

CENTRO UNIVERSITÁRIO UNIFAFIBE

EMONY BARTALINI FELISARDO GONÇALVES

**ASPECTOS DA CONSTRUÇÃO POÉTICA NA
POESIA DE EMILY DICKINSON: IMAGEM**

BEBEDOURO – SÃO PAULO.
2014

EMONY BARTALINI FELISARDO GONÇALVES

ASPECTOS DA CONSTRUÇÃO POÉTICA NA POESIA DE EMILY DICKINSON: IMAGEM

Trabalho de Conclusão de Curso (monografia) apresentado ao Centro Universitário Unifafibe como requisito parcial para obtenção do grau de licenciado em Letras (Inglês e suas respectivas literaturas).

Orientador: Prof. Ms. Natalia Helena Wiechmann

BEBEDOURO – SÃO PAULO.
2014

Gonçalves, Emony Bartalini Felisardo
Aspectos da Construção Poética na Poesia de Emily
Dickinson: Imagem/ Emony Bartalini Felisardo Gonçalves. --
Bebedouro: Unifafibe, 2014.
f.30 ; 29,7 cm

Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em Letras
/ Inglês – Centro Universitário Unifafibe, Bebedouro, 2014.
Bibliografia: f. 30

1.Imagem. 2. Emily Dickinson. 3. Poesia Norte Americana
I. Título.

EMONY BARTALINI FELISARDO GONÇALVES

ASPECTOS DA CONSTRUÇÃO POÉTICA NA POESIA DE EMILY DICKINSON: IMAGEM

Trabalho de Conclusão de Curso (monografia) apresentado ao Centro Universitário Unifafibe como requisito parcial para obtenção do grau de licenciado em Letras (Inglês e suas respectivas literaturas).

Orientador: Ms. Natalia Helena Wiechmann

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador : Prof. Ms. Natalia Helena Wiechmann
Centro Universitário Unifafibe – Bebedouro-SP

Membro Convidado: Prof. Ms. Jacob dos Santos Biziak
Centro Universitário Unifafibe – Bebedouro-SP

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Deus pelo auxílio na difícil caminhada do amadurecimento pelo qual passei durante o desenvolvimento de minha pesquisa;

Agradeço a Profa Natalia Helena Wiechmann pela orientação, auxílio e confiança no desenvolvimento de meu trabalho e na minha responsabilidade pessoal;

Ao professor Rinaldo Guariglia pela paciência e disponibilidade de auxílio para sanar dúvidas e dificuldades que surgiram durante a pesquisa;

Ao professor Jacob dos Santos Biziak pelos apontamentos e questionamentos levantados que ajudaram no desenvolvimento e amadurecimento de minha pesquisa;

À professora Mariângela Alonso por ter suscitado em mim, como primeira professora de literatura, a importância e a necessidade do conhecimento literário;

À professora Lígia Maria Pereira de Pádua pelos estudos que auxiliaram o desenvolvimento do meu raciocínio crítico;

Ao professor Phablo Fachin pelo acolhimento e pela contribuição do compartilhamento de experiências e conhecimentos;

Ao professor Mateus Cruz pelo auxílio e dedicação ao papel de professor e coordenador do curso;

A Hesrom Alves de Souza pelo auxílio e compartilhamento de ideias no desenvolvimento de nossas pesquisas e nosso amadurecimento pessoal;

À minha avó Eunice Felisardo e à minha mãe Mônica Gonçalves pelo apoio aos meus estudos;

E a todos que acreditaram e confiaram na minha capacidade e no meu sucesso em desenvolver essa pesquisa.

Quem usa da linguagem poética fá-lo para conhecer o universo, nomeando-o, recriando-o, e para, em seguida, doar, expor, essa criação aos outros homens, como um escultor oferece sua estátua e o músico a música.

(FAUSTINO, 1976, p.65)

RESUMO

Este trabalho da área de literatura norte americana estuda a imagem em três poemas de Emily Dickinson, com o intuito de observar elementos disfóricos e analisar as impressões que o emprego desses elementos causa no poema. Entre os poemas de análise estão J764 “*Presentiment – is that long Shadow – on the Lawn*”, J670 “*One need not be a Chamber – to be Haunted*” levando em consideração críticos como: Alfredo Bosi (1977), Thomas Johnson (1965) e Antonio Candido (2006). O principal objetivo é levantar hipóteses sobre o uso desses elementos disfóricos que, através da imagem, despertam sensações associadas a sentimentos negativos. O trabalho trata ainda de questões que polemizam a poeta como, por exemplo, o uso do branco, e levanta hipóteses dessa presença em seus poemas. A pesquisa tem como função acrescentar e aprimorar conhecimentos sobre Emily Dickinson e sua obra. Análises e estudos nos indicam que mesmo sendo uma poeta muito estudada na América do Norte, a luz dessa escrita ainda não alcançou em grande proporção o Brasil. O estudo da construção da imagem nos poemas de Emily Dickinson nos proporciona campos de visões diferentes e amplia o número de hipóteses que podem ser levantadas a partir da análise do poema, o contato com o estudo da imagem nos permite obter maior compreensão do texto, pois torna possível a conexão com a verossimilhança nele construída. Consideramos que a poesia de Emily Dickinson, além da imagem, tem vários outros elementos que a tornam complexa e instigante para quem encontra, em sua escrita, um modo diferenciado de observar diversos campos e proporções em sua poesia.

Palavras-chave: Imagem. Emily Dickinson. Poesia Norte-Americana.

ABSTRACT

This work, in the area of American literature, studies the image in three poems of Emily Dickinson, in order to observe and analyze the dysphoric elements and analyze the impressions that the employment of these elements in the poem cause. Among the poems analysed we observe J764 "Presentiment – is that long Shadow - on the Lawn," J670 "One need not be a Chamber - to be Haunted", we take into consideration the critics of Alfredo Bosi (1977), Thomas Johnson (1965) and Antonio Candido (2006). The main goal is to make hypotheses about the use of these dysphoric elements through image, evokes feelings associated with negative values. The work also deals with issues that are polemic poet as, for example, the use of white, and raises hypotheses of that presence in her poems. The function four research is to add and improve knowledge about Emily Dickinson and her work. Analyzes and studies show us that even being a poet widely studied in North America, the light of her writing has not yet reached a large proportion in Brazil. The study of image building in the poems of Emily Dickinson gives us different views of fields and expands the number of hypotheses that can be raised from the analysis of the poem, the contact with the study of the image allows us to gain greater understanding of the text, as it makes possible to connect with the likelihood built on it. What we do know is that the poetry of Emily Dickinson beyond the image has several other elements that make it complex and thought-provoking for those who find in her writing a distinctive way of looking at various fields and proportions in her poetry.

Keywords: Image. Emily Dickinson. North American poetry.

SUMÁRIO

Introdução	6
1 A imagem no poema	8
1.1 A metáfora	10
1.2 A imagem na poesia de Emily Dickinson	13
2 Introdução às análises	17
2.1 Análise do poema J764 "Presentiment - is that long Shadow - on the Law -"	18
2.2 Análise do poema J670 "One need not be a Chamber - to be Haunted -"	23
Conclusão	28
Referências	30

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa teve por objetivo trabalhar a imagem na poesia de Emily Dickinson (1830 - 1886), mais especificamente nos poemas J764¹ “Presentiment is that long Shadow – on the Lawn” e J670 “One need not be a Chamber – to be Haunted”, com a intenção de destacar a construção da imagem, a partir do signo, da oposição entre concreto e abstrato, e na presença do claro e do escuro. Nossa pesquisa também levantará hipóteses sobre o uso de elementos disfóricos e os efeitos que o emprego desses elementos causa.

Nossa base teórica principia dos críticos Alfredo Bosi (1977), Salvatore D’ Onofrio (1933), Thomas Johnson (1965) e Antonio Candido (2006). Incluem-se também estudos e análises da coletânea *Fragmentos* (2008): “Irreverência e não conformismo” de Marli Hazin; “A auto-ironia na poesia de Emily Dickinson” de Carlos Daghlian; “A irmã de Shakespeare” de Alcina Brasileiro Hall; “Fases de Emily Dickinson” de Walter Carlos Costa; “Presença do soneto na poesia de Emily Dickinson” de José Lira; “A imagem do pressentimento” de Genilda Azêredo; “Metro de balada inglesa” de Paulo Henrique Britto, “Emily Dickinson e a poesia de autoria feminina” de Alcides Cardoso dos Santos (2010); e também a tese *Esta é minha carta ao mundo*, de Fernando Mourão (2009).

