizia Barthes, a fotografia é o oposto da plasticidade e da organicidade, características que integram as preocupações poéticas de Dickinson e de Sá-Carneiro.

A dimensão estetizante presente na poesia de Mário de Sá-Carneiro pode ser parcialmente explicada pelo pós-simbolismo, mas o que a aproxima de Emily Dickinson é uma idêntica crença na diferença, mesmo se a diferença for organizada em estratégias de auto-menorização e na radical consciência da presença constante de um duplo, espécie de negativo, onde todos os estilhaçamentos são possíveis de exercer. “Se o poeta modernista é um actor, em Sá-Carneiro o actor representa o papel de actor. Que é um duplo. Assim, o “eu (actor) fala para outra personagem com quem se não identifica, embora o projecte como seu reflexo” (Martins 2005: 11-12). Sá-Carneiro faz-se confluír com o sujeito poético que cria em “Aquele outro”, um dos seus últimos poemas, escrito em 1916 e pouco

>>

antes de se suicidar. Nesse poema, o sujeito apresenta-se como “o dúbio mascarado que é, “em vez de Pajem, bobo Presunçoso”, “lacaio invertido e pressuroso”.<sup>12</sup>

Entre o dandy desencantado, e eternamente desajustado do mundo e das coisas, o “mago sem condão, o esfinge gorda” (Sá-Carneiro 2005: 131), e a reclusa, que se diz feia e pequena – há pontos de semelhança impressionantes. É que a ambivalência domina ambos os retratos: representando-se “sem condão”, o sujeito de Sá-Carneiro não deixa de ser um “mago” (e não será ocioso lembrar aqui o fascínio de Dickinson pela feitiçaria, em alguns dos seus poemas)<sup>13</sup>; representando-se “gordo”, ele é também “esfíngico”, misterioso; paralelamente, se Emily Dickinson se representa como possuindo uma pequena estatura, é essa característica que lhe permite metaforizar-se como pássaro. A insistência do sujeito de Sá-Carneiro no desajuste, na incompletude e no estilhaçamento interior, e a insistência do sujeito de Dickinson na menorização, na incapacidade e na falta de beleza, coloca ambos num patamar de excepcionalidade, que, em última análise, tudo significa menos democráticas paisagens a olhares alheios. “Arrogar o inigualável para a poesia é torná-la soberana”, escreve Maria Irene Ramalho (2008: 159). Eu acrescentaria que o mesmo se aplica à figura de poeta imaginado. Esses gestos de Dickinson e Sá-Carneiro fazem com que o “eu” se torne mais que uma imagem, se torne um mito, criado a partir do texto que é o poema ou a carta, ou do texto que é a linguagem do corpo – em qualquer dos casos, mais real e poderoso do que o real da vida. A intensificação, pela ausência, da imagem com que Sá-Carneiro e Emily Dickinson se retratam oscila, assim, entre a hipervalorização do eu do alto romantismo e a dissolução do eu, típica do modernismo.

No romance de Hawthorne *The House of the Seven Gables*, publicado em 1851, Holgrave, o jovem fotógrafo, depois de afirmar “fazer imagens a partir do sol” (Hawthorne 1965: 76) diz, sobre a fotografia: “Enquanto lhe damos crédito somente por mostrar a mais vulgar das superfícies, ela de facto traz ao de

cima o carácter secreto com uma verdade a que nenhum pintor se aventuraria, mesmo que a pudesse detectar” (*id.*: 77). “O que o programa de realismo na fotografia sugere é a crença de que a realidade está escondida”, escreve Susan Sontag (1977: 120). Mas é também a crença de que a fotografia será o meio para revelar essa verdade. A sabedoria última da imagem fotográfica é dizer “Há a superfície. Agora pensem – ou sintam, intuem – o que está para além dela, como deve ser a realidade se parecer assim” (*id.*: 23). A atitude quer de Dickinson quer de Sá-Carneiro resiste a essa estética de realismo, propondo justamente o que “rompe com a lisura das superfícies” (Martins 2005: 20). Em carta a Pessoa, de 27 de Novembro de 1915, Sá-Carneiro dizia que o *belo* interseccionista era “tudo o que provoca a sensação do invisível” (Sá-Carneiro 2001: 249). Tudo sugere que, se enveredasse por uma tematização da fotografia, o que Sá-Carneiro exploraria seria o negativo: a sombra, a desfocagem, a fantasmagoria; em suma, o negativo da fotografia.<sup>14</sup> O mundo a rasgar-se em imagens, não numa imagem estática e fixada.

