

A poesia de Emily Dickinson e William Carlos Williams: alguns pontos de comparação

(The poetry of Emily Dickinson and William Carlos Williams: a
few points of comparison)

Natalia Helena Wiechmann¹

¹Centro Universitário UNIFAFIBE – Bebedouro SP

nataliahw@hotmail.com

Abstract. *This paper points to some characteristics of Emily Dickinson's poetry that can be found in the work of William Carlos Williams. Considered a precursor of the literary modernism in the USA, Emily Dickinson anticipated techniques that were privileged, afterwards, by Williams and by other modernist writers, like fragmentation, restraint and ellipsis, as well as others. This way, her work opened the way for the American poetry of the 20th century on. William Carlos Williams uses these techniques in order to create his poems through image, which establishes, thus, a dialogue with Dickinson's poetry.*

Keywords. *Emily Dickinson; William Carlos Williams; American poetry.*

Resumo. *Este trabalho aponta as características da poesia de Emily Dickinson que podem ser encontradas na obra de William Carlos Williams. Considerada precursora do modernismo literário nos Estados Unidos, Emily Dickinson antecipa técnicas que são privilegiadas, posteriormente, por Williams e por outros modernistas, como a fragmentação, a contenção e a elipse, entre outras. Dessa forma, sua obra abriu caminhos para a poesia norte-americana do século XX em diante. William Carlos Williams, por sua vez, se apropria dessas técnicas para criar seus poemas altamente imagéticos, estabelecendo, assim, um diálogo com a poesia dickinsoniana.*

Palavras-chave. *Emily Dickinson; William Carlos Williams; poesia norte-americana.*

Introdução

Emily Dickinson (1830-1886) é tida pela crítica literária como uma grande influência para os poetas do século XX. Colocada ao lado de Walt Whitman (1819-1892)

nas antologias de literatura norte-americana, a poeta se destaca por ter desenvolvido uma linguagem poética própria em que ela notadamente se diferencia da poesia produzida no século XIX, em especial no que se refere às características formais e estilísticas que, contrapostas à tradição poética anterior a ela, colocam-na como poeta *avant la lettre*.

Thomas H. Johnson, biógrafo de Emily Dickinson e editor de seus poemas completos, argumenta que os versos da poeta possuem uma técnica própria, o que dá a ela uma posição de entre-lugar na história literária:

Parece ter sido em 1860 que Emily Dickinson descobriu-se como poetisa e começou a demonstrar um interesse profissional pelas técnicas poéticas. As suas idéias a respeito da poesia e da função dos poetas podem ser inferidas dos seus poemas e de referências ocasionais nas suas cartas. As técnicas por ela utilizadas eram todas resultantes do seu autodidatismo. Ela não seguia as teorias tradicionais – desenvolvia suas próprias teorias em versos altamente originais. (1965, p. 93)

Nesse sentido, ainda que esteja cronologicamente situada no período anterior ao desenvolvimento da estética modernista e de suas variadas manifestações na literatura e, especificamente, na poesia, a obra de Emily Dickinson teria influenciado o trabalho de seus sucessores, o que, para Harold Bloom, é o que acontece com todo grande poeta: “Busquemos [...] aprender a ler qualquer poema como uma interpretação deliberadamente distorcida por seu poeta, *como poeta*, de um poema ou da poesia em geral de um precursor” (2002, p.92, grifo do autor).

O crítico também destaca que, em sua opinião, Emily Dickinson é “[...] a melhor mente a surgir entre os poetas ocidentais em quase quatro séculos” (BLOOM, 1995, p.297) e ressalta que seu lugar no cânone literário está assegurado também por uma certa rebeldia de seus poemas contra as tradições poéticas anteriores. Nesse ponto é que sua poesia já é vista como precursora do modernismo literário norte-americano, uma vez que realiza inovações formais e temáticas que a distanciam da tradição romântica, anterior à poeta, e que a projetam como referência para a poesia do século XX.