A motivação de nossa pesquisa consiste no fato de se tratar de uma obra que levanta muitos campos de estudo, como, por exemplo, na área do feminismo, da ecocrítica, além da análise da ironia, de supostos temas sobre a Guerra Civil Americana, estudos sobre a temática da morte, o branco, entre outros. Além disso, vale ressaltar que a poesia de Emily Dickinson iniciou uma nova escrita precursora do modernismo, em que forma, linguagem e signo se unem para despertar nos leitores uma vasta gama de interpretações.

Entre alguns elementos que tornam Emily Dickinson e sua obra instigadoras, observamos algumas características que levaram a autora a ficar conhecida como o mito de Amherst devido à grande polêmica que causava entre os moradores da cidade. O uso do branco é uma dessas marcas, pois, a partir de uma determinada época, a poeta optou por vestir-se somente de branco e, por causa disso, assemelhava-se a um fantasma, quando sua imagem era observada da janela. Mas, além das vestes, o claro e também o seu oposto, o

¹ Por não haver título denominado pela autora, identifica-se o poema pelo primeiro verso do poema. No caso de os versos virem seguido da maiúscula “J” é porque foram retirados do livro de Thomas Johnson, crítico literário que organizou os poemas de Dickinson, aproximando-os do ano em que foram escritos, por meio da comparação da letra da poeta em suas cartas a amigos e familiares.

escuro, estão presentes em sua poesia. Em vários poemas podemos identificar a apreciação da luz ou a falta dela e também a oposição entre o claro e o escuro.

Outro ponto observado que compõe a polêmica biográfica de Dickinson é a escolha da reclusão, uma vez que a poeta decidiu que não sairia mais de casa e nem receberia mais visitas, exceto por algumas crianças que insistiam em vê-la; mas, mesmo assim, a poeta só aceitava conversar com uma de cada vez e por poucos minutos, porque tinha uma grande afeição por crianças.

Também visto como característica que a diferencia dos escritores de sua época é o desejo de não publicação de seus poemas. Emily Dickinson teve contato com quem poderia e desejava publicar seus versos, mas não escrevia em busca de fama, pois sabia que sua escrita não se adequava aos modelos da época, não aceitando que modificações fossem feitas em seus poemas para adequá-los aos requisitos de publicação, como forma, rima e até mesmo tema, além de que ela própria não tinha o desejo de se adequar ao convencional.

Buscamos unir em nossa pesquisa alguns dos conceitos que fez a poesia de Emily Dickinson diferente das demais produções que surgiram em sua época. Além disso, apresentamos na primeira parte de nosso trabalho teorias sobre a imagem e as vinculamos à poesia de Dickinson durante as discussões dos poemas propostos.

Na segunda parte de nosso trabalho apresentamos as análises dos poemas J764 “Presentiment is that long Shadow – on the Lawn” e J670 “One need not be a Chamber – to be Haunted” embasadas nas teorias apresentadas na primeira parte, com o intuito de compreender a imagem e os elementos disfóricos na poesia de Dickinson para que possamos acrescentar aos estudos de sua poesia uma análise partindo do viés da imagem.

Na conclusão de nossa pesquisa apresentamos as dúvidas e as relações que surgiram no decorrer de nosso estudo sobre a construção da imagem nos poemas de Dickinson, discorrendo sobre a função e a importância da imagem em sua obra.

1. A imagem no poema

No livro *O ser e o tempo da poesia* (2000), Alfredo Bosi fala sobre a composição da poesia através de imagens, sons e signos com o intuito de compreender a linguagem poética, que, através de suas peculiaridades, cria uma significação particular para as palavras, fazendo com que sentimento e imagem se fundam.

Retomando as funções sensoriais que a imagem exerce em nós desde os primeiros contatos que temos com o mundo, são discutidas as relações que fazemos inconscientemente entre imagens e sentimentos, como, por exemplo, experiências de medo ou felicidade, que ficam gravadas em nossa memória, permitindo-nos desprender do objeto e do signo a imagem que nos acompanha sem a necessidade da presença do objeto e do tempo que a figuraram: “A imagem é um modo da presença que tende a suprir o contato direto e a manter, juntas, a realidade do objeto em si e sua existência em nós” (BOSI, 2000, p. 19). No mesmo sentido, Bosi também afirma: “A vontade do prazer, o medo à dor, as redes de afeto que se tecem com os fios do desejo vão saturando a imaginação de um pesado lastro que garante a consistência e a persistência do seu produto, a imagem” (BOSI, 2000, p. 24).

O que podemos compreender sobre a análise da imagem são suas raízes fundamentadas nas capacidades primordiais do homem, uma vez que, de modo geral, a visão equivale ao início da existência, da significação através da imagem, por isso, compreendemos que, a imagem na poesia se concretiza por meio da palavra que permite significá-la e concretizá-la, para que, deste modo, a poesia não se detenha em ser fantasia passageira.

Estudos sobre a diferença da imagem no poema em relação a textos narrativos que a semiótica trabalha explicam que a imagem não é mais uma cópia do objeto que ficou gravada em nossa mente, nem se trata de um fantasma produzido pelo devaneio; ao contrário, trata-se agora de uma palavra articulada, um novo código produzido para fixar experiências e situações, para ligar a matéria verbal à matéria significada (BOSI, 2000, p.28-31).

Assim, considerada aparência de segundo grau da imagem, a palavra é a materialização dessa imagem, é a construção pelo signo, concretização do que antes era matéria abstrata:

O homem que aprendeu a ler e interpretar o mundo silabando vê-se, pelo instrumento mediador que é a linguagem e suas leis próprias, apartado da plenitude imediata do que os olhos podem ver, os ouvidos escutar, a mão ‘apreender’, e *busca o caminho de volta*, trata de lograr uma apreensão plena

do mundo concreto, salvando o silabeio, no que é possível. (BÜHLER, apud, BOSI, 2000, p.31, grifos do autor).

Por descrever a imagem por meio de metáforas e demais figuras de linguagem, podemos compreender o discurso como sendo análogo à imagem, isto é, a palavra é análoga à imagem no que diz respeito a transmitir, a figurar o sentimento. A analogia da palavra com a imagem é um complemento no poema, sendo assim, o discurso complementa a imagem.

A metáfora pode partir de dois pontos: primeiro, da intuição de semelhança, vista como imagem; segundo, do enlace de signos distintos, interpretados como modo do discurso. Quando proveniente de atribuição de semelhanças, é interessante citarmos a relação que se dá a coisas distintas, mas que caminham juntas, como, por exemplo, o dia comparado à vida, e o entardecer à velhice: “A semelhança aparece como efeito de um movimento pelo qual a linguagem produz um contexto comum a palavras que até então, eram proferidas em contextos separados” (BOSI, 2000, p.40).

Segundo o texto de Thamos, “A palavra artística: um enigma concreto”, a imagem também se dá pelo processo de imaginação, e que qualquer matéria, por mais abstrata que seja, toma forma na imaginação de quem a manipula. Como exemplo, Thamos descreve o pintor que, tendo que decidir sobre as minúcias de cores e formas, vai representar o que deseja em sua tela. O mesmo processo se dá com a poesia, pois mesmo que a ideia seja abstrata, a poesia se concretizará por meio da representação concreta, ou seja, por meio da imagem que se constituirá pelo contexto definido e único dados por determinadas palavras, sobre isso, Thamos também afirma que:

A ênfase do artístico, de fato, recai mais sobre *o modo como* do que propriamente sobre *o que* se diz. A obra de arte carrega sempre uma mensagem, mas esta não é construída de forma banal elementar; há um arranjo preciso e invulgar dos elementos que a compõe, de modo a torná-la uma expressão única e duradoura. É exatamente esse arranjo de elementos que a particulariza e reclama (ou surge) uma interpretação (THAMOS, s/d, p.2)

O conceito de Thamos de que o homem apreende tudo aquilo que é vivenciado, experimentado, pelo corpo, ou seja, “Uma experiência autêntica é, antes de tudo, apreendida pelos sentidos” (THAMOS, s/d p.5), coloca a visão como sendo um desses sentidos com o papel de apreender as imagens da poesia, pois, como sabemos, o signo é a representação de um significado, de uma imagem, e o signo na poesia constitui uma parte dos significantes, isto é, nossa memória é um banco de dados de coisas que já vimos e que são rerepresentadas

quando lembramos ou fazemos alguma assimilação com o ícone que vemos, figurando uma parte da imagem representada no poema.

