

O SAGRADO, O PROFANO E A SUPERIORIDADE DA POESIA EM “HABITO A POSSIBILIDADE”, DE EMILY DICKINSON

Alysson Ramos Artuso^a

Gisele Eberspächer^b

RESUMO

Visando a contribuir com a difusão e a fortuna crítica de Emily Dickinson, propõe-se uma análise do poema “*I dwell in Possibility*” e da tradução de Augusto de Campos. Apresenta-se uma hipótese de leitura de que se trata de um poema metalinguístico que defende e exalta o fazer poético, tendo como grande característica a fusão do sagrado e do profano.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia americana; análise estilística; crítica literária.

Recebido em: 01/07/18

Aprovado em: 20/08/18

Introdução

Emily Dickinson (1830-1886) foi uma poeta americana pouco apreciada em seu tempo. Sua biografia aponta para uma pessoa reclusa e com pouco convívio social, pouco tendo saído de sua cidade natal, a pequena

^a Doutor em Métodos Numéricos pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Professor efetivo do Instituto Federal do Paraná (IFPR) e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Ciência, Tecnologia e Sociedade (PPGCTS) e do Programa em Pós-Graduação em Educação Profissional e Tecnológica (ProfEPT), com estudos na interface Literatura e Ciência. alysson.artuso@ifpr.edu.br

^b Mestranda em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Especialista em Comunicação, Cultura e Arte pela Pontifícia Universidade do Paraná (PUC-PR). Graduada em Comunicação Social – Jornalismo, pela Pontifícia Universidade do Paraná (PUC-PR). Professora da FAE Centro Universitário. gisele.eberspacher@gmail.com

Amherst no estado de Massachusetts, Estados Unidos. Embora conhecedora de textos e tradições cristãs – Dickinson estudou em escolas confessionais –, não era uma pessoa de fé, tendo escrito poemas críticos à Igreja e à religião (CAMPOS, 2008). Embora contemporânea da Guerra Civil Americana, o conflito não era tema explícito de seus poemas, que versam sobre a vida, o amor, a natureza, o tempo, a eternidade e a metapoesia.

Em vida, cerca de apenas dez de seus poemas foram publicados, ainda que editados pelos jornais e revistas nos quais foram impressos. Sua publicação em livro foi póstuma, quando sua irmã encontra os poemas e decide torná-los públicos. Descobriu-se, então, uma vasta obra poética, com cerca de 1800 poemas. Mas mesmo nas primeiras edições da antologia de poemas, os versos foram alterados de modo a aplainar rimas e sonoridades e verter para o inglês padrão certas características da linguagem oral empregada pela poeta (BENDER, 2007).

Ainda que não tenha sido muito lida até então, sua obra foi retomada por escritores e críticos, primeiramente franceses, no início do século XX. Atualmente, assim como Walt Whitman, de quem foi contemporânea, pode ser considerada uma poeta protomoderna, no sentido que antecede vários dos elementos de vanguarda do início do século passado. No entanto, de estilos com significativas diferenças, não há qualquer registro que Whitman e Dickinson tenham lido um ao outro.

Dada sua relativa contemporaneidade e sua descoberta mais tardia, não é uma poeta tão conhecida do público geral brasileiro, embora seja respeitada em círculos especializados. Essa menor difusão, junto com o fato de ser uma mulher escritora no século XIX, motivou o presente estudo, que visa a contribuir com sua fortuna crítica e disseminação entre o público brasileiro.

Apresenta-se, então, uma análise do poema “466”, ou “Habito a Possibilidade” da autora, propondo uma hipótese de leitura de que se trata de um poema metalinguístico. Em suas camadas interpretativas, revela-se e ressalta-se a natureza da poesia em opções coerentes de forma e conteúdo que fundem o sagrado e o profano para cantar a superioridade poética. Para defender tal hipótese, é feita uma análise estilística com base na rima, métrica, sonoridade, estrofação, morfologia, pontuação, sintaxe e vocabulário. Trabalhou-se tanto

com o poema em inglês quanto com a tradução feita por Augusto de Campos, que mantém as principais características do original e facilita sua disseminação entre o público brasileiro. Somando-se à análise estilística, também são feitas considerações com base em conceitos da teoria literária, especialmente os propostos por Friedrich (1978), Poe (2009) e Paz (1996).

Antes, contudo, é preciso ressaltar a possível influência dos poetas metafísicos ingleses do século XVII, como John Donne (1572-1631), sobre a poesia de Dickinson, que já formavam uma tradição de mistura do sagrado com o profano. Com semelhanças e contrastes, é possível inserir a poesia da americana no rol de poetas metafísicos, como argumentam Banzer (1961), Emsley (2003) e Braček (2010). Não se trata, portanto, de uma simples manifestação de um gênio idiossincrático na poesia de Dickinson ou de encará-la como uma anomalia visionária.

Também há de se contextualizar o poema “Habito a possibilidade” como típico do uso que Emilie Dickinson faz dos mitos e símbolos religiosos em símiles, imagens e sentidos expressos em sua obra. Uma das análises que se aprofundam nesse sentido é a de Lisa Freedman (2011), que afirma ser Dickinson uma grande conhecedora da Bíblia e da teologia cristã, interpretando a obra da poeta como fruto de uma perturbada reflexão tanto das tradições religiosas quanto das românticas.

Fundamentação

A base da análise a seguir vem da crítica estilística. Embora possam existir múltiplas estilísticas, em debate que ultrapassa o objeto deste trabalho, nosso interesse está em, por meio da leitura repetida e minuciosa do poema, selecionar alguns elementos de destaque – linguísticos e literários – e, com base neles, propor uma chave de leitura para todo o texto (ALVES, 2015). Conceituando como Morejón e Martins (1967, p. 156-7), trata-se de se considerar como objeto da estilística a análise dos procedimentos escolhidos para a construção do poema, os efeitos por eles ocasionados e a adequação entre as formas de expressão e os conteúdos expressos. Alves (2015, p. 143) reconhece, por exemplo, Antonio Candido e Alfredo Bosi como críticos brasileiros que trabalharam nessa perspectiva.