Escreve Cabral Martins sobre o *autor* Sá-Carneiro: “este mito é também uma elaboração textual, não apenas um efeito de leitura. Tal como Sá-Carneiro o escreve com sangue e tinta, é uma ilusão que assenta nas muitas referências autobiográficas (...) Esse falar de si em seu nome e de si na sua pessoa promove uma sobreimpressão perfeita do «eu» lírico e do poeta real que assina. Há um desejo permanente dessa sobreimpressão, logo, de uma leitura dessa poesia como confessional (...)” (Martins 2005: 9-10). Não podia parecer mais longínqua disto a advertência de Dickinson na carta a Higginson: “Quando me declaro Representante do Verso, isso não quer dizer eu, mas uma Pessoa Suposta”. Mas não há realmente ninguém nos poemas de Sá-Carneiro, da mesma maneira que parece não haver realmente ninguém na vida de Dickinson. Só mitos. Construídos por uma sobrecarga de sentidos autográficos, no caso de Sá Carneiro, e por um vazio excessivo de informação biográfica, no caso de Emily Dickinson.<sup>15</sup> O que em Mário de Sá-Carneiro

>>

é “sobreimpressão”, em Emily Dickinson é rarefacção, espécie de imagem desbotada, mas não menos vívida, na impressão causada no leitor/espectador/*voyeur*. Assistimos, então, à enenação de quadros dominados por um “mago sem condão, o esfinge gorda” (Sá-Carneiro 2005: 131), verso sugestivamente subsumido ao título “Aquele outro”, como a “pessoa suposta” dickinsoniana, ou por alguém que se diz “a mais leve na Casa”, com direito somente ao mais pequeno quarto.

Fotografar é conferir importância. E é divulgar, é trazer o que pertence ao espaço do privado para o espaço público. Esse gesto não se compadece com as estratégias de auto-menorização utilizadas por Emily Dickinson e Mário de Sá-Carneiro. Que são, efectivamente, estratégias – de facto, elas parecem contribuir para a criação de mitos textuais. Situando-se na fronteira entre o público e o privado, este duplo movimento implica a criação de máscaras, de imagens que, à semelhança da fotografia, oscilam entre positivos e negativos. *Não* ser vista, tal como o seu esconder-se por detrás de máscaras, funciona justamente para a criação simbólica do mito e para um certo tipo de exposição pública, visto que permite alimentarem-se novos níveis de percepção.

Tenho que vos contar da *personagem* de Amherst. É uma senhora a quem chamam o *Mito*. É irmã do Senhor Dickinson, e parece ser o clímax da peculiaridade de toda da família. Não sai de casa há quinze anos, excepto uma vez em que saiu para ver uma igreja, à noite e à luz do luar. Quem visitar a mãe e a irmã nunca a pode ver. Veste-se toda de branco e dizem que a sua mente é absolutamente maravilhosa. Escreve muito bem, mas *nunca* ninguém a vê. (...) Dizem que o *mito* ouve todas as notas – está próxima, mas invisível. (...) Não parece mesmo *um livro*? Tão interessante. (Leyda 1960, II: 357; sublinhados meus)

Quando Mabel Loomis Todd, uma das primeiras organizadoras da poesia de Dickinson, escreve esta carta, em 1880, a poeta tem cinquenta anos e o “mito” encontrava-se já estabelecido. O que fascinava a autora da carta, e parecia fascinar tam-

bém a pequena comunidade de Amherst, era a aura de mistério a envolver a figura de Emily Dickinson, os seus comportamentos não paradigmáticos do socialmente aceitável, porque utilizados em excesso. Dickinson cultivou essa pose. Ao contribuir, na construção e manutenção do mistério, para a sua própria mitificação, sublinharia o seu descentramento. Definiria, afinal, a sua (ex)centricidade.