No próximo tópico, aprofundaremos o conceito de figurado, embasando-nos na teoria sobre a metáfora. Visto que esta é a linha que nos conduz à compreensão da imagem, faremos observações sobre as construções metafóricas e imagéticas.

1.1 A metáfora

Sem o intuito de definir um conceito fixo sobre o que é literatura, visto que as perspectivas mudam a cada geração, Mario Faustino caracteriza a poesia como a reunião de diversas conotações que o poeta por meio da recriação de imagens, ideais e realidades, reúne para formar um complexo, um objeto novo - o poema. No poema, o foco não é a comunicação por parte do texto poético, mas sim a criação de um objeto. Isso significa que o poeta não busca por meio da poesia conhecer o mundo, apenas produz uma obra de arte e a expõe ao mundo assim como um escultor faz com a escultura e o músico com a música (FAUSTINO, 1976, p. 65).

Assim como a retórica, linguagem que faz uso da persuasão para convencer e entreter seu leitor, a poesia faz uso da arte da eloquência para deleitar e comover, como se assim pudesse dominar a arte da expressividade. Nesse sentido, Aristóteles defende que o valor da poesia está na *mimesis*, na imitação, tornando-a uma linguagem que fornece uma saída segura para a liberação das emoções intensas, como nos explica Culler (1999):

A poética, como explicação dos recursos e estratégias de literatura, não pode ser reduzida a uma explicação das figuras retóricas, mas a poética poderia ser vista como parte de uma retórica expandida que estuda os recursos para os atos lingüísticos de todos os tipos (p.73).

A crítica atual encontra na metáfora a função básica para classificar uma sentença como figurada ou literal. Porém, conclui-se que literal significa se apropriar de uma palavra e esquecer seu sentido figurado, fazendo com que expressões como “trabalho árduo”, por exemplo, sejam vistos como literais, mas não que essas fossem realmente desconexas de uma figura (CULLER, 1999, p.73-74).

Assim, vemos que nem mesmo o sentido literal pode ser interpretado desconexo de uma figura, ao passo que não basta a metáfora para que uma palavra transmita um sentido figurado; é preciso ainda que, na poesia, não passem despercebidas as palavras que, por

hábito, não são facilmente encaixadas na definição de metáfora, mas que, ainda assim, não deixam de se unir a figuras.

A metáfora vista como proposição de uma ideia elaborada que carrega consigo até mesmo uma teoria, dependendo de sua coerência, é a retórica mais bem empregada por se justificar em imagem. Quando observadas a metáfora, representação de semelhanças, e a metonímia, a parte que se liga ao todo, como figuras de linguagem primordiais, reconhecemos que estas caminham juntas devido às suas contigüidades. A metonímia liga uma coisa à outra por meio de valores interiores e em série, e a metáfora liga um domínio a outro por meio de semelhanças (CULLER, 1999, p.74). Com isso, entendemos que entre palavras com sentidos desmembrados há a metonímia para ligá-las e significá-las, entre linguagens inerentes à realidade, há a metáfora para dar-lhes o sentido figurado e atribuir-lhes o imagético:

Vista outrora principalmente como uma modalidade de expressão elevada, a formulação elegante de valores e atitudes culturais, a poesia lírica passou mais tarde a ser vista como a expressão de sentimento poderoso, lidando ao mesmo tempo com a vida quotidiana e com valores transcendentais, dando expressão concreta aos sentimentos mais interiores do sujeito individual. (CULLER, 1999, p. 76)

Um dos elementos que faz com que a poesia seja considerada uma modalidade de expressão elevada é a incógnita dos três sujeitos que perpassa a voz poética. Segundo Culler (1999, p.77), na lírica existem três vozes que devem ser identificadas e diferenciadas. A primeira é voz do poeta, autor da poesia; a segunda é a voz do eu-lírico, que é a voz que fala no poema; e a terceira é a voz da crítica, que surge por meio das análises de uma quantidade de poemas do autor. Entretanto, o que se deve ter como essencial sobre a lírica é a voz que fala no poema, pois essa voz que surge do poema é quem cria uma figura de voz, como uma característica única e exclusiva que surge da elocução de cada poema.

O texto poético adquire valor elevado devido à existência de sua própria voz. A poesia ganha vida, dando espaço para que suas vozes sejam observadas de, no mínimo, três ângulos: primeiro de dentro, sob a instância principal, força regente de sua elocução, o tema; segundo de fora, de quem imagina as características de seu eloqüente, ou seja, da voz que pronuncia o poema, como por exemplo, o próprio leitor; e, terceira, a partir da voz que surge da poesia, que carrega consigo o poder de ser ouvida sem ser questionada, pois a ela nada cabe responder - o eu-lírico.

A voz lírica com a intenção de ser ouvida usa de figuras de linguagem para que, em um movimento hiperbólico, possa conciliar o humanamente inalcançável e sua elocução. Por

meio da apóstrofe, ato de se dirigir a algo irreal, a voz lírica cria a sensação de sublimação; por meio da personificação, ganha o poder de se fazer ouvir por uma matéria irreal que não ouvirá a mais ninguém. E por meio da prosopopéia, atribuição de sentimentos humanos a objetos inanimados, a lírica é atendida e obtém resposta do que antes não havia voz. Dessa maneira o ato da elocução que traça uma comunicação irreal está ligado não ao sentimento, mas, sim, ao próprio ato da elocução que, por meio das figuras de linguagem, exige ao inanimado que o escute e aja de acordo com suas vontades (CULLER, 1999, p. 78):

Conclamar os ventos a soprar ou exigir que o não nascido escute seus gritos é um ato de ritual poético. É ritualístico, na medida em que os ventos não vêm ou o não nascido não ouve. A voz chama a fim de estar chamando. Chama a fim de dramatizar a voz: para intimar imagens de seu poder de modo a estabelecer sua identidade como voz poética e profética. Os imperativos impossíveis, hiperbólicos das apóstrofes evocam eventos poéticos, coisas que serão realizadas, se é que serão, na eventualidade do poema. (CULLER, 1999, p. 79)

Enfatizar os elementos hiperbólicos da lírica, ou seja, a apóstrofe, a personificação e a prosopopéia é ainda conciliar o sentido das palavras com a capacidade que o texto lírico tem de realçar o desenho do signo. Através do ritmo causado pelas figuras de linguagem e as rimas, a lírica transfere a apreensão que seria dada à semântica para a inteligência mecânica, resguardando-se de sofrer qualquer tipo de questionamento, pois sua forma de conciliar-se com o prazer não exige a compreensão dos sentidos, mas do eco e da elaboração mecânica que perpetuam por meio do ritmo. A poesia por meio de suas dimensões semânticas e não semânticas tem o poder de deslocar o sentido literal para o figurado e concebê-los em outros contextos, alterando a ênfase e exigindo que a estrutura do poema seja vista como independente, que não precisa de um contexto mais amplo para ser interpretada (CULLER, 1999, p. 79-81).

A metáfora é vista como primordial à poesia e também como ferramenta criadora de imagens. Ao fazer o deslocamento de sentidos entre as palavras, a metáfora também transfere a estrutura semântica dos signos, localizando o conceito material de uma dada palavra e transferindo-o à outra, que mesmo antes não tendo raízes concretas, passa a tê-las devido ao deslocamento de sentidos. São estes alguns dos conceitos que podem ser trabalhados na poesia de Emily Dickinson, em que a imagem metaforicamente criada surge a partir do deslocamento de sentidos, do concreto para o abstrato, como observaremos no tópico seguinte.