Como dito, outros conceitos da teoria literária se somam à estilística nessa análise. Os primeiros vêm do crítico alemão Hugo Friedrich (1978), um dos teóricos que identificam na lírica moderna uma característica de incompreensibilidade e fascinação. Reconhecendo em escritores da segunda metade do século XIX a origem da lírica ocidental do século seguinte, o autor destaca que essa lírica “fala de maneira enigmática e obscura, mas é de uma produtividade surpreendente” (FRIEDRICH, 1978, p. 15). Entre as motivações dessa obscuridade intencional estão o trabalho meticuloso com a linguagem, o foco na criação em vez da observação a partir do poema (o que acarreta seu distanciamento da realidade) e em certo desafio ao leitor ao exigir sua decifração. Acrescenta, parafraseando Eliot, que “a poesia pode comunicar-se, ainda antes de ser compreendida” (FRIEDRICH, 1978, p. 15). Assim, pode fascinar com a magia de suas palavras e o mistério que propõem. É essa junção de incompreensibilidade e fascinação da poesia moderna, capaz de gerar uma tensão que tende mais à inquietude do que à serenidade, que define o conceito de dissonância.

Outra contribuição vem do poeta e crítico americano Edgar Allan Poe (2009), um dos que propõem a necessidade de coerência entre forma e conteúdo, em diferentes níveis de complexidade, na produção poética, como explicita ao comentar seu processo de criação do poema O Corvo. Sugere, por exemplo, que se comece a produção poética por uma emoção tendo por base um emprego estilístico, causando um efeito com sua originalidade.

Friedrich (1978) identifica, na poesia moderna, como característica dessa originalidade também a anormalidade, no sentido de estranheza, surpresa, não assimilação. É o início desse movimento que, argumentaremos, poderá ser encontrado no poema 466 de Dickinson. No limite, quase um século depois da autora, essa intensificação da dissonância (incompreensibilidade mais fascinação) e anormalidade levará a um padrão de

composição autônoma do movimento linguístico, a necessidade de curvas de intensidade e de seqüências sonoras isentas de significado, [que] têm por efeito não mais permitirem, de modo algum, compreender o poema a partir do dos conteúdos de suas afirmações. [...] Como [... o] poema ainda assim é linguagem, mas uma linguagem sem um objeto comunicável, tem o efeito

dissonante de atrair e, ao mesmo tempo, perturbar quem a sente. (FRIEDRICH, 1978, p. 18).

O poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz (1996) também define alguns conceitos acerca da poesia que serão base para a análise posterior. O primeiro é a poesia como fusão de contrários, uma vez que a técnica poética refinada é capaz de abarcar, ao mesmo tempo, sentidos contrastantes. O segundo é o poema como dependente tanto da palavra quanto da luta para transcendê-la. Nesse sentido é preciso obrigar as palavras a irem onde nunca foram, a serem usadas como nunca foram usadas, buscando ir além de seus sentidos diretos ou relativos. No limite, fazendo-as dizer o indizível.

O terceiro e último conceito de Paz de interesse é a temporalidade do poema. Por um lado é único – são as palavras do poeta –, por outro é uma expressão social inseparável de outras manifestações históricas – pertence a um povo. Trata-se, também na ideia temporalidade, de abarcar sentidos complementares como o de ser, ao mesmo tempo, histórico e não histórico. O poema foi escrito em um tempo, mas a cada leitura ou releitura ele é, em certa medida, refeito por quem lê, fazendo com que um poema esteja sempre no tempo presente:

Os amores de Safo, e a própria Safo, são irrepetíveis e pertencem à história; mas seu poema está vivo, é um fragmento temporal que [...] pode reencarna-se indefinidamente [...] pois já é um mundo completo em si mesmo, tempo único, arquetípico, que já não é passado nem futuro, mas presente. (PAZ, 1996, p. 53).

Fundamentando-se nessas bases teóricas, procede-se com uma análise que parte da estilística, na qual se selecionaram sete elementos de destaque, acrescida dos demais conceitos discutidos: dissonância, anormalidade, coerência, fusão de contrários, luta com as palavras e temporalidade.

Ressalta-se, ainda, a opção por se trabalhar conjuntamente com a tradução de Augusto de Campos para, como dito, promover a maior disseminação da obra e do trabalho para o público brasileiro. Essa escolha leva em conta a posição teórica do próprio Campos, da transcrição, da “tradução atenta ao modo de construção do poema, a seus aspectos fono-semânticos, à sua con-

figuração sígnica” (NÓBREGA, 2006, p. 251). Posição calcada em escolhas, com suas perdas (há, por exemplo, ambiguidades sintáticas e lexicais no poema que a tradução não tem como manter), mas também com seus ganhos, os novos significados que a tradução pode revelar ou mesmo criar, e suas ênfases, como as escolhas lexicais que, neste caso particular, optam por reforçam o conteúdo religioso apontado ao longo do artigo. Não se trata, portanto, de considerar o original e a tradução como equivalentes de modo simplório, mas de entender que há elementos centrais presentes e ambos e, quando necessário, são apontadas disparidades entre o original e a tradução.

Habito a possibilidade

Dickinson nomeou e datou poucos de seus poemas, então as datas de escrita são estimadas. A numeração é uma proposta de organizadores e pode variar de acordo com a edição, embora seja razoavelmente consolidada. Seus poemas são frequentemente intitulados com o primeiro verso, daí o título de “Habito a possibilidade” ou “466”, escrito por volta de 1862. A seguir, estão o poema original e a tradução de Augusto de Campos (DICKINSON, 2008, p. 61).