Como exemplo dessas inovações, podemos citar a forma contida e a escrita por elipses, além da pontuação original marcada pelos travessões e que resulta numa liberdade sintática incomum para a época; somam-se a isso seu uso abundante de

metáforas, de idéias paradoxais, de vocabulário simples revestido de novos significados, da ironia e de uma linguagem plástica. Todos esses elementos ao serem justapostos criam uma tensão poética que desafia a regularidade convencional: “Essa aglutinação tensa chega a gerar um verdadeiro choque de elementos discursivos aparentemente incompatíveis. [...] É isto que provoca, na lírica de Emily Dickinson, uma ambigüidade mais intensa que na maior parte da poesia da sua época” (NUTO, 2006, p.190).

Para outros críticos, no entanto, parece mais coerente localizar a obra de Emily Dickinson como precursora da modernidade poética, o que requer distinguir esse rótulo do modernismo: “Modernidade representa uma postura de ruptura e subversão dos padrões vigentes em qualquer época, tendo, portanto, um caráter crítico; enquanto que Modernismo, como movimento artístico circunscrito no tempo, tem um caráter histórico” (ARAÚJO; BARROS, 2006, p.63-4). Nesse sentido, considera-se que a poesia de Dickinson rompe com a literatura e com a ideologia de sua época. Sua lírica, assim, é lida a partir de um caráter contestador combinado com a criatividade de uma escrita que partilha técnicas poéticas a serem privilegiadas pelos movimentos literários do século XX: “Sua poesia foge ao convencional, às acomodações estéticas das escolas e é dotada de uma estranheza e de uma originalidade surpreendentes. Sua voz, em pleno Romantismo, é dissonante e precursora da modernidade” (BARBOSA FILHO, 2006, p.111-2).

Dentre os poetas norte-americanos do século XX de maior destaque está William Carlos Williams (1883-1963). Sabe-se que a obra de Emily Dickinson se fazia presente entre as leituras deste poeta e é possível encontrar pontos em comum em sua poesia ou que podem ter se originado da leitura dos poemas de Dickinson. Além disso, Williams também dedicou alguns versos à poeta de Amherst, sob o título de “To an elder poet”, que citamos a seguir:

To an elder poet

To be able

and not to do it

Still as a flower

No flame,
a flower spent
with heat —

lovely flower
hanging
in the rain

Never!

Soberly

Whiter than day

Wait forever
shaken by the rain
forever

Nesse poema, o eu-lírico comenta imaginativamente a vida de Dickinson e de certa forma tenta alinhar a voz de Dickinson com a sua voz. Com isso, William Carlos Williams estabelece poeticamente sua relação com Emily Dickinson e reafirma o reconhecimento da poeta como voz influente para a poesia do século XX.

Diante disso, nosso trabalho pretende focalizar os aspectos da poesia de Emily Dickinson que rompem com os padrões da época em que sua obra fora produzida e que, pelo mesmo motivo, tornaram-se influência para a poesia do século XX nos EUA, em especial que podem ser encontrados nos poemas de William Carlos Williams. Para isso, destacaremos na poesia dickinsoniana a fragmentação ocasionada pelo uso do travessão, pela métrica de seus versos e pelas elipses e o modo como essas características contribuem para a injunção paradoxal entre uma aparente simplicidade com a complexidade e multiplicidade de sentidos depreendidos dos poemas.

Emily Dickinson e William Carlos Williams

A forma dos poemas de Emily Dickinson é caracterizada, sobretudo, pela métrica irregular e pela ausência ou incompletude de rimas, além do ritmo fragmentário ocasionado pelo uso excessivo do travessão como sinal gráfico principal de pontuação. Com essas características, sua poesia desprezou o esquema poético de cinco pés, isto é, o pentâmetro, que era a sistematização vigente nos poemas de língua inglesa do século XIX. Ao invés do pentâmetro, Emily Dickinson se apropriou do metro de balada em toda a sua obra, recusando-se, portanto, aos valores poéticos preestabelecidos e representativos da tradição literária dominante.