1.2 A imagem na poesia de Emily Dickinson

Para introduzirmos a imagem na poesia de Emily Dickinson é imprescindível começarmos pelos fatores que demarcaram a própria imagem da poeta e transformaram-na em um mito, visto que essas marcas também estão presentes na poesia, como, por exemplo, a presença do claro e do escuro. Como já citamos, as escolhas de Dickinson pelo uso do branco e pela reclusão, além de terem se tornado características polêmicas da poeta, atribuíram à sua imagem uma comparação fantasmagórica quando Dickinson toda vestida de branco era observada da janela (AZERÊDO, 2008, p.13-14).

Visto que a influência da imagem se inicia na própria Dickinson, observamos que, em sua obra, a presença desse elemento, assim como na poeta, inspira sensações de incertezas que levantam questionamentos sobre as palavras e imagens, dando margem a análises que questionam o vínculo entre a reclusão da poeta e sua escrita e sobre o efeito que a oposição entre claro e escuro causa em sua poesia.

De acordo com Azerêdo (2008), há uma relação entre o isolamento da poeta e sua escrita, sendo contrapostos o conhecimento real e o fictício, e questionando suas condições mentais e sua capacidade criativa, pois, devido ao isolamento, pode-se dizer que Dickinson embasava a maior parte de sua composição no imaginário:

Mas será que há mesmo alguma discrepância nisto? Não seria o isolamento um fator determinante de tal criatividade? E não seriam o desejo, o sonho, a imaginação também elementos da experiência humana relevantes e comuns não só aos poetas, mas a todos nós, humanos? E mais, não seria toda poesia, em última instância, construída a partir do vivido e do sonhado, do imaginado? (AZERÊDO, 2008, p.14)

Tendo como ponto principal da discussão o quanto de irrelevância deve ser concedido ao conhecimento real, podemos nos questionar sobre quais são os princípios que regem e impulsionam a mente humana. Usando nossos pensamentos e nossa imaginação como exemplo de desmaterialização e de subjetividade, pois passam despercebidos devido a suas frequentes ocorrências, nos esquecemos de que se tratam de partículas ficcionais, sem vínculo concreto com o mundo exterior.

Ressaltando a existência de realidades que talvez jamais conheçamos, mas que nem por isso são inexistentes, citamos o poema “I never saw a Moor²”:

I never saw a Moor -
 I never saw the Sea -
 Yet know I how the Heather looks
 And what a Billow be.
 I never spoke with God
 Nor visited in Heaven -
 Yet certain am I of the spot -
 As if the Checks were given –

O eu-lírico, ao contrastar a imagem de espaços concretos (campos de urzes, mar) com o imaginário (Céu), nos mostra, por meio da imagem, a concretização de uma vivência que teve início no imaginário (AZERÊDO, 2008, p.15).

Em um outro poema, *To make a prairie it takes a clover and one bee*, é apresentada explicitamente a importância do devaneio e da fantasia dada a construção de tudo que fazemos. Para desmaterializar e introduzir-nos num campo semântico e imaginário, é apresentado o termo *fantasia*, que nos direciona a trilhar um caminho tendo em consideração o sentido figurado e metafórico; mais uma vez rompendo com o concreto e construindo a imagem por meio da imaginação.

Ao contrário de “trevo” e “abelha”, que se alinham com o campo semântico de “campina/pradaria”, o termo “fantasia” *infringe* as nossas expectativas em relação a tal vocabulário ou campo semântico, forçando-nos a imaginar tanto a *construção* quanto a *campina* em sentido figurado, metafórico. (AZERÊDO, 2008, p.16, grifos do autor)

Como viés para introduzirmos nossa análise, visando ao campo imagético no poema *Presentiment - is that long Shadow - on the Lawn* – abordamos a análise desse poema feita por Genilda Azerêdo (2008).

Considerando que o poema se inicia pela definição da palavra “presentimento”, Azerêdo faz uso da definição literal³ para exemplificar o vínculo que a palavra faz com

² Nunca vi um campo de urzes. / Também nunca vi o mar. / No entanto sei a urze como é, / Posso a onda imaginar. / Nunca estive no Céu, / Nem vi Deus. Todavia / Conheço o sítio como se / Tivesse em mãos um guia. (BANDEIRA, 1966, apud, AZERÊDO, 2008, p.15)

sentidos que remetem a indefinição, negativismo e futuridade. Tendo como referência visual a imagem de uma sombra, o poema faz uso da justaposição de um elemento concreto, a sombra, em relação ao abstrato, o pressentimento, servindo como meio de concretizar o pressentimento na imagem da sombra.

É importante enfatizar a justaposição criada entre um termo abstrato (“pressentimento”) e uma expressão concreta (“aquela sombra na relva”), recurso que possibilita a contaminação de significado entre os termos: é como se, de repente, o “pressentimento” se tornasse (mais) palpável, e a sombra (mais) figurada. (AZERÊDO, 2008, p.18)

Considerando a proximidade de significação entre as palavras “pressentimento” e “sombra”, é trabalhada a relação metonímica entre os termos, em que o primeiro expressa, por meio da subjetividade, a previsão de algo ruim se aproximando, e o segundo, assim como o pressentimento, dá prévias de algo ruim, neste caso, por meio do concreto, a falta temporária de luz (AZERÊDO, 2008, p. 18).

Em sua análise, Azerêdo (2008, p.19) faz uma comparação interessante quando aproxima as palavras “sombra” e “descambar”; desta forma, há o direcionamento do foco do poema para algo que se acabará. Através do contraste da singularidade da palavra “sombra” e da pluralidade de *Suns*, Azerêdo levanta uma possibilidade de interpretar o poema, como se houvesse sido feito um deslocamento proposital do nível referencial para o metafórico, levando-nos a interpretar a imagem dos sóis a descambar como a própria energia, o sinal de vida, de alegria a descambar, a se acabar.

As características da imagem também são observadas no texto de Azerêdo por meio das considerações feitas sobre a construção e o papel da metáfora no poema, sendo a própria metáfora considerada uma maneira de expor o que as palavras querem dizer, desvendando suas funções significativas:

Paul Ricoeur, a partir da afirmação de Aristóteles de que “o dom de elaborar boas metáforas depende da capacidade de ponderar sobre semelhanças” (1992, p. 146), desenvolve o seguinte argumento: “(...) a clareza de boas metáforas resulta de sua capacidade de ‘colocar frente aos olhos’ o sentido por elas exposto. (AZERÊDO, 2008, p.18)

³ Pressentimento: 1. Ato de sentir antecipadamente, mais pela emoção do que pela razão, a ocorrência de um fato futuro; suspeita, desconfiança 2. Conhecimento do que vai acontecer, obtido por intuição; previsão, palpite, presságio.

Ao analisar a atribuição de características humanas a elementos da natureza, Azerêdo acentua a mudança repentina de foco, do eu lírico para a perspectiva da relva, como se a característica humana, pressentir, não fosse importante do ponto de vista do eu lírico, mas, sim, do da relva, talvez por estar nesta o ponto específico a abstração de pressentimento caracterizada naquela longa sombra no gramado (AZERÊDO, 2008, p.20).

Ao exemplificar o deslocamento dos sentidos, é analisada a palavra *darkness*, por ter uma carga significativa, além de transparecer uma análise superficial do seu significado, considerando que esta escuridão não se trata apenas da prevista pelo pôr-do-sol, mas que também está relacionada metaforicamente à própria escuridão interior e ao pressentimento do eu-lírico.

Para aproximar a imagem à metáfora no poema de Dickinson, Azerêdo utiliza estudos de Ricco para explicar o papel da metáfora em relação à linguagem. Concede-se, assim, à linguagem o papel de conceituar o abstrato por meio da imagem, que mesmo sendo inicialmente mimética, ou seja, apenas parecendo-se com o real, mais tarde toma forma e contornos, como nos explica Paul Ricoeur:

O significado metafórico não consiste meramente em um choque semântico mas em um *novo* significado predicativo que surge a partir do colapso do significado literal, isto é, do significado que se obtém se confiarmos apenas nos valores usuais ou comuns de nossas palavras. A metáfora não é o enigma, mas a solução do enigma (RICOEUR, 1992, apud AZERÊDO, 2008, p. 21, grifos do autor).

A partir das considerações sobre o estudo da metáfora, observamos que, no poema de Dickinson, o campo imagético é formado pela conciliação entre imagem e metáfora, construindo no poema o vínculo semântico e estrutural que dá subsídios para justificarmos o abstrato no concreto.