As “excentricidades”, levadas por Dickinson ao extremo do uso do branco e à reclusão, significam, como a sua “circunferência”, limite e acesso (ao excesso). Significam a movimentação periférica num espaço geometricamente fechado, mas também de percurso infinito que lhe permite criar, que lhe permite “retraduzir as suas propensões não ortodoxas, subversivas e vulcânicas num dialecto chamado metáfora: a sua língua nativa” (Rich 1979: 161-2). De tal forma que a vida serve a poesia, recorrendo a “um processo misto de desvelamento e ocultação” (Amaral 2010: 236), formas paradoxais e irónicas de excessivamente esconder, e assim expor uma imagem consoante com o seu estatuto de poeta, que ela precisa não só de valorizar, mas também, ironicamente, que seja pelos outros valorizado. “Um génio”, chamou-lhe Adrienne Rich. Que sabia que o era.

Em 1870, e depois de a ter convidado repetidamente (e sem sucesso) para se encontrar consigo em Boston, Thomas Higginson visita Emily Dickinson na sua casa em Amherst. Numa carta à mulher, falando sobre esse encontro, Higginson descreveria Dickinson da seguinte forma:

Passos como se fossem de criança e eis que veio deslizando uma mulher pequena com dois bandós de cabelo avermelhado, (...) num vestido de piquê estranhamente branco. Chegou-me com dois lírios que me pôs na mão de uma forma infantil, dizendo “São a minha apresentação”, numa voz suave, assustada e ofegante – e acrescentou “Perdoe-me se estou assustada; nunca vejo estranhos e mal sei o que dizer» – mas daí em diante falou sem se calar – por vezes parando para me pedir que falasse em sua vez – mas recomeçando imediatamente (C. 342a)

>>

Essa alta voltagem na linguagem surge em Dickinson acompanhada por uma linguagem corporal também altamente carregada, uma forma admirável de congregar atenções pela aparente auto-negação. O derradeiro gesto de encenação tê-lo-á Sá-Carneiro na altura da morte. Esse que se escrevera “o Emigrado astral” pentear-se-ia e vestir-se-ia cuidadosamente, apresentando-se devidamente preparado para a cerimónia do suicídio. Como se de um quadro se tratasse – pose estética de uma “beleza mesmo que (...) errada”. Seria a sua última apresentação, ou saída de cena, coincidente com o que, em poesia, havia sido, tal como em Emily Dickinson, alta voltagem. Como se só a poesia pudesse fornecer uma imagem real, ou como se só ela pudesse ser também “Trovão”, “Relâmpago”<sup>16</sup> – “pura clarividência” (Ramalho 2008: 282). <<

## NOTAS

---

\* Este artigo foi elaborado no âmbito do Projecto "Interidentidades" do Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Unidade I&D financiada pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia, integrada no Programa Operacional Ciência e Inovação 2010 (POCI 2010), do Quadro Comunitário de Apoio III (POCI 2010-SFA-18-500).

[1] As edições utilizadas para citação dos poemas e das cartas de Emily Dickinson são, respectivamente, Johnson (1955) e Johnson e Ward (1958). Os poemas e as cartas surgem indicados pelas siglas P. e C., seguindo-se o número do poema ou da carta. Vale a pena citar os versos no original: "Because I see – New Englandly – / The Queen, discerns like me – Provincially". Todas as traduções são de minha responsabilidade.

[2] No original:

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

It often alarms Father – He says Death might occur, and he has Molds of all the rest – but has no Mold of me, but I noticed the Quick wore off those things, in a few days, and forestall the dishonour – You will think no caprice of me.

(...)

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

(...)

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

To thank you baffles me. Are you perfectly powerful? Had I a pleasure you had not, I could delight to bring it. YOUR SCHOLAR."