1 I dwell in Possibility –	1 Habito a Possibilidade –
2 A fairer House than Prose –	2 Casa melhor que a Prosa –
3 More numerous of Windows –	3 De Janelas mais pródiga –
4 Superior – for Doors –	4 Superior – em Portas –
5 Of Chambers as the Cedars –	5 Cômodos como Cedros –
6 Impregnable of eye –	6 Impermeáveis ao Olho –
7 And for an everlasting Roof	7 E por Eterno Teto
8 The Gambrels of the Sky –	8 Os Dosséis do Céu –
9 Of Visitors – the fairest –	9 De Visitantes – o mais justo –
10 For Occupation – This –	10 Por Ofício – Isto –
11 The spreading wide my narrow Hands	11 Só as asas destas parcas Mãos
12 To gather Paradise –	12 Para o meu Paraíso –

Elementos do poema

Para iniciar a análise, levamos em conta elementos referentes à rima e métricas, à sonoridade, às estrofes, à classe gramatical das palavras, ao vocabulário, à pontuação e à construção sintática.

Rima e Métrica

Dickinson tem um esquema rímico próprio, em que as rimas raramente são exatas. Em amplo estudo da obra da autora, Small (2010, p. 5) defende que suas rimas “diferem acentuadamente das normas poéticas estabelecidas. Elas são inesperadas, perturbadoras, conflitantes; não soam como as rimas dos outros poetas”.¹ Para Lira (2000, p. 80), Dickinson “tornou rotina o que para seus antecessores era exceção, ao adotar todo tipo de rimas consideradas ‘inexatas’, as *off-rhymes*, *slant rhymes*, *partial rhymes* e tudo o mais que os poetas de língua inglesa rotulavam como inferior, e criou novos e insuspeitados efeitos rítmicos”

Seguindo uma convenção rímica um tanto particular, em que se permite inclusive repetições, em sílabas diferentes, de vogais ou consoantes sem que os sons sejam exatamente os mesmos, Dickinson rima os versos pares³ em 466: *Prose/Doors*, *eye/Sky* e *This/Paradise*. Na tradução, essas rimas aproximantes são mantidas, mas com inversão na estrofe central dos versos pares para os ímpares: *Prosa/Portas*, *Cedros/Teto* e *Isto/Paraíso*. Seguindo a tradição poética em língua portuguesa, essas rimas são toantes, pois as palavras têm ao menos o mesmo som vocálico na sílaba tônica. Essa alternativa à rima consoante é a primeira das possibilidades abertas pelo poema.

Quanto ao esquema métrico, não há regularidade do metro em português, embora predominem os versos de seis sílabas poéticas (versos 2, 3, 4, 5, 6, 7, 10 e 12) e, em menor número, os de oito sílabas poéticas (versos 1, 9 e 11). Em inglês, a métrica também não é usual, sendo que há a alternância entre três e quatros pés iâmbicos, embora haja pés quebrados. Novamente, a

¹ “The rhymes, though, differ markedly from established poetic norms. They are unexpected, disruptive, unsettling. They do not sound like the rhymes of other poets.”

² O verso 3 também pode ser considerado uma rima com os versos 1 e 2, tanto no original quanto, mais ainda, na tradução: *Prose/Windows/Doors* e *Prosa/pródiga/Portas*

poeta abre uma possibilidade na métrica que, variável e sem padrão, é incomum para a poesia do século XIX. Essa construção rímica e rítmica, quando padronizada, é típica dos hinos religiosos, tanto na tradição bíblica quanto nas músicas cantadas em igrejas, “especialmente naqueles [cantos] escritos por Isaac Watts, cujos hinos eram muito populares na igreja que Dickinson frequentava durante a infância”.³ (SHMOOP, 2008, p. 1).

Nesse sentido, cabe observar que mesmo com a rigidez religiosa ou com a rigidez da forma poética, Dickinson encontra novas possibilidades para a métrica poética e para a rima, em estreita coerência de forma e conteúdo, expressa desde o primeiro verso: *Habito a Possibilidade*.

Sonoridade

Uma das primeiras características que chamam atenção na sonoridade do poema traduzido, que segue de perto os sons do original, é a predominância das oclusivas bilabiais na primeira estrofe: são sete ocorrências entre [p] e [b] (no original a predominância é de [p]). Essas são as oclusivas com ponto de articulação mais frontal e estão entre os primeiros sons consonantais produzidos por crianças. Esse primeiro som plosivo e, portanto, emitido somente no instante em que os lábios são abertos, é coerente com o início de um poema que se abre a possibilidades.

No segundo quarteto ainda há presença de muitas oclusivas, com a bilabial [p] acompanhadas também das alveolares e velares [t] e [k]. No entanto, como que fazendo a transição para a última estrofe, o final desse quarteto termina com a predominância das fricativas alveolares [s] e [z].

Por fim, no último quarteto, as fricativas [s] e [z] são abundantes, especialmente nos três primeiros versos. Considerando a fricativa como um som de maior duração, que ressoa e permanece por mais tempo aos ouvidos do interlocutor, tem-se novamente um alinhamento de forma e conteúdo ao se notar que essa estrofe trata justamente da disseminação (*spreading*, no original) do que foi criado pelas mãos da poeta, ideia aliada a um som que pode ser mantido por mais tempo na fala, estendendo sua duração (diferente do que acontece com as oclusivas).

³ “especially ones written by Isaac Watts, whose hymns were big hits at the church Dickinson attended when she was growing up.”

Na sonoridade, observa-se um evidente domínio da técnica poética de Emily Dickinson e da tradução de Augusto de Campos, construindo-se um poema com base em apenas dois modos e três pontos de articulação. Trata-se, em um primeiro grau, de um uso peculiar das palavras, para além do seu significado puro, usando-as também para causar efeitos estilísticos. Será mostrado, além disso, que tal técnica se torna ainda mais elevada quando se analisa a natureza e o sentido das palavras empregadas para gerar essa sonoridade.

Rimas internas

Outro elemento que concede sonoridade ao poema são as rimas internas, novamente presentes tanto no original quanto na tradução, embora no original sejam mais frequentes as aliterações e assonâncias. A seguir, estão sublinhados alguns exemplos de rimas e ecos:

Mais uma vez, as rimas internas e os ecos demonstram outras possibilidades da técnica poética que não apenas a rima consonante ao final dos versos.