2. Introdução às análises

Na realização das análises dos poemas J764 “Presentiment is that long Shadow – on the Lawn” e J670 “One need not be a Chamber – to be Haunted” a serem desenvolvidas nesse capítulo, faremos uma relação entre as teorias dos críticos Alfredo Bossi (1977), Antonio Candido (2005), Lucia Castelo Branco (2003), Thomas Johnson (1965), Jonathan Culler (1999) e as análises presentes na coletânea *Fragments* (2008): “A imagem do pressentimento”, de Genilda Azêredo, e “Metro de balada inglesa”, de Paulo Henrique Britto.

Nas análises trabalharemos com os poemas em seu idioma de origem, para que seja mantida sua integridade semântica e estrutural, além de para melhor compreendermos a importância da estrutura do poema em sua originalidade e a perda que obteríamos se analisássemos sua tradução. Citamos Paulo Henriques Britto:

Em tradução de poesia, o desejo de ser fiel à forma do original pode nos levar a adotar soluções insatisfatórias. Muitas vezes a noção de fidelidade não deve ser entendida como reprodução de uma forma poética de um idioma num outro, não só porque nem sempre tal coisa é possível mas também porque o *significado* de uma determinada forma no idioma de origem pode não ser o mesmo no idioma para o qual se está traduzindo. (BRITTO, 2008, p.25)

Para iniciarmos a análise do poema J764 “Presentiment is that long Shadow – on the Lawn”, acreditamos ser importante iniciarmos pelas considerações feitas no estudo de Genilda Azerêdo (2008), “A imagem do pressentimento”, referente a este poema. Como observamos, o trabalho de Azerêdo enfatiza a materialização do tropo em termos semânticos e icônicos e também a relação de entrecruzamento da linguagem, da cognição e do sentimento, considerados por Paul Ricoeur ferramentas de estudo da metáfora.

A relação que se dá entre a materialização do tropo, por meio da figura de termos semânticos e icônicos, reflete-se na construção da imagem por meio da representação do signo, como nos diz Alfredo Bosi:

A imagem, mental ou inscrita, entretém com o visível uma dupla relação que os verbos *aparecer* e *parecer* ilustram cabalmente. O objeto dá-se, aparece, abre-se (latim: *apparet*) à visão, entrega-se a nós enquanto *aparência*: esta é a imago primordial que temos dele. Em seguida, com a reprodução da aparência, esta se *parece* com o que nos apareceu. Da aparência à parecência:

momentos contíguos que a linguagem mantém próximos. (BOSI, 1977, p.20, grifos do autor)

Acreditamos que quando desejamos extrair o máximo da compreensão de um poema, devemos utilizar todas as ferramentas ao nosso alcance, e a língua como totalizante do significado deve ser observada em seus vários aspectos, como, sonoridade e ritmo. Por isso, explorando a linguagem poética é que se chega mais perto das relações que há entre esta e os vários componentes da poesia, já que as imagens e os sentidos se dão por meio da linguagem poética.

2.1 Análise do poema J764 “Presentiment - is that long Shadow – on the Lawn - ”

Para analisarmos a imagem na poesia de Dickinson apresentamos o poema J764⁴:

Presentiment - is that long Shadow - on the Lawn -

Indicative that Suns go down –

The Notice to the startled Grass

That Darkness - is about to pass –

Quando citamos Alfredo Bosi e sua teoria da representação, apontamos que esta trata da significação da imagem por meio de signos, ou seja, que a imagem se dá pelo recordar de sua funcionalidade empírica. A esta ideia acrescentamos as palavras de Thamos, em que o processo de criação da imagem também se dá pela experiência da imaginação, onde qualquer matéria por mais abstrata que seja, toma forma pela manipulação do seu criador. Retomamos o exemplo do pintor, que para representar na tela o elemento desejado deve trabalhar as cores e formas minuciosamente:

O poeta, em seu exercício lúdico de imaginação, manipula a linguagem com precisão e rigor, buscando dar a ver aquilo que deseja exprimir. É assim que se pode entender com Octavio Paz (1990, p. 23), que “El artista es creador de imágenes: poeta”. (THAMOS, s/d, p.3)

No poema J764, a grande incógnita é a abstração da palavra “Presentiment”, tendo como representante “that long Shadow – on the Lawn -”. Podemos dizer que a palavra

⁴ Presentimento é a Sombra - longa - no gramado, / Sinal de sóis a descambar; / Notícia à relva em sobressalto - / A Escuridão já vai chegar. (GOMES, 1985, apud, AZERÊDO, 2008, p.17)

abstrata “Presentiment” soma à sua compreensão toda a negatividade de palavras como medo, receio e escuridão, sendo “Shadow” a extensão dessa escuridão. Esse conjunto de palavras constitui uma representação um tanto quanto abstrata que introduz o poema em um campo semântico no qual já não se espera encontrar imagens e sensações agradáveis.

Como nos diz Gênilda Azeredo (2008):

Vários aspectos chamam-nos a atenção quanto ao emprego da palavra “Sombra”: a associação imediata que fazemos é com /ausência de luz/; a seguir, também nos vêm à mente sentidos ligados a /indefinição/; /vestígio, traço, sinal, indício/. Tudo isto revela a relação de contigüidade – a relação metonímica – entre os termos “Presentimento” e “Sombra”. Assim como o presentimento *anuncia* uma “escuridão” abstrata (algo de ruim vai acontecer), a sombra *anuncia* a escuridão concreta, temporal. (p.18)

O conceito de Thamos de que o homem adquire conhecimentos por meio da vivência do corpo dá a estes conhecimentos e à imagem o certificado pela experiência, visto que mesmo sendo imagem, trata-se de uma recordação do que já foi vivenciado pelos olhos ou pelos sentidos. Mas essa imagem ainda é complementada pela imaginação, ou seja, mesmo que não seja certificada pela experiência, toma forma na poesia por meio da concretude semântica e estrutural, como, por exemplo, podemos ver no segundo verso, “Indicative that Suns go down -”, em que Azerêdo vai falar sobre a oposição entre o uso da palavra “Suns” no plural para indicar mais de um sol se pondo e a singularidade de “Shadow”, confirmando que esse deslocamento do sentido real para o figurado leva a imaginação a figurar a imagem, construindo uma representação de vários sois a descambar (AZERÊDO, 2008, p.19).

Acrescentamos ainda que entre “Suns” e “Shadow” há a oposição de claro e escuro, como se a pluralidade de “Suns” desse mais força à luz e obstruísse a presença de “Shadow”, enfraquecendo-a, o que será confirmado depois pela curta estadia dessa escuridão da qual “Shadow” veio dar indício.

Desse modo, consideramos que a imagem desenhada pelo poema é construída com o auxílio da visão e da imaginação, tornando-se uma imagem completa, pois é composta pelas informações armazenadas em nosso banco de dados, incluídas as sensações causadas pelos outros sentidos e preenchida por meio de nossa imaginação.

A ligação feita pelos sentidos com a realidade tem como meio de significação o próprio corpo físico e é através deste que o homem toma o reconhecimento de si e a consciência do seu próprio eu. E se esta é a condição humana, reconhece-se que a condição do poeta seja a mesma, sendo aquele que busca tornar sua matéria mais palpável para realizar sua obra-prima:

A palavra concreta é a palavra que você entende pelos sentidos. E a palavra abstrata é a palavra que você atine pela inteligência. Eu tenho a impressão de que a poesia é uma linguagem que se dirige à inteligência, mas através dos sentidos. Uma palavra concreta é muito mais sensorial que uma palavra abstrata. Se eu disser “tristeza”, cada um de nós aqui tem uma idéia de “tristeza”. Se eu disser “Coca-cola”, “copo de coca-cola” ninguém vai pensar que eu estou falando em “xícara de chá”. Eu tenho a impressão de que é muito mais fácil eu dar a ver com palavras concretas que se dirigem aos sentidos do que usando palavras abstratas. (NETO, apud, THAMOS, s/d p.7)

No poema “Presentiment is that long Shadow - on de Lawn”, mesmo que a palavra “Presentiment” esteja no campo abstrato inferimos, segundo a citação de Neto, que a amplitude do sentido da palavra “Presentiment” abrange também um campo sensorial, pois seu significado está representado em “that long Shasow - on the Law” causando, como já afirmamos, várias possibilidades de interpretação. Mas o que apontamos é a interpretação de seu significado imagético, que coincide no poema com “a longa sombra no gramado”, visto que, essa transferência do sentido de “Presentiment” para a imagem da sombra, torna mais abstrato seu significado, ou seja, a transferência de sentido do elemento abstrato “Presentiment” para o substantivo adjetivado “longa sombra no gramado” torna este tão abstrato quanto o significado que atribuímos à “Presentimet”.