Conforme explica Paulo Henriques Britto (2008), o metro de balada inglês é uma forma poética popular utilizada em poemas narrativos da língua inglesa e também nos hinos cantados em igrejas protestantes. Por isso, a sua adoção por Emily Dickinson resulta em um marcante contraste entre a forma e o conteúdo:

Artista de grande sutileza intelectual, Dickinson optou por trabalhar exclusivamente com o repertório métrico popular, criando desse modo uma tensão entre o plano da forma – tradicionalmente associada à simplicidade, à singeleza, à espontaneidade – e a seriedade e densidade intelectual do plano semântico. (BRITTO, 2008, p.26)

A escolha pelo metro de balada fez com que os poemas de Emily Dickinson sofressem, por muito tempo, intervenções editoriais que tinham o objetivo de suavizar o ritmo e a linguagem da poeta para encaixá-la na tradição poética. Esses leitores e editores, na verdade, não foram capazes de perceber o anúncio de uma nova maneira de versificar: “Dickinson, antecipando uma prática que se tornaria comum no século XX, utiliza a forma tradicional – no caso, o metro curto – apenas como ponto de partida, e não como camisa-de-força formal” (BRITTO, 2006, p. 30).

Em consonância com as palavras de Britto, Johnson também afirma: “A sua grande contribuição à prosódia inglesa deve-se ao fato de ter procurado obter novos efeitos através da exploração das possibilidades existentes nos moldes métricos tradicionais” (1965, p.95). Desse modo, vemos que Emily Dickinson não confinou sua poesia em moldes métricos e formas fixas, pois os padrões de estrofação tradicionais

funcionam apenas como bases estruturais para sua poética. Assim, Emily Dickinson abre caminho para novas possibilidades métricas em poesia.

No caso William Carlos Williams, para quem a construção de uma imagem em palavras era o fator mais importante e privilegiado da poesia, também se nota uma oposição à rigidez formal e métrica convencionais:

As preocupações primeiras do Dr. Williams [...] são constantes: delinear a estrutura poética que dará forma à experiência, sem a deformar; deixar a cadência da fala determinar a métrica; expurgar a linguagem de ornamentos e incrustações; ser escrupulosamente seletivo, mas deixar certa margem para a contingência e a intromissão. (BRINNIN, 1961, p.13)

Tal qual Emily Dickinson, Williams também recusou o pentâmetro jâmbico. No entanto, Dickinson dispensou uma forma tradicional e padrão da poesia de língua inglesa para utilizar uma outra forma – o metro de balada – que correspondesse às inovações propostas por sua obra. William Carlos Williams, ao contrário, recusou-se a qualquer tipo de adaptação de formas tradicionais e moldes métricos, na busca por uma poesia feita de coisas em detrimento das idéias, feita do particular para atingir o universal. Nesse sentido, a preocupação do poeta voltava-se para a construção de uma poesia “tão direta quanto a fala” (BRINN, 1961, p.20), sem o arcaico de Keats, mas também sem a indisciplina de Whitman (BRINN, 1961).

Malcolm Brinn (1961) também destaca que, apesar de ter ingressado no movimento Imagista, a necessidade de Williams de romper com as estruturas que limitam a poesia logo o fizeram recusar também as propostas do movimento:

Os dogmas imaginistas deram a Williams uma ratificação, e a ‘escola’ imaginista, frouxamente constituída, permitiu-lhe sua primeira associação com um grupo de poetas que procuravam, conscientemente, encontrar um idioma que se opusesse à rançosa métrica e aos melífluos ritmos dos populares poetas georgianos. Depressa, porém, tornou-se ele impaciente com as limitações de estrutura que o imaginismo impunha. (p.23)