Estrofes

Pela hipótese de leitura metapoética proposta, a primeira estrofe do poema posiciona a poesia em oposição à prosa em razão das possibilidades supostamente só permitidas pelo fazer poético. Prosa, finalizando o verso seguinte, contrasta justamente com possibilidade. E essa paridade na localização das palavras no poema é acompanhada de comparações explícitas de sentido: melhor, superior, mais pródiga. É, portanto, por meio da comparação que se faz a afirmação inicial que dá mote ao poema, clara a posição do eu lírico sobre a poesia: ela tem mais portas e janelas – símbolos que podem representar, em um primeiro momento, a abertura e multiplicidade de caminhos, perspectivas e interpretações, em oposição à prosa, tomada como mais restrita e limitada em suas possibilidades.

A segunda estrofe do poema já não faz nenhuma menção direta à prosa. Esse trecho se ocupa principalmente em descrever o interior da poesia, depois que se entra em suas portas e janelas – apresentada no poema metaforicamente como uma casa. Assim, ela tem cômodos que se assemelham aos cedros e teto sem limite, na imagem dos céus como divisa a completá-la. Considerando a

característica desses elementos da segunda estrofe, essa casa da poesia é densa como os cedros e ilimitada como os céus. As comparações explícitas passam, então, a dar lugar as metáforas nessa estrofe, o que se estende também para o quarteto seguinte.

Ainda sobre essa estrofe, há características físicas impossíveis para uma moradia: não haveria como constituir os cômodos como cedros ou um teto com os altares dos céus. A casa que a poeta constrói não é uma casa material, sua construção não é concebível fisicamente, apenas artisticamente. Trata-se tipicamente da criação poética moderna em sua dissonância: “A poesia não quer mais ser medida em base ao que comumente se chama realidade, mesmo se – como ponto de partida para a sua liberdade – absorveu-a com alguns resíduos” (FRIEDRICH, 1978, p. 16).

Uma vez constituída a casa, a terceira estrofe apresenta um novo elemento: os visitantes. Seu primeiro verso já gera reflexões e exige o retorno à segunda estrofe, em especial aos cômodos como cedros impermeáveis ao olho: Teriam os visitantes uma casa acolhedora ou de difícil acesso? Eles são capazes de se mover facilmente dentro e fora dessa construção ou lhes é permitido apenas olhar pelas janelas sem acessar os cômodos, sem desvendar o interior deles? Portas e janelas podem abrir ou fechar, mas mais do que optar por uma das alternativas, a poesia pode abarcar ambos os casos – é uma casa acolhedora, fascinante, mas também é de difícil acesso, obscura. Assim, é ao mesmo tempo dissonante e capaz de fundir os contrários, conforme conceituação vista anteriormente.

Além disso, a última estrofe também faz menção a um ofício, que poderia ser o ofício do poeta, o fazer poético que se espalha pela metáfora das asas das mãos do escritor. Nessa linha de raciocínio, a poesia deixa de ser apenas do poeta, mas se estende e se amplia aos leitores. Assim, tanto autores como leitores são possíveis visitantes dessa casa de múltiplas possibilidades, em uma construção que a aproxima de um dos aspectos de temporalidade debatidos por Paz (1996).

Classe Gramatical das Palavras

No original, há algumas diferenças comentadas adiante, mas essencialmente é a mesma distribuição gramatical da tradução. Nesta, a divisão por

classes gramaticais das palavras do poema se configura da seguinte maneira, evidenciando um equilíbrio entre palavras funcionais e lexicais:

Habito a Possibilidade –	Verbo – Artigo – Substantivo
Casa melhor que a Prosa –	Sub. – Adjetivo – Conjunção – Artigo – Sub.
De Janelas mais pródiga –	Preposição – Substantivo – Advérbio – Adjetivo
Superior – em Portas –	Advérbio – Preposição – Substantivo
Cômodos como Cedros –	Substantivo – Conjunção – Substantivo
Impermeáveis ao Olho –	Adjetivo – Preposição – Artigo – Substantivo
E por Eterno Teto	Conjunção – Preposição – Adjetivo – Substantivo
Os Dosséis do Céu –	Artigo – Sub. – Preposição – Artigo – Sub.
De Visitantes – o mais justo –	Preposição – Sub. – Artigo – Advérbio – Adjetivo
Por Ofício – Isto –	Preposição – Substantivo – Pronome
Só as asas destas parcas Mãos	Advérbio – Artigo – Sub. – Pronome – Adjetivo – Sub.
Para o meu Paraíso –	Preposição – Artigo – Pronome – Substantivo

Uma característica de destaque é a existência de apenas um verbo – o que inicia o poema. “Habito” está conjugado na primeira pessoa do singular do presente do indicativo, remetendo o poema inteiro a um eu-lírico que fala (a marcação do eu lírico só será feita novamente com os pronomes na última estrofe, deixando a estrofe central, que descreve a casa, sem marcação de pessoa – portanto, mais neutra). No original, há um verbo também no verso final (*to gather*), mas que apenas reforça a hipótese de leitura apresentada.

Ainda no original, Dickinson apresenta uma ambivalência morfológica na palavra *wide* no penúltimo verso (*The spreading wide my narrow Hands*). *Wide* entendido como substantivo (vastidão, amplidão) exigiria a preposição *of* na continuidade do verso (*The spreading wide of my narrow Hands*⁴). Contudo, se *wide*, em vez de substantivo, fosse uma corruptela do verbo *to widen* (alargar, estender, ampliar), então a continuação do verso seria seu objeto di-

⁴ A extensa/expandida/propagada vastidão de minhas estreitas mãos, em tradução literal.

reto (*The spreading widens my narrow Hands*⁵). Neste caso, haveria três verbos no original, no primeiro verso e nos dois finais.

Há de se pesar, contudo, que Dickinson não revisou sua obra, publicada postumamente. Desse modo, as alternativas aqui levantadas poderiam não fazer qualquer sentido diante da simples inserção de alguma partícula esquecida ou de uma palavra não terminada na escrita de um caderno de poemas pessoal que não tinha a intenção de publicação.