É nesse momento que ocorre a confirmação entre os elementos que Candido vai tratar em seu conhecido livro de análises *Na sala de aula* (2005), como estrutura externa, ou seja, partículas que se sobressaem no poema, conduzindo as idéias e a interpretação, e estrutura interna, elementos que precisam de uma análise mais minuciosa para que possamos alcançar e abstrair os significados semânticos (CANDIDO, 2005, p.88).

No poema, ocorre a confirmação quando o campo superficial, externo, começa a se misturar com os elementos semânticos presentes na camada mais interna. Como podemos perceber, “Presentiment” faz parte de uma metáfora ampla que perpassa todo o poema, tornando-se temática, e quando seu sentido abstrato começa a se sobrepor aos sentidos das palavras concretas, como “tha long Shadow – on the Lawn”, o sentido metafórico toma concretude.

Sendo as palavras de sentido concreto mais particularmente figurativas e as de sentido abstrato primordialmente temáticas, considera-se que o poeta privilegie as primeiras por evocarem da memória uma imagem que estimula os sentidos, mas a obra-prima do poeta ainda requer mais concretude. O poeta, ao mesmo tempo em que utiliza a palavra tende a negar seu sentido de reconstrução figurativa:

A palavra é então experimentada como palavra e não como simples substituto do objetivo nomeado, nem como explosão de emoção. As palavras e sua sintaxe, sua significação, sua forma externa e interna não são então indícios indiferentes da realidade, mas possuem o seu próprio peso e o seu próprio valor. (JAKOBSON, apud, THAMOS, s/d, p.8)

Nesse sentido, consideramos que Dickinson faz uso da figuratividade das palavras concretas para tornar o significado das palavras abstratas mais concreto. No poema, essa ideia transparece quando a concretude do sentido de “Shadow” liga-se à temática abstrata de “Presentiment”. Assim, também podemos observar pela disposição das letras maiúsculas que ao iniciarem esses substantivos, sem que eles sejam nomes próprios, fazem uma conexão entre os sentidos de ambos, provocando, por meio desse destaque, uma compatibilidade entre as palavras que facilita o deslocamento de sentido.

Ao contrário do texto não literário, em que as palavras têm a função de transmitir sua significação empírica, deixando de ter importância depois de transmitirem a mensagem a qual são submetidas; a palavra, na construção poética, carrega, além da função representativa, outro sentido atribuído a ela, um sentido que preenche a linguagem do fazer poético de um valor insubstituível, dando-lhe a plenitude necessária por meio de si mesma:

A palavra e aquilo que ela refere possuem sua realidade própria. A palavra significa uma coisa ao tempo em que é outra. Entre o significar e o ser há uma distância intransponível que o poeta teima em tentar desfazer. Mas se houvesse um poema cujas palavras, uma a uma, se pudessem trocar pelas coisas que designam, criar – se – ia, quando muito, outro poema e não o mesmo. (THAMOS, s/d, p.9)

Na segunda estrofe, a expressão “startled Grass” reforça a negatividade de “Presentiment”, como se pudéssemos observar um mal presságio que atinge até mesmo a relva, confirmando a necessidade de se sobressaltar em relação ao prévio anúncio de que vem tratar “that long Shadow - on the Lawn”.

Nesta segunda estrofe, Azerêdo ressalta o raciocínio direcionado pelas palavras “Grass” e “Darkness” em relação a “Lawn” e a “Shadow” da primeira estrofe, como se “Grass” e “Darknes” conduzissem a linha temática de “Presentiment” para a segunda estrofe, estando esta para aquelas como um efeito de eco, de reverberação de sentido. Ressalta-se ainda, a conexão entre as estrofes pela ideia de passagem do tempo, por meio das quais “that long Shadow - on the Lawn” seria o apontamento do início da escuridão, “that Suns go down”

o alargamento dessa passagem de tempo e “Darkness” a completude dessa escuridão (AZERÊDO, 2008, p.19).

Nesse contexto de reverberação de sentidos, também observamos o efeito das letras maiúsculas que, além de facilitar o deslocamento de sentido entre palavras da mesma estrofe, também permitem esse deslocamento entre palavras de estrofes diferentes, o que provoca uma conexão entre elas e, nesse caso, contribui para a reverberação de sentidos e para com a sonoridade que constrói um fechamento em cada estrofe, como podemos ver em “Shadow”, “Lawn” e “down”, na primeira estrofe, e “Grass”, “Darkness” e “pass”, na segunda estrofe. Sendo que ainda observamos uma conexão entre “Suns” da primeira estrofe com as palavras de efeito de reverberação da segunda estrofe, como se a pluralidade de “Suns” fosse proposital para que sua sonoridade pudesse ser retomada na segunda estrofe. Ainda é interessante identificarmos o sentido oposto entre “Suns”, que traz a ideia de luz, e “Grass” e “Darkness”, que acentuam a escuridão, permitindo-nos inferir a necessidade dessa luz ser figurada pela pluralidade de “Suns” e não pela palavra no singular.

É como se a estrutura externa viesse mais uma vez para confirmar a estrutura semântica do poema, pois, além da disposição das letras maiúsculas que confirma a possibilidade de deslocamento de sentido, também há as indicações de passagem do tempo que definem a ordem dos acontecimentos e fazem com que o poema comece com a ideia de fim; visto que, no primeiro verso, há a confirmação da chegada da escuridão por “Presentiment - is that long Shadow - on the Lawn -”, e termine com o recomeço “That Darkines - is about to pass-”.

Assim, logo o êxito máximo de “Presentiment”, obtido pela escuridão total de “Darkness”, é rompido pelo emprego da palavra “pass” ao final do poema, como se, ao ligarmos “Presentiment” a “Darkness”, pudéssemos considerar que a primeira houvesse obtido, expresso, sua total intencionalidade, mas que não prevalecesse por muito tempo, porque logo haveria de passar; podendo ainda a ausência de um ponto final e o emprego do travessão após “pass” indicar que isso é um ciclo que se reiniciaria, por não ser o travessão um símbolo de pontuação que indique término, mas, sim, continuidade:

É como se “pass” já condensasse a ideia de que a escuridão vai chegar, ficar por algum tempo, e depois passar, dando novamente vez à luz. Tais considerações nos remetem à conotação de ciclo, já expressa pelo vocábulo “Suns” / “Sóis”, na primeira estrofe. Além disto, a significação poética de “Presentiment” é ampliada, já que, assim sendo, não significa apenas que algo de ruim acontecerá (como comumente entendemos), mas que algo de ruim acontecerá e passará – havendo, portanto, uma alusão clara ao pós-tempo. (AZERÊDO, 2008, p.20)

A partir das retomadas que ocorrem por meio do ciclo é possível, ainda, apontarmos a passagem do tempo pelos dois primeiros versos e pelo último, como se os travessões só estivessem presentes nos versos que exprimem a passagem do tempo e apontassem situações recorrentes. Esses elementos voltam ao seu estado de origem para recomeçar, como se, por exemplo, “that Suns go down -” fosse, de qualquer forma, precedido de “that long Shadow – on the Lawn -”, e o acontecimento seguinte, que viria do último verso, ao terminar, também desse o impulso para recomeçar, “That Darkness - is about to pass -”, complementando a ideia de ciclo.

Dessa forma, para encerrarmos a análise do poema é preciso fazer algumas considerações às confirmações sobre a metáfora central do poema, que como pudemos perceber trata-se do impetuoso tempo, que transfere para “Presentiment” os reais motivos para carregar consigo os significados que lhe atribuem uma má áurea, pois por trás desse “Presentiment” está o poder maior, que rege tudo que há vida e determina quando esta vai acabar: o tempo.