Percebe-se, portanto, que Dickinson e Williams, cada um a sua maneira, fazem o mesmo movimento de afastamento de uma estrutura limitadora para que sua poesia se

encaixe na necessidade de ruptura com a convenção. Como mencionamos, o metro de balada inglês, adotado por Emily Dickinson, é característico dos hinos religiosos, os quais a poeta conhecia tanto por ter freqüentado a igreja local quando menina como também por ter tido, em casa, um exemplar do hinário de Isaac Watts, que era largamente utilizado nos cultos da igreja da comunidade de Amherst. Recusando, assim, a forma poética que dominava a produção lírica há centenas de anos – o pentâmetro jâmbico – Emily Dickinson certamente buscava uma forma que melhor expressasse sua natureza irreprimível, tendo, portanto, consciência do caráter subversivo de sua escolha formal: “Dickinson’s own rhythms, loose rhymes, and abbreviated (therefore often cryptic) metaphors of description sound less unusual when placed beside Watt’s hymns than when compared with the work of her contemporaries” (MILLER, 1987, p.142).

Para William Carlos Williams, o Imagismo lhe deu uma forma de expressão através da qual a poesia acontece pela percepção e descrição das coisas em si, do concreto e do individual de um momento. Contudo, a proposta desse movimento se tornou, para ele, estagnada e não cumpria com a necessidade de modificar a estrutura basilar da poesia. Nesse sentido, Malcom Brinn (1961) explica que:

Embora indubitavelmente ajudasse Williams a definir sua linguagem peculiar, não serviu para sua necessidade maior de um senso de estrutura mais amplo e mais viável, de meios para afastar-se da organização miniatresca, de sabor japonês, do poema imaginista típico. (p.25)

A partir das bases dadas pela literatura tradicional, sua companhia por longos anos, Emily Dickinson criou uma obra composta por poemas de formas mais breves, fragmentadas, comprimidas e, no entanto, pungentes. Para Judith Farr (1996), a aparência simples e até mesmo doméstica dos poemas esconde, na verdade, uma dicção original que intriga seus leitores:

The common reader has found them [her poems] less daunting than more elaborate forms like the epic or ode, and most who meet her verse recognize that it presents great themes with originality and a kind of shrewd but radiant understanding. Her wisdom seeks an expression whose economies please the sophisticate by their cunning and the less canny reader by their daring. (FARR, 1996, p.1)

Enfatize-se que o contraste entre a aparência simples dos poemas e a complexidade de seu conteúdo é devido à escolha da poeta por uma estrutura formal tradicionalmente tida como simples. Além disso, assim como ocorre na métrica dos hinos religiosos, a poesia de Emily Dickinson valoriza a economia de linguagem principalmente pela recorrência da elipse. Da mesma forma, em William Carlos Williams a apreensão de uma imagem que se torna tema de poesia se dá, em geral, por uma descrição e uma estrutura também de aparência simples, mas cuja análise revela a densidade subjacente:

Condensação, exatidão, observação sem comentário, assuntos comuns, fala comum, pormenores despreziosos brilhando com meridiana clareza, Williams os exhibe todos, e alcança, uma e muitas vezes, aquela complexidade de emoção dentro de um instante de tempo que vinha a ser a meta do verdadeiro imaginista. (BRINN, 1961, p.23)

Em ambos os poetas, muito desse jogo entre simplicidade da forma e complexidade do conteúdo é responsável por causar a impressão no leitor desavisado de que não se consegue compreender o que um poema quer ou não dizer. A leitura dos poemas se torna, então, um processo de decifração das possíveis conexões entre o que o poema nos oferece em linguagem e o que a sua linguagem, de fato, pode significar. Vejamos, como exemplo, os poemas “Four Trees – upon a solitary Acre”, de Dickinson, e “The Red Wheelbarrow”, de Williams:

J742

Four Trees—upon a solitary Acre—

Without Design

Or Order, or Apparent Action—

Maintain—

The Sun—upon a Morning meets them—

The Wind—

No nearer Neighbor—have they—

But God—

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

What Deed is Theirs unto the General Nature—
 What Plan
 They severally—retard—or further—
 Unknown—

“The Red Wheelbarrow”

so much depends
 upon

a red wheel
 barrow

glazed with rain
 water

beside the white
 chickens.