Para além dessa discussão sobre os verbos, há a presença de substantivos em todos os versos, sendo três abstratos e 13 concretos. A presença dos substantivos, classe gramatical responsável por nomear, por si só já promove uma ideia de construção. Também remete, em referência bíblica, à função adâmica de nomear o mundo. Sendo os substantivos principalmente concretos, essa noção é ainda maior. Nesse sentido, mais um elemento intensificador são suas grafias em letras maiúsculas, ressaltando a edificação feita no poema. Todavia, há os casos de *eye* (v. 8) e *wide* (v. 11) que não estão em maiúsculos no original. Na tradução, o tradutor optou por deixar em maiúsculo Olho (v. 6) e o adjetivo Eterno (v. 7), aparentemente sem correspondência com o original.

Pontuação

Não há qualquer marca de pontuação no poema exceto os travessões, o que é uma das particularidades da obra de Dickinson. Seu emprego não substitui de forma constante e direta alguma outra marca de pontuação, como um ponto, uma vírgula ou um dois pontos. Além de não ser associado a uma pontuação específica, o travessão é capaz de abrir lacunas no texto, podendo ser completado por conjunções ou mesmo outras palavras de sentido completo. O primeiro travessão, por exemplo, poderia ser substituído, entre outras opções, por um “que é uma”: Habito a possibilidade, que é uma casa melhor que a prosa. Ademais, o travessão permite pausas na leitura, quebrando o ritmo e podendo promover a reflexão do leitor sobre o sentido do que está lendo.

Graficamente, o travessão lembra uma enumeração em tópicos. Esse fato

⁵ A propagação estende/alarga/amplia minhas estreitas mãos, em tradução literal.

de abrir/listar possibilidades pode ser pensado, inclusive, a partir das características listadas para a casa, especialmente nos seis primeiros versos, todos encerrados por um travessão.

Há somente versos sem travessão ao final: o terceiro da segunda estrofe e o terceiro da terceira estrofe. Em ambos, há um *enjambement*, com a conexão de ideia nos versos justificando a ausência de qualquer pontuação.

Por outro lado, há três passagens em que uma palavra ou expressão está isolada entre travessões: 1) no último verso da primeira estrofe: “Superior – em Portas –”; 2) no primeiro verso da última estrofe: “De Visitantes – o mais justo –”; 3) no segundo verso da última estrofe: “Por Ofício – Isto –”. Nos três casos, a construção linguística, além de interferir no ritmo de leitura, abre diferentes possibilidades sintáticas, exploradas a seguir.

Sintaxe

Principalmente ao se considerar a época do poema, a autora apresenta grande liberdade sintática em sua escrita. Uma originalidade que causa estranheza, de acordo com a definição de anormalidade de Friedrich (1976).

Um exemplo é o caso do já discutido *wide* (v. 11) e as ambivalências sintáticas daí decorrentes. Apesar da defesa de que ambas as possibilidades se coadunam com o poema, é possível que se trate também de uma marca de oralidade repassada na escrita – de supressão de sons na fala ou mesmo hesitação no pensamento ou na expressão.

Nessa linha, o registro da poeta também se aproxima da linguagem oral em suas digressões e alterações de pensamento ao fazer o uso gráfico dos travessões em lacunas das frases. Esse modelo fragmentário pode ser pensado, inclusive, como um fluxo de consciência, já que expressa o pensamento do eu-lírico de uma maneira mais espontânea, nem sempre completando todos os elementos da sentença ou mesmo parecendo hesitar sobre o que escreve.

Como exemplo é possível verificar os três primeiros versos da última estrofe: “De Visitantes – o mais justo – / Por Ofício – Isto – / Só as asas destas parcas Mãos”. O original e a tradução começam no plural “De Visitantes”, vão para o singular “o mais justo” e, no verso seguinte, trocam a ideia para a questão do “Ofício”. Segue um “Isto” que se pode associar tanto ao poema em si (isto que você leitor está lendo) quanto à sequência da estrofe “Só as asas destas parcas

Mãos”. Nessa fragmentação, o adjetivo “justo” também pode referir-se tanto à qualidade dos visitantes que chegam à casa/poema quanto ao ofício, no sentido de que o mais justo por ofício é fazer isto, é fazer (e/ou ler) o poema.

O citado uso dos travessões no lugar de uma pontuação inequívoca é central para causar esse efeito de quebra de pensamento linear e mesmo frustração da expectativa de leitura, consequência também das várias possibilidades permitidas pelo seu emprego e pela construção sintática de que faz parte. É a luta com as palavras também no campo sintático.

Além do mais, mesmo quando o vocabulário empregado por Emily Dickinson não é dúvida, questão abordada no tópico seguinte, suas construções sintáticas o são, como no caso citado do “Isto”. Em outros momentos, as construções chegam a ser paradoxais, como no verso 11, que trata das mãos estreitas, parcas, expandindo-se, ampliando-se, ganhando asas. No original, há pelo menos mais um caso digno de ser citado para ilustrar construções paradoxais que é o primeiro verso. A opção por não utilizar o artigo *the* antes de *Possibility*, faz com que o substantivo seja antecedido pela preposição *in*, o que permite a leitura tanto de possibilidade quanto de impossibilidade (*possibility/impossibility*).

Vocabulário

A maioria das palavras usadas por Emily Dickinson, e também as selecionadas por Augusto de Campos em sua tradução, apresentam múltiplos significados enriquecedores à leitura do poema. A primeira delas que destacamos é “Habito” (v. 1), do verbo habitar. Segundo o Novíssimo Aulete (2011), habitar tem três significados: 1) ocupar como moradia, residir; 2) ocupar como habitante, povoar; 3) estar vivo em, estar presente. Além disso, quando conjugado, “habito” tem a mesma grafia que “hábito”, com diferença apenas na acentuação.⁶ Assim, os significados para o substantivo “hábito” são: ato que se repete regularmente; uso, costume; vestiário usado por alguns tipos de religiosos; conjunto de características vivas de um organismo.