2.2 Análise do poema “One need not be a Chamber – to be Haunted - ”

Para analisarmos a imagem no poema “One need not be a Chamber – to be Haunted -⁵”, é importante considerarmos a tensão que ocorre entre os elementos abstratos e concretos, visto que a atenção do eu-lírico é direcionada para o elemento abstrato, atribuindo ao poema características obscuras que concentram na formação de sua figura uma imagem que carrega o perigo de adentrar o interior da voz que recita o poema com eloquência:

One need not be a Chamber—to be Haunted—

One need not be a House—

The Brain has Corridors—surpassing

Material Place—

⁵ A gente não precisa ser uma câmara para ser mal-assombrada; / A gente não precisa ser uma casa. / A mente tem corredores que ultrapassam / Lugares de pedra e cal. / Muito melhor à meia-noite encontrar / Um fantasma de fora / Do que o seu íntimo enfrentar - / Esse mais frio anfitrião. / Muito melhor o cemitério atravessar / Por entre as lajes / Que desarmado se defrontar, / Em um lugar ermo, / Nós mesmos atrás de nós, ocultos, / Deveríamos assustar-nos mais / Que um assassino, em nossos aposentos / Escondido. / O corpo arma-se com um revólver, / Passa o ferrêlo na porta / E não se lembra de um espectro superior, / Ou de mais. (JOHNSON, 1965, p. 147).

Far safer, of a Midnight Meeting
 External Ghost
 Than its interior Confronting—
 That Cooler Host.

Far safer, through an Abbey gallop,
 The Stones a'chase—
 Than Unarmed, one's a'self encounter—
 In lonesome Place—

Ourself behind ourself, concealed—
 Should startle most—
 Assassin hid in our Apartment
 Be Horror's least.

The Body—borrows a Revolver—
 He bolts the Door—
 O'erlooking a superior spectre—
 Or More—

As palavras “One need”, que se repetem no primeiro e no segundo verso, iniciam a enunciação e a interiorização do eu-lírico, que se aprofundará mais ainda com expressões como “interior Confronting”, “In lonesome Place”, “Ourself behind ourself”, configurando um espaço de contraposição entre os elementos concretos e abstratos que vão servir de base a toda a extensão do poema, que sempre coloca os elementos concretos nos dois primeiros versos de cada estrofe, e os contrapõe aos elementos abstratos dos segundos versos, como podemos ver na primeira estrofe “One need not be a Chamber - to be Haunted - / One need not be House - ” e “The Brain has Corridors – surpassing / Material Place—”.

Por meio dessas considerações feitas em relação às contraposições que de certa forma materializam os elementos abstratos, configura-se a interioridade do eu-lírico e surge a imagem, que mesmo abordando um tema não inédito, de qualquer forma, torna-se a representação figurativa inédita que surge por meio da disposição das palavras e dos elementos configurados pela poeta, conforme discute Faustino (1976):

Quem usa da linguagem poética fá-lo para conhecer o universo, nomeando-o, recriando-o, e para, em seguida, doar, expor, essa criação aos outros homens como um escultor oferece sua estátua e o músico sua música (p, 63).

Nesse sentido de materialização, percebemos ainda a contribuição das maiúsculas para destacar, na maior parte do poema, as palavras que remetem a algo material ou presente no mundo exterior, como, por exemplo, na primeira estrofe, observamos as palavras “Chamber”, “Haunted”, “House”, “Corridors”, “Material” e “Place”, que, não só na primeira estrofe, mas em todo o poema, farão conexões com as demais palavras que remetem à estrutura material, como podemos perceber pela aproximação de significado entre estas palavras e “Stones”, “Apartment”, “Revolver” e “Door” que estão distribuídas no poema. Mas percebemos que, ao mesmo tempo em que temos maiúsculas destacando palavras que remetem ao material, também temos maiúsculas em palavras que representam a abstração, como em “Brain”, “Ghost” e “Horror’s”. Dessa forma, acreditamos que o uso da maiúscula não segue uma regularidade de sentido, mas que é possível definir um cruzamento entre os significados dessas palavras como se elas fossem escritas com letra maiúscula para destacar a contraposição entre concreto e abstrato.

Observamos ainda, que a sonoridade empregada nas duas primeiras estrofes pelas palavras “surpassing”, “Meeting” e “Confronting” contribuem para a interiorização do eu-lírico, visto que, estas palavras estão presentes ao final de versos que remetem à essa interiorização. Além dessa interiorização, é possível percebermos a retomada de sentido pela repetição de sonoridade como vemos nos versos “External Ghost”, “That Cooler Host” da segunda estrofe em relação à “Should startle most -”, da quarta estrofe, que ao retomar a sonoridade de “Ghost” e “Host” na palavra “most”, transfere juntamente com essa sonoridade o sentido da segunda para a quarta estrofe. Isso também pode ser observado fora da sonoridade, pelo sentido de haver algo escondido, algo que não podemos ver, repetido em ambas as estrofes; na segunda, pelo espectro fantasmagórico, e, na quarta, pela suposição de um assassino escondido.

Entrando no campo sinestésico que vai contrapor a presença do claro e do escuro, observamos que se inicia na primeira estrofe a representação mais palpável e comum pelas palavras que retomam lugares exteriores e os configuram como lugares mais seguros do que os interiores, como se “Chamber” e “House”, mesmo representando lugares fechados, emitissem mais segurança e clareza do que o que se esconde no interior de “Brain”. Dessa forma, citamos Castelo Branco (2003) que, ao aproximar o branco à dor e o vazio à criação, faz-nos pensar na situação representativa que o vazio de “Brain” pode significar no poema:

Mas lembremo-nos: se o traço de branco que há na dor faz da dor uma dor branca, o mesmo não pode ser dito de seu traço de vazio. Pois que a dor não é vazia. Melhor seria dizer, parafraseando Maria Gabriela Llansol, que a mulher vive em uma “dimensão sem nada”. E essa dimensão não se reduz ao puro vazio, pois trata-se do vazio da criação. (CASTELO BRANCO, 2003, p. 14)

O interior seria assim a “dimensão sem nada”, o grande campo vazio, o vasto e propício ambiente da criação, que, no poema, seria o campo que chega a ser obscurecido pela sua imensidão: “The Brain has Corridors -/surpassing Material Place -”.

Na segunda estrofe, o verso inicial já dá a confirmação absoluta de que, mesmo que ocorra um encontro com um fantasma, é melhor que esse seja um fantasma exterior e não interior, colocando, desta forma, mais uma vez, o elemento exterior à frente do interior, que, mesmo devendo oferecer mais segurança pela confiança da convivência, é posto como desconhecido e perigoso, fazendo surgir ainda a ideia de ambiguidade do significado de “Host”, anfitrião, ou seja, alguém que deveria merecer reconhecimento, mas é controlado pelos significados que se inferem das abstrações de desconhecido e perigoso.

A terceira estrofe é ainda a reafirmação da ideia que surge na segunda, visto que os primeiros versos de cada estrofe se iniciam com a retomada da afirmação de que os lugares externos são mais confiáveis do que os internos, apresentada na primeira estrofe. A repetição de “Far safer”, que inicia os primeiros versos da segunda e da terceira estrofe, é ainda uma forma de enfatizar as condições de incredibilidade atribuídas ao espaço interior por ser abstrato demais para ser compreensível e confiável.

Podemos dizer que há, ainda nessas estrofes, o ponto mais representativo do espaço interior, como se o foco dessas duas estrofes fosse o de justificar a imagem que o temor do próprio interior emana. É por meio da contraposição entre concreto e abstrato que a imagem do interior ganha sentidos e valores, como se os significados exteriores de “Far safer, of a Midnigh Meeting / External Ghost”, que são colocados como inferiores à negatividade do lugar interior dos dois últimos versos da estrofe, pudessem formar um conceito do quanto pior poderia significar defrontar-se com esse lugar interior. O mesmo ocorre na terceira estrofe com a contraposição de “Far safer, through an Abbey gallop, / The Stones a’Chase -” em relação à “Than Unarmed, one’s a ‘self encounter -”.