[3] Entre 1859 e 1863, Oliver Wendell Holmes, médico e escritor conhecido da Nova Inglaterra, publicava três artigos sobre fotografia ("Sun-Painting and Sun-Sculpture" (1861), "Doings of the Sunbeam" (1863) e "The Steroscope and the Stereograph.", 1859).

[4] *The Pencil of Nature* era o título do livro de Henry Fox Talbot, publicado pela primeira vez em 1844. Segundo Talbot, a imagem criada era impessoal e, portanto, "natural", ou seja, uma imagem que aparecia "totalmente executada pela nova Arte do Desenho Fotogénico, sem nenhuma ajuda do lápis do artista" (Talbot 1844: 2). Holmes defendia ainda que o daguerreótipo era "não um brinquedo, mas uma dádiva divina" (Holmes 1861: 28)

[5] Refiro-me ao poema "I'm Nobody! Who are you" (P. 288).

[6] A este propósito, veja-se o poema "This is my Letter to the World" (P. 441):

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!

[Eis a minha Carta ao Mundo  
Que nunca me escreveu –  
Notícias simples que, terna e nobre,  
Contou a Natureza.

Foi dada a sua mensagem  
A mãos que eu não posso ver;  
Gentis patricios, por seu amor,  
Dai-me terna sentença!  
Dickinson (2010: 182-3)]

26>27

Cf. ainda n. 9.

[7] Note-se que, em inglês, os termos utilizados são "catch" e "see", e que "catch" é sinónimo de "take" – lembro a observação do fotógrafo Ansel Adams "You don't take a photograph, you make it", tentativa de anular a dimensão agressiva que "tirar uma fotografia" pressupõe)

[8] Refiro-me ao poema "Tell all the Truth, but tell it slant" (P. 1129)

[9] Definindo a sua poesia como "Carta ao Mundo" (P. 441), Dickinson ofereceria igualmente a muitas das suas cartas o estatuto de poemas, tornando-as, assim, pelo próprio carácter da sua poesia, já não só pertencentes ao âmbito da circulação privada, mas ainda ao âmbito do pessoal. Paradoxalmente, é neste campo do restrito e do tangente que ela se publica. Como se expusesse uma página de diário íntimo, ou escondesse uma folha de versos dos olhares do público. Sendo as cartas de Dickinson, tal como as define Cristanne Miller, "mensagens privadas universalizadas" (Miller 1987: 15), nelas também prevalece um movimento de ambiguidade. Seria interessante aproximar este aspecto das "cartas-poemas" de Mário de Sá-Carneiro. "A forma «carta»", escreve Cabral Martins, "realiza a síntese vida-poesia, que marca o desejo vanguardista de abolição de todas as fronteiras, bem como o programa de auto-encenação próprio de Sá-Carneiro" (Martins 2005: 15)

[10] Como faz notar Sontag, ninguém fotografa o feio. Note-se que a palavra "calótipo" (o nome com o qual William Fox Talbot, em 1841 e em Inglaterra, patenteia a fotografia) tem origem na palavra grega kalos (belo, no sentido também de bom).

[11] Refiro-me ao poema "I would not paint – a picture" (P. 505).

[12] Poder-se-ia estabelecer aqui um paralelismo com T.S. Eliot, que, no poema "The Love Song of J. Alfred Prufrock" (1915), se faz representar por Prufrock, ele próprio um actor que perdeu o jeito de representar, que se diz *não* ser Hamlet, mas um mero camareiro, útil somente para abrir uma ou duas cenas, por vezes, o Bobo (vv. 112-120):

"I am not Prince Hamlet, nor was meant to be.  
Am an attendant lord, one that will do  
To swell a progress, start a scene or two,  
Advise the Prince; no doubt, an easy tool,

At times, indeed, almost ridiculous,  
Almost, at times, the Fool" (Eliot 2002).

Assim se actualiza a peça dentro da peça, e se replica, no poema, o que acontece na peça de Shakespeare, outro poeta "sem biografia", só génio.