É indiscutível que esses poemas tratam de questões diferentes. Ainda assim, é possível notar pontos de semelhança entre eles. A imagem criada, por exemplo, pela percepção do eu-lírico, de um cenário que, superficialmente, destina-se à apreensão de um momento particular se torna, numa segunda leitura uma camada de metáforas e analogias que nos conectam a questões externas ao poema, como as relações sociais e de

trabalho em “The red wheelbarrow” e a experiência humana diante da natureza, da solidão e da figura de Deus em “Four Trees—upon a solitary Acre—”.

Outro ponto de comparação entre os dois poemas é o ritmo fragmentado, que no caso do poema de Dickinson ocorre principalmente pelo uso do travessão e, em Williams, pela quebra da informação dada pelo poema em versos menores. Sem essa interrupção contínua que estrutura o poema “The red wheelbarrow”, poderíamos ler os versos de Williams de um fôlego só: “So much depends upon a red wheelbarrow glazed with rain water beside the white chickens.” No entanto, a divisão em versos, como elemento formal da poesia, é o que faz com que um poema seja absolutamente diferenciado da prosa. Em outras palavras, ainda que não seja um elemento necessário, uma vez que há diversas manifestações de poemas em prosa, a quebra do texto em versos faz com que ele se apresente como poesia e, nesse sentido, William Carlos Williams explora o potencial do verso ao carregar a linguagem coloquial e prosaica de poeticidade e expandir, dessa forma, suas possibilidades de sentido.

Nota-se também que o poema de Williams quebra o fluxo do verso em lugares diferentes dos que a sintaxe ou a métrica tradicionais apontariam como mais adequados. Esse recurso, portanto, revela mais uma influência da poesia de Emily Dickinson, principalmente quando pensamos no papel que o travessão exerce em seus poemas.

O travessão é a forma de pontuação mais marcante na poesia dickinsoniana. Ele é usado repetidamente e tem por efeito a ambigüidade, pois ao substituir os sinais gráficos convencionais por um único tipo de pontuação, o travessão não deixa claro se sua função é dar uma pequena pausa, como é o caso da vírgula, ou se indica uma pausa absoluta e uma divisão mais definida entre os versos, como ocorre com o ponto final, por exemplo. Para Cristanne Miller (1987),

These dashes correspond to pauses for breath or deliberation, or to signs of an impatient eagerness that cannot be bothered with the formalities of standard punctuation. [...] Overall, they create a suggestion that the mind at work in the text is unfettered by normal rules of logical procedure. As the reader of Dickinson further knows, they are also infectious. To spend much time with a mind that allows itself such fascinating stops and shifts is to fall into the habit of allowing oneself to move more freely between topics and thoughts. Dickinson’s punctuation, like her poetry, teaches the reader to trust the play of the mind. (MILLER, 1987, p. 51)

De maneira geral, a função do travessão é isolar as palavras para que seu significado seja reforçado, além de criar certa suspense no poema pelo retardamento da sequência de palavras e, logo, do ritmo do poema como um todo: “[...] dashes typically isolate words for emphasis, provide a rhythmical syncopation to the meter and phrase of a line, and act as hooks on attention, slowing the reader’s progress through the poem” (MILLER, 1987, p.53). Além disso, o travessão produz quebras de versos inesperadas e pode marcar momentos de omissão de elementos, isto é, marcar graficamente as elipses

Assim, o travessão e a quebra inesperada do verso feita por William Carlos Williams provocam a pausa no poema, interrompendo o fluxo natural de leitura e, conseqüentemente, fazendo com que a significação das palavras se eleve por meio de sua relação com o visual, o simbólico e o sugestivo. Desse modo, as duas formas de pausa exercem a mesma função: a de desacelerar o leitor e de fazê-lo direcionar sua atenção para a linguagem do poema, o que resulta na elaboração de novos caminhos interpretativos para o poema. Emily Dickinson, ao utilizar o travessão como recurso técnico e original de sua poesia, quebrou o fluxo dos versos dentro dos próprios versos e se tornou a primeira poeta a explorar a potencialidade da fragmentação.