⁶ E para não se pensar que se trata de apenas uma coincidência, vale lembrar da defesa de Augusto de Campos de uma poesia que seja verbo-voco-visual (CAMPOS, PIGNATARI, CAMPOS, 1965), em que a semelhança gráfica pode e deve ser considerada ao se escrever e ler um poema. Coerente com essa proposta, o verbo em inglês *to dwell*, além de residir, também tem a ideia de insistir, assim como em *habito/hábito*.

Ora, o eu lírico claramente reside (“habito”) na “Possibilidade”, considerada “Casa melhor que a Prosa – “. Mas ao nos debruçarmos mais atentamente no sentido da palavra pode-se tomar a acepção de povoar. O hábito leva à ideia de costume, de algo que se faz com frequência, insistentemente. Por fim, existe também, ainda que de maneira sutil na tradução, uma relação do termo com a religião.

Mais uma palavra que merece atenção é *occupation* (“Ofício”) no verso 10. O dicionário Oxford (2005) traz as acepções de trabalho ou profissão; forma de se passar o tempo, especialmente quando não se está trabalhando; ato de se mover por um país, cidade, etc, e tomar seu controle usando força militar; e ato de habitar ou usar um edifício, cômodo, pedaço de terra, etc.⁷ Segundo o Aulete (2011), ofício é uma atividade que exige alguma especialização; trabalho remunerado do qual uma pessoa tira os meios de subsistência; cargo oficial que se exerce em repartição pública; tarefa ou missão de que alguém se encarrega; comunicação oficial entre autoridades; cerimônia religiosa católica; conjunto de preces ou rezas realizadas durante o dia; cartório.

Ainda que alguns dos sentidos não encaixem na leitura do poema, como cargo ou comunicação oficiais, outros ficam muito evidentes, como os de “atividade que exige alguma especialização” ou mesmo “trabalho remunerado do qual a pessoa tira os meios de subsistência”. Fica clara também outra referência religiosa pelo sentido de cerimônia ou conjunto de preces.

“Justo” (v. 9) é outra palavra de muitos significados: pessoa que se comporta de acordo com a justiça; pessoa que se revela pura perante Deus; que está de acordo com a justiça; que é imparcial; que tem precisão, rigor; em que não há folga, de espaço ou tempo; que é apropriado; que foi ajustado, combinado; logo, exatamente, precisamente. Novamente, fica explícita uma relação com a religião. Ainda, pode-se pensar que o visitante desta casa precisa ter precisão, ser apropriado a ela.

É preciso ressaltar que “justo” foi a opção de tradução de Augusto de Campos para “*fair*”, palavra de muitos sentidos também em inglês: aceitável,

⁷ “a job or profession; the way in which you spend your time, especially when you are not working; the act of moving into a country, town, etc. and taking control of it using military force; the act of living in or using a building, room, piece of land, etc.”

apropriado, que trata as pessoas igualmente, razoavelmente grande, razoavelmente bom, de cor pálida, tempo bom, belo, bonito⁸ (Oxford, 2005). Assim, apesar de a tradução contemplar o sentido de aceitável e de acordo com a justiça, e ganhar o sentido religioso, acaba por retirar o sentido de beleza que também estava na acepção da palavra em inglês.

Continuando, cabe discutir os sentidos possíveis para a palavra “cedros” (v. 5). Ainda segundo o Aulete (2011), “cedros” é uma designação comum a diversas árvores de grande porte, cuja madeira é própria para marcenaria. O sentido é o mesmo em inglês, com a diferença apenas que o dicionário Oxford (2005) destaca serem árvores de folhagem sempre verde e de madeira rígida e avermelhada, além de ter um cheiro doce. O cedro também é conhecido por fornecer uma madeira que afasta traças e pragas. De crescimento lento e vida longa, durando de 1.000 a 3.000 anos, são várias as referências bíblicas aos cedros, identificada como a “árvore da vida” e aquela que forneceu a madeira para a cruz de Cristo. Exemplo é o Salmo 92, 12 “O justo florescerá como a palmeira; crescerá como o cedro no Líbano.”

Antes de encerrar, não se pode esquecer a já citada expressão “*spreading wide*” do verso 11. São duas palavras do mesmo campo semântico de extensão, expansão, vastidão, amplidão, propagação, difusão, ampliação, alargamento, envergadura que se retroalimentam nesses significados próximos – e todos podem ser assumidos –, ressaltando as características de vasta difusão em oposição às estreitas, apertadas, limitadas (*narrow*) mãos.

Discussão

Levando-se em consideração a fundamentação teórica proposta e os elementos até então apresentados, é possível estabelecer algumas possíveis interpretações e propor uma chave de leitura para o poema, ultrapassando seu véu de incompreensibilidade.

Tal chave está na fusão entre o sagrado e o profano como imagem do fazer poético. Coaduna-se a essa proposta o fato de Dickinson ter sido uma

⁸ “acceptable, appropriate; treating people equally, quite large, quite good, pale in colour, good weather, beautiful.”

conhecedora de textos bíblicos, mas que renega sua fé. Por isso, é ainda mais verossímil que as referências presentes em seu texto sejam proposítas.

O poema apresenta vários elementos referentes a questões religiosas. O primeiro deles é o ritmo e a rima que, como dito, remete a hinos religiosos. Outra característica marcada é o vocabulário empregado – algumas palavras têm ligação mais evidente, como Céu, Paraíso ou eterno. Outras, como apresentados no tópico sobre vocabulário, têm seu significado religioso mais velado, tais como: hábito, ofício, justo e cedro.

O sentido de construção (e nomeação) do poema também pode ser conectado à religião, a começar pela função de dar nomes de Adão. Ter mãos criadoras, criar/construir uma morada e criar/construir também a partir do cedro, um ofício típico de um marceneiro, remete ao Deus cristão criador e ao ofício de José e de Jesus como marceneiros. Trazer esses elementos sagrados para o poema – que não trata de temas religiosos – é uma forma de profaná-los. Ao mesmo tempo, é uma maneira de sacralizar o profano, elevando a criação poética ao sublime, ao divino. Trata-se da fusão de contrários, conceito de Octavio Paz, que caracteriza, especialmente, a poesia moderna.