Na quarta estrofe, ainda é retomada a ideia de contraposição entre concreto e abstrato, mas agora o espaço interior é descrito nos dois primeiros versos e o lugar exterior nos dois segundos. Essa inversão também é vista como uma forma de enfatizar essa contraposição,

visto que a rápida retomada que esse verso faz ao aspecto interior, quebrando o padrão que seguiam nas duas estrofes anteriores, chama a atenção para o significado emitido por ela e, automaticamente, retoma os significados das estrofes anteriores, dando início também ao fechamento que acontecerá na próxima.

É ainda interessante considerar a relação de travessões nas três estrofes que compõem o corpo do poema, pois eles aparecem ao final de cada verso exprimindo a ideia de interioridade, como se pudessem ser uma extensão desse lugar ermo ou até mesmo a extensão da subjetividade deste, ou ainda como se pudessem representar a falta de palavras que justificassem a negatividade que caracteriza esse lugar interior.

Os travessões dão nos, ainda, a ideia de interioridade na estrutura do próprio poema, como se as estrofes de abertura e de encerramento, em que predominam as descrições dos elementos exteriores, fossem como barreiras mantendo as estrofes, que, por sua vez, têm por objetivo caracterizar o espaço interior, no próprio interior da estrutura do poema.

Para encerrar nossa análise, enfatizamos que é preciso considerar que, devido à contraposição entre elementos concretos do campo exterior e elementos abstratos do lugar interior, o poema é uma construção metafórica da imagem do desconhecido, do grande vazio da mente, visto que, por mais que o poema não consiga definir, concretizar uma imagem para a abstração do interior, nos é transmitida a sensação de medo e de impotência diante dessa abstração, e, por meio dessa sensação, surge uma aproximação em nossa imaginação sobre o que seria a figura representativa da negatividade dessa abstração, desse lugar ermo.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No decorrer de nossas análises e ao observarmos o processo de criação da imagem, notamos que, na poesia, a metáfora é uma forma de justificá-la em palavras, pois, ao recobrar da memória a funcionalidade empírica a que essa imagem está ligada, não seria a lembrança suficiente para justificá-la, ocorrendo, então, a necessidade de buscar na metáfora subsídios para tornar essa imagem mais concreta.

Recorrendo ao processo de imaginação, a imagem pode buscar a forma, como se fosse um material em manipulação na mente de seu criador, visto que, por mais abstrata que seja e devido à subjetividade que sua funcionalidade empírica exprime, a imagem pode ainda tomar forma na mente de quem a produz.

Mas não podemos dizer que a imagem no poema é referente apenas à lembranças ou à imaginação que podemos manipular com facilidade. Essa imagem, na verdade, está vinculada ao processo inédito de criação, e uma das formas como podemos justificar isso é pela produção de sensações que ocorre no decorrer do poema, sendo a imagem apenas um elemento constituinte desse efeito e que recebe auxílio dos outros sentidos para intensificar as sensações que são abstraídas do poema.

Nos poemas que foram analisados pudemos observar que a imagem, ao ser criada a partir da metáfora, da contraposição entre concreto e abstrato e claro e escuro, está diretamente conectada às sensações que são vivenciadas ou não e assim contribuem com o processo de formação das experiências da mente. Isso ocorre, pois, ao analisar o poema a imagem que dele é abstraída passa a fazer parte do banco de dados que construímos a partir da vivência do corpo, e por mais que essa imagem seja criada pela imaginação, ela figurou uma experiência em nossa memória.

O primeiro poema analisado aborda uma metáfora geral sobre a passagem do tempo, utilizando a abstração das sequências naturais, como o pôr do sol e a chegada da escuridão que, ao anteciparem a experiência da vivência de um sentimento alimentado pela emoção, contribuem com a criação de uma imagem para a sensação do pressentimento, que vai ser preenchida pelas experiências e pela imaginação do leitor.

O segundo poema, ao utilizar a contraposição entre concreto e abstrato para figurar a imagem oculta pelo desconhecimento e pela desmaterialização do interior humano, faz uma aproximação de imagens e significados de elementos externos para tornar mais concreta a

imagem e o significado abstrato desse lugar ermo. A partir dessa comparação é que o poema consegue figurar uma imagem que se aproxima de uma justificativa para a falta dessa concretude, pois, na verdade, o que podemos concluir é que, no grande vazio da mente, podem surgir inúmeras imagens que, ao mesmo tempo em que a figuram, também a desfiguram, pois, por mais que surjam por meio do processo interno de imaginação, as imagens sempre estão em busca das significações que remetem à vivência exterior do corpo.

Para estabelecer uma relação entre os poemas analisados, observamos que, os mesmos elementos que sustentam a construção da imagem no primeiro, estão presentes no segundo, nesse caso, referimo-nos à contraposição, entre, concreto e abstrato, e, claro e escuro, que ao fazerem uso da metáfora para a materialização de um sentimento, desenham, no primeiro poema, o pressentimento, e no segundo, o temor a abstração do interior.

Podemos compreender essa relação com mais propriedade quando comparamos os princípios que surgem da estrutura externa, como, o uso das maiúsculas que destacam palavras do campo semântico e do campo abstrato sugerindo uma contraposição entre si; assim também, como, o uso do travessão que sugere uma interiorização, no primeiro, pela retomada dos acontecimentos que proporcionam o sentimento de pressentimento, e, no segundo, pela extensão dos versos que sugerem essa interiorização.

Nesse sentido, analisamos ainda, que, os elementos da estrutura exterior, como, por exemplo, as letras maiúsculas contribuem com a construção da imagem pelo fato de proporcionarem o deslocamento de sentido, como já observamos no primeiro poema, pelo deslocamento do significado de “Pressentment” para “Shadow”, e no segundo, pela contraposição entre as palavras concretas “Chamber”, “Haunted”, “House”, “Corridors”, “Material” e “Place”, e abstratas “Brain”, “Ghost” e “Horror’s”.

Dessa maneira, encerramos nossa pesquisa concluindo que a imagem no poema é uma forma de figurar as abstrações interiores por meio da construção de uma imagem dos elementos abstratos que regem e impulsionam o homem, dando concretude aos significados das sensações e sentimentos, tornando possível diferenciar uma interpretação sensível ao que diz respeito à apreciação da arte, de uma visão superficial impulsionada pela exterioridade.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Luísa Ribeiro Barata; SANTOS, Maria Irene Ramalho de Sousa. **Sobre a ‘Escrita Feminina’**. Coimbra: Centro de Estudos Sociais, 1997.

AZERÊDO, Genilda. Emily Dickinson e a dimensão semântico-pictórico da metáfora: a imagem do pressentimento. In: FRAGMENTOS, n. 34. **Faces de Emily Dickinson**. Florianópolis: UFSC, 2008. ISSN 2175-7992. Disponível em <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/8835>>. Acesso em 05/10/2010.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

BRITTO, Paulo Henriques. A tradução para o português do metro de balada inglês. In: FRAGMENTOS, n. 34. **Faces de Emily Dickinson**. Florianópolis: UFSC, 2008. ISSN 2175-7992. Disponível em <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/8835>>. Acesso em 05/10/2010.

CANDIDO, Antonio. **Na sala de aula: Caderno de análise literária**. São Paulo: Editora Ática, 2005.

CASTELO BRANCO, Lúcia. **A branca dor da escrita: três tempos com Emily Dickinson**. Tradução dos poemas e cartas de Fernanda Mourão. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

CULLER, Jonathan. **Teoria literária: Uma introdução**. São Paulo: Beca, 1999.

DAGHLIAN, Carlos. A auto-ironia na poesia de Emily Dickinson. In: FRAGMENTOS, n. 34. **Faces de Emily Dickinson**. Florianópolis: UFSC, 2008. ISSN 2175-7992. Disponível em <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/8835>>. Acesso em 05/10/2010.

FAUSTINO, Mario. **Poesia experiência**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

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.

MOURÃO, Fernanda. Esta é minha carta ao mundo. REVISTA ALETRIA. Vol.19.n.1 Belo Horizonte: UFMG, 2009. ISSN 1639-3749.

PAGLIA, Camille. A Madame Sade de Amherst. In: _____. **Personas Sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson**. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

THAMOS, Márcio. **A palavra artística: um enigma concreto**. São Paulo: Faculdade de Ciências e Letras – UNESP –Araraquara.