[13] Refiro-me a poemas como "Witchcraft was hung, in History" (P. 1584), ou "Witchcraft has not a Pedigree" (P. 1708).

[14] Gostaria de agradecer à minha colega e amiga Maria de Lurdes Sampaio pelas sugestões que me deu, ao longo de uma conversa sobre esta questão.

[15] Não admirará a definição de Geoffrey Hartman sobre a poesia de Dickinson: "a powerful, appealing anorexia" (Hartman 1980: 130).

[16] Refiro-me a poemas como "To pile like Thunder to its close" (P. 1246), ou "Tell all the Truth, but tell it slant" (P. 1129).

>>

---

## BIBLIOGRAFIA ∨

Amaral, Ana Luísa (1988), "Emily Dickinson: uma poética de transgressão", *Revista da Faculdade de Letras do Porto, Línguas e Literaturas*, II Série, vol. V - Tomo 2, 355-373.

-- (2001), "'Ourself behind Ourself - concealed': White and Reclusion or Silence as Language in Emily Dickinson", *Estudos/Studien/Studies*, Revista do Estudos Anglo-Americanos e Germanísticos, vol. I, 103-115.

-- (2010), "Habitó a Possibilidade: A poesia de Emily Dickinson", in *Emily Dickinson – Cem Poemas*, tradução, posfácio e org. de Ana Luísa Amaral, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 211-237.

28>29

Baudelaire, Charles (2006), eds. Wolfgang Drost et Ulrike Riechers, *Baudelaire: Critique de L'Art Contemporain* Paris, Honoré Champion.

Dickinson, Emily (2010), *Emily Dickinson – Cem Poemas*, tradução, posfácio e org. de Ana Luísa Amaral, Lisboa, Relógio D'Água Editores.

-- (1955), *The Poems of Emily Dickinson*, ed. Thomas H. Johnson, 3 vols., Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press.

-- (1958), *The Letters of Emily Dickinson*, 3 vols., ed. Thomas H. Johnson, ed. ass. Theodora Ward, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press.

Eliot, T.S. (2002), *Selected Poems*, London, Faber and Faber.

Hartman, Geoffrey (1980), *Criticism in the Wilderness: The Study of Literature Today*, New Haven, Yale University Press.

Hawthorne, Nathaniel (1965), *The House of the Seven Gables*, New York, Harper & Row Publishers.

Holmes, Oliver Wendell (1859) "The Steroscope and the Stereograph", *Atlantic Monthly*, vol. 3, issue 15, June, 738-749.

-- (1861), "Sun-Painting and Sun-Sculpture", *Atlantic Monthly*, vol. 8, Issue 45, July, 13-30.

-- (1863), "Doings of the Sunbeam", *Atlantic Monthly*, vol. 12, Issue 69, July, 1-15.

Leyda, Jay (1960), *The Years and Hours of Emily Dickinson*, 2 vols., New Haven, Yale University Press.

Martins, Fernando Cabral (2005), "Prefácio", in Mário de Sá-Carneiro, *Poemas Completos*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim, 7-20.

Miller, Cristanne (1987), *Emily Dickinson: A Poet's Grammar*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press.

Nemésio, Vitorino (1970), *Conhecimento de poesia*, Lisboa, Verbo.

Ramalho, Maria Irene (2008), *Poetas do Atlântico: Fernando Pessoa e o modernismo anglo-americano*, Porto, Afrontamento.

Rich, Adrienne (1979), "Vesuvius at Home: The Poetry of Emily Dickinson", in Adrienne Rich, *On Lies, Secrets and Silence: Selected Prose 1966-1978*, New York, W. W. Norton, 157-84. >>

Sá-Carneiro, Mário de (2001), *Cartas de Mário de Sá-Carneiro a Fernando Pessoa*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.  
-- (2005), *Poemas completos*, ed. Fernando Cabral Martins, Lisboa, Assírio & Alvim.

Sontag, Susan (1977), *On Photography*, London, Penguin.

Talbot, H. Fox (1844), *The Pencil of Nature*, Longman, Brown, Green and Longmans, London.