Essa experiência superior permitida pela poesia não se dá de maneira única. Há uma série de possibilidades e dubiedades. As muitas portas da casa poética, por exemplo, estão abertas ou fechadas? Permitem múltiplos caminhos ou trancam em sucessivos obstáculos o cerne da poesia? Com a leitura proposta, com base no conceito de fusão de contrários, são ambos simultaneamente. A poesia se fecha em sua incompreensibilidade ao mesmo tempo em que fascina ao se oferecer ao leitor as suas palavras, sempre novas. Afinal, em termos de temporalidade, o poema é único e singular do poeta, mas é também a sua reencarnação no (e do) presente de quem lê, no instante da leitura.

Quanto aos cedros, servem para conservar a essência do poema, servem para ocultá-la ou como uma espécie de teste de admissão aos visitantes? Nesse último caso, somente os que tiverem determinadas características, somente os mais justos, seriam capazes de ultrapassar a barreira dos altos cedros e contemplar o interior dos cômodos poéticos? Para além de todas as possibilidades ao mesmo tempo, trata-se também da simultaneidade do poema em relação à dependência das palavras e da luta para transcendê-las. O uso, por exemplo, de cedro no poema vale por si, mas assume outros sentidos relativos, e seu

emprego, sua sintaxe e o contexto de uso são inusitados, sendo um exemplo da originalidade e refinamento ao poema, coadunando-se também com o conceito de anormalidade de Friedrich.

Se há muitas perguntas em aberto sobre as formas e perspectivas de se visitar um poema, não há, por outro lado, nenhum questionamento o verbo que abre o poema. O eu lírico mora na possibilidade, apenas isso. Ele habita, não pondera, não sonha, pensa, deseja, somente habita. Essa permanência não problematizada pode ter sua conotação negativa, em especial por ser seguida do *in Possibility* no original, em mais uma fusão de contrários. Nesse sentido, morar nessas possibilidades do fazer poético, bem antes de ser um prazer, é um fardo, um sacrifício, um claustro, inclusive pela impossibilidade de não escrever – anormalidade típica de uma imagem de escritores. Novamente a ideia de viver com o fardo, com um destino de entregas e sacrifícios a uma causa é um tema religioso recorrente.

A poesia pode ser lida como o resultado desse sacrifício. Algo de tanto poder e tão capaz de expandir a mente humana, de elevar o espírito ao infinito dos céus que sequer precisa ser nomeada explicitamente no poema: a palavra poesia não é usada, é chamada simplesmente de Possibilidade. Aliás, não é demais lembrar a ênfase na comparação com a prosa, em termos como melhor (v. 2), mais (v. 3) e superior (v. 4).

Nesse sentido, os dois versos finais mostram justamente como a poesia permite à poeta se entender, disseminar-se, espalhar sua palavra – novamente uma referência à pregação religiosa – de uma forma muito mais ampla do que seria possível outro modo, a ponto de ser capaz de alcançar, ganhar, reunir ou mesmo agarrar o paraíso, seja para si, seja para seus leitores. Em inglês, o verbo *to gather* tem a acepção de colher, juntar, reunir, acumular, coletar, intensificar, congregar, e a palavra foneticamente igual, *together*, tem sentido de conjuntamente, em grupo, em companhia, junto. Daí, mais uma razão para se compreender o disseminar do poeta como algo não só para o paraíso do eu lírico, mas para o paraíso também de quem está junto dele ao ler o poema. Trata-se de mais um exemplo da luta com as palavras para que elas digam muito mais do que seus sentidos imediatos, concentrando sentidos a partir desses recursos estilísticos. Notemos, ainda, para corroborar com essa leitura, que não há qualquer pronome no verso final original, embora Campos tenha optado por “Para o meu paraíso”. Assim, entre muitas opções extremamente felizes, a dos dois últimos versos da tradução de Campos traz um elemento limitador ao poema

que não está no original: a posse desse paraíso como pertencente unicamente ao eu-lírico, como que acessível somente ao poeta-indivíduo. Para comparação, a opção do tradutor Ivo Bender para o mesmo trecho é: “Abrir amplamente minhas mãos estreitas / Para agarrar o Paraíso.” (DICKINSON, 2007, p. 61).

Voltando a seu ofício, sua tarefa, seu sustento – e ao mesmo tempo seu fardo e sacrifício –, pode ser lido exatamente como isto (– Isto –), como a tarefa de espalhar amplamente, de dar asas às estreitas mãos para se chegar ao sublime do paraíso. O paraíso pode ser encontrado justamente na reunião do Isto, na reunião das palavras: o poema – o mais justo por ofício – e sua difusão. Sem essa disseminação do poema, restaria à poeta muito pouca função ou capacidade, visto que suas mãos são estreitas. É da possibilidade de escrever, mas também de ser lido, que se promove o paraíso.⁹ É na temporalidade histórica e não histórica que reside o sentido do poema e do fazer poético.

Outro ponto a se discutir é a natureza dos elementos elencados para a construção do poema. São elementos típicos de quem está em uma casa e observa os seus arredores: são cedros, cômodos, portas e janelas. Mas as palavras – em outra luta poética – não encerram em si próprias seus sentidos. A princípio, o ofício do poeta é feito figurativamente a partir dos elementos de uma casa e seu quintal, a partir dos elementos próprios da ocupação da mulher do século XIX, a quem cabe cuidar da residência. Mas a poeta faz disso uma possibilidade crítica e criativa, elevando-se, infinitamente pelo teto, partindo do que seria restritivo para alcançar o ilimitado. Da “vocaçãõ” tradicional da mulher, a casa é transfigurada em poesia, em possibilidades de elevação transcendentais, sagradas.