Ao voltarmos para os dois poemas citados acima, percebemos ainda outra semelhança: a concisão. Na verdade, essa não é apenas uma característica dos poemas aqui mencionados, mas, sim, da obra de Dickinson e de Williams de forma geral. A linguagem concisa construída por ambos é responsável, tal qual a pausa no verso, pelo efeito de multiplicidade de sentidos e, por consequência, de ambigüidade.

Nos poemas de William Carlos Williams, a concisão reflete seu olhar rápido para a cena ou objeto a ser descrito: “O processo é simplesmente este: há os olhos e há a coisa sobre a qual os olhos se iluminam; as relações existentes entre ambas as partes são o poema” (BURKE apud BRINN, 1961, p.30). Neste processo, muito da significação do objeto ou da cena deve ser preenchido pelo leitor, como, por exemplo, a reflexão sobre o que, de fato, depende do carrinho de mão vermelho. Ao tentar preencher essa lacuna, deparamo-nos novamente com a multiplicidade de sentidos advinda, portanto, de uma omissão intencional, recurso que também é encontrado com freqüência marcante na poesia de Emily Dickinson.

Em Emily Dickinson, a omissão ou elipse se torna um modo de expressão, e não apenas uma figura de estilo literário, mas não é o único fator responsável pela multiplicidade de sentidos: “The poet’s metaphors and extended analogies, her peculiar brevity, lack of normal punctuation, irregular manipulation of grammar, syntax, and word combination all invite multiple, nonreferential interpretations of what she means” (MILLER, 1987, p.2). Seu uso da linguagem almeja, assim, a pluralidade de significados, mas ao mesmo tempo condensa seu conteúdo a ponto de, muitas vezes, obscurecer o sentido do poema: “The language of Dickinson’s poetry is elliptically compressed, disjunctive, at times ungrammatical; its reference is unclear; its metaphors are so densely compacted that literal components of meaning fade” (MILLER, 1987, p.1).

Por fim, nota-se também que os poemas de Dickinson e de Williams compartilham de uma estrutura que privilegia a ordem direta sujeito-verbo-objeto, o que cria o efeito de poema comprimido, compacto e denso e se assemelha à estrutura da fala cotidiana. Com isso, a partir de uma estrutura aparentemente simples, William Carlos Williams estabelece um diálogo com o leitor uma vez que seu eu-lírico se aproxima da fala do próprio leitor. Da mesma forma, os poemas de Emily Dickinson muitas vezes se assemelham ao discurso oral e a voz lírica passa a impressão de ser mais informal e particular, uma vez que “[...] Dickinson’s use of colloquialisms and her direct address to an audience make the poems seem more like acts of discourse than icons of art [...]” (MILLER, 1987, p.105). Tal qual a poesia de William Carlos Williams, a estrutura aparentemente coloquial diminui a distância hierárquica entre poeta e leitor e reduz, assim, o estranhamento causado por outros aspectos mais complexos da linguagem de ambos os poetas.

Considerações finais

As características da poesia de Emily Dickinson mencionadas aqui contribuem para que ela se aproxime da poesia produzida nos Estados Unidos a partir do século XX por um traço em comum: a ruptura dos padrões esperados para a época em que fora produzida. Isso se dá na experimentação que a poeta realiza de aspectos tradicionais da poesia, tais como a rima, a métrica e a sintaxe, por exemplo, de modo a empregar sua

concepção de poesia no próprio poema e criar por meio da fragmentação, da elipse, da pontuação e de outras intervenções que, aos olhos tradicionalistas, parecem irregularidades e excentricidades.