Considerações finais

Na proposta de leitura metalinguística que enaltece a poesia e funde o sagrado e o profano, temos o alinhamento do poema 466 de Dickinson com várias das características apontadas pela crítica literária para a poesia moderna, como a dissonância, a anormalidade e a fusão de contrários.

⁹ Pensando-se, ainda que ingenuamente, no eu-lírico como expressão transparente da poeta, essa leitura é especialmente triste diante de sua biografia: em vida, Dickinson praticamente não foi lida.

As ideias presentes no poema de Dickinson são sofisticadas, assim como a linguagem empregada, muito trabalhada e a todo momento tensionando a sintaxe e o léxico – obscurecendo o acesso ao mesmo tempo em que oferta múltiplas possibilidades interpretativas. É uma linguagem concisa, de vocabulário aparentemente acessível, mas que concentra elevada de significados por estar repleta de elementos dúbios e mesmo paradoxais. Embora sem forma e métrica fixas – o que não deixa de chamar a atenção no século XIX – trata-se de um poema que em muitos elementos alinha seus objetivos temáticos e estéticos, coordenando forma e conteúdo.

Assim, tem-se a defesa metalinguística da poesia e do fazer poético como o ofício de um construtor, sendo a poesia colocada favoravelmente em relação à prosa. Em grande parte, isso se dá por meio de comparações entre a metáfora dos dois como casas. Por esse ângulo, a poesia é uma casa melhor, mais pródiga, com mais janelas, superior em portas. Suas entradas, suas vistas, seus caminhos, suas possibilidades são muito maiores. Sem limites, tendo como teto o eterno do céu, a poesia pode mirar a imensidão, o infinito. Contudo tem seus desafios, seus cedros que conservam, mas também impedem o olhar direto. Mais do que serenidade, a poesia oferta inquietude com sua dissonância.

Por outro lado, é de tal modo sagrada que é capaz de fundir em si, como recompensa aos visitantes desse ofício – poetas e leitores – a possibilidade do paraíso. Possibilidade essa tão presente que é a própria natureza, a própria condição da poesia. E, para concretizá-la, é preciso isto – o pronome demonstrativo, aparentemente genérico, mas que aponta, que se torna compreensível para o interlocutor que vê seu gesto, que vê seu travessão indicando a própria página – isto o poema, isto que fazemos ao apreciá-lo, ao discuti-lo, ao analisá-lo, o “isto” que estamos fazendo agora, o “isto” de habitar – e se fascinar – pela possibilidade.

Referências

ALVES, José Hélder Pinheiro. Contribuição da Estilística para o ensino da poesia. *Via Atlântica*, São Paulo, n. 28:143-159, dez/2015.

BANZER, Judith. “Compound Manner”: Emily Dickinson and the Metaphysical Poets. *American Literature*, v. 32, n. 4: 417-433, 1961.

BENDER, Ivo. Introdução. In: DICKINSON, Emily. *Poemas escolhidos*. Trad. Ivo Bender. Porto Alegre: L&PM, 2007.

BRAČEK, Tadej. Contrasts in Metaphysical Writing: John Donne and Emily Dickinson. *English Language Overseas Perspectives and Enquiries*, v. 7, n. 2: 77-90, 2010.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Decio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. São Paulo: Edições Invenção, 1965.

_____. Introdução. In: DICKINSON, Emily. *Não sou ninguém – Poemas*. Trad. Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2008.

DICKINSON, Emily. *Poemas escolhidos*. Trad. Ivo Bender. Porto Alegre: L&PM, 2007.

_____. *Não sou ninguém – Poemas*. Trad. Augusto de Campos. Campinas: Editora Unicamp, 2008.

EMSLEY, Sarah. Is Emily Dickinson a Metaphysical Poet? *Canadian Review of American Studies*, v. 33, n. 3: 249-266, 2003.

FREEDMAN, Linda. *Emily Dickinson and the Religious Imagination*. New York: Cambridge UP, 2011.

FRIEDRICH, Hugo. Perspectiva da lírica contemporânea: dissonâncias e anormalidade. In: _____. *Estrutura da lírica moderna*. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1978. p. 15-34.

LIRA, José. A invenção da rima na tradução de Emily Dickinson. *Cadernos de Tradução*, v. 2, n. 6: 77-103, 2000.

MOREJON, Julio Garcia; MARTINS, Manoel Dias. O idealismo linguístico e a estilística literária. *Alfa*, Marília, v. 11: 151-165, 1967.

NÓBREGA, Thelma Médi. Transcrição e hiperfidelidade. *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 7: 249-255, 2006.

NOVÍSSIMO Aulete dicionário contemporâneo da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Lexikon, 2011.

OXFORD Advanced Learner's Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 2005.

PAZ, Octavio. A Consagração do Instante. In: _____. *Signos em rotação*. 7. ed. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Editora Perspectiva, 1996. p. 51-62.

POE, Edgar Allan. A Filosofia da Composição. In: _____. *Poemas e ensaios*. 4. ed. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 2009. p. 113-128.

SHMOOP Editorial Team. *I dwell in Possibility – Form and meter*. Shmoop University, Inc., 11 Nov. 2008. Disponível em: <<http://www.shmoop.com/i-dwell-in-possibility/rhyme-form-meter.html>>. Acesso em: 25 ago. 2018.

SMALL, Judy Jo. *Positive as sound: Emily Dickinson’s rhyme*. Athens, Georgia (EUA): University of Georgia Press, 2010.

THE SACRED, THE PROFANE AND THE SUPERIORITY OF POETRY IN “I DWELL IN POSSIBILITY”, BY EMILY DICKINSON

ABSTRACT

With the aim of contributing with the dissemination of Emily Dickinson’s writings and the criticism on her work, this article presents an analysis of the poem “I dwell in Possibility” and its translation into Portuguese by Augusto de Campos. The reading hypotheses is that the poem is actually metalinguistic and that it defends and praises the act of writing poetry, presenting mainly characteristics of sacred and profane fusion.

KEYWORDS: American poetry, stylistics analysis, literary criticism.