Dessa forma, a disjunção e a surpresa causadas pela composição dos poemas de Dickinson nos mostram uma reordenação de significados que a poeta parece propor com a busca por novas combinações de sentido, revelando também a consciência de que, para isso, é preciso romper com as estruturas que a precedem:

Dickinson does not write in a new language – that would be absurd, primarily because then no one would understand her. Rather, she reorders meaning along associative, analogical lines in order to express what was before inexpressible or unseen and out of a love of play with language. Dickinson's language is essentially, not superficially, disjunctive. (MILLER, 1987, p.46)

Todos esses componentes da poesia de Emily Dickinson fazem com que seus versos soem estranhos aos leitores desacostumados com seu estilo. Paradoxalmente, no entanto, as características da linguagem de seus poemas são bastante similares ao discurso oral, principalmente em relação ao uso da elipse, que é comum na fala. Por isso também a poesia de William Carlos Williams se aproxima de Dickinson, uma vez que o modo como ele descreve o que se tornará matéria de poesia parte, normalmente, de uma apreensão da imagem do cotidiano, do particular dentro do universal, através de uma linguagem que prioriza a própria apreensão do leitor sobre o objeto descrito.

Outras similaridades poderiam ser encontradas na maneira como cada poeta desenvolve seu texto e seu tema. A escolha vocabular, os símbolos e as imagens nos renderiam bons exemplos de como o leitor pode relacionar Dickinson e Williams, ainda que algumas associações se comprovassem mais nítidas do que outras. É importante mencionar, no entanto, que apesar dos pontos de semelhança estabelecidos com este trabalho, estamos tratando de dois poetas que, por outros aspectos, também se diferenciam, sobretudo por ser dois indivíduos em tempos distintos, cada um repensando a sua época e refletindo sua própria personalidade por meio da poesia.

Da mesma forma, outras aproximações podem ser feitas entre a poesia de Emily Dickinson e suas herdeiras do século XX, como Marianne Moore, Elizabeth Bishop e Sylvia Plath. Ainda assim, essas aproximações necessariamente acabariam por ressaltar

também os pontos em que as comparações falham, uma vez que o método experimental de Dickinson é único e a coloca não apenas a frente de seu tempo como também em uma posição difícil de ser alcançada. Em outras palavras, o padrão estético criado e desenvolvido pela poeta de Amherst dificulta aproximá-la de outros poetas e o ser “Nobody” antecipado por ela talvez seja o símbolo de um eu inviolável e incomparável.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, Fidélia Cassandra Pereira; BARROS, Valécio Irineu. A modernidade na poética de Emily Dickinson. In: AZEREDO, Genilda; MENDONÇA, Jeová (Org.). **Letra Viva – A Palavra Viva de Emily Dickinson**. Edição Especial. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2006.
- BARBOSA FILHO, Hildeberto. Emily: um depoimento. In: AZEREDO, Genilda; MENDONÇA, Jeová (Org.). **Letra Viva – A Palavra Viva de Emily Dickinson**. Edição Especial. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2006.
- BLOOM, Harold. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Tradução e apresentação de Arthur Nesterovski. Rio de Janeiro: Imago, 2002.
- BRINNIN, John Malcolm. **William Carlos Williams**. Tradução de Nair Lacerda. São Paulo: Martins, 1961.
- FARR, Judith (ed.). **Emily Dickinson: A Collection of Critical Essays**. New Jersey: Prentice Hall, 1996.
- JOHNSON, Thomas H. **Mistério e solidão: A vida e a obra de Emily Dickinson**. Tradução de Vera das Neves Pedroso. Rio de Janeiro: Lidador, 1965.
- MILLER, Cristanne. **Emily Dickinson: A Poet's Grammar**. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 1987.

NUTO, João Vianney Cavalcanti. A lírica dissonante de Emily Dickinson. In: AZEREDO, Genilda; MENDONÇA, Jeová (Org.). **Letra Viva** – A Palavra Viva de Emily Dickinson. Edição Especial. João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba, 2006.

Recebido em 04/06/2014

Aprovado em 28/08/2014