

EMILY DICKINSON E CULTURA CONTEMPORÂNEA: BREVES OBSERVAÇÕES SOBRE REMEDIAÇÃO E INTERMIDIALIDADE A PARTIR DA DÉCADA DE 1950

MARCELA SANTOS BRIGIDA*

Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL), Rio de Janeiro, RJ, Brasil.


Recebido em: 7 ago. 2018. Aprovado em: 23 ago. 2018.

Como citar este artigo: BRIGIDA, M. S. Emily Dickinson e a cultura contemporânea: breves observações sobre remediação e intermidialidade a partir da década de 1950. *Cadernos de Pós-Graduação em Letras*, v. 18, n. 3, p. 109-124, 2018. doi:10.5935/cadernosletras.v18n3p109-124

Resumo

Este estudo objetiva estabelecer uma análise do alcance da influência exercida pela obra de Emily Dickinson sobre artistas de campos variados, pautando os fenômenos da remediação e das relações interartes. Focalizamos em um questionamento de como a própria estrutura empregada pela poeta, o *ballad meter* ou *hymn meter*, pode ter colaborado para torná-la acessível para compositores que a partir da década de 1950 trabalharam com a sua obra. Oferecem suporte teórico os escritos de Jean-Paul Sartre em *Que é a literatura?* (1948), de Paul

* E-mail: marcelascastelli@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-0951-1603>

A autora agradece o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) no desenvolvimento deste trabalho, através da concessão de bolsa de pesquisa.

Zumthor em *Performance, recepção e leitura* (1990) e de Cristanne Miller em seu estudo aprofundado acerca da prosódia dickinsoniana.

Palavras chave

Emily Dickinson. Poesia. Intermidialidade.

Em *Que é a literatura?*, Jean-Paul Sartre situa a poesia “ao lado da pintura, escultura e música” (1989, p. 28); enquanto escritores de prosa buscariam estabelecer significação, poetas são percebidos como artistas que se abstêm da linguagem como instrumento. Segundo o crítico, poetas percebem palavras como coisas e não como signos, o que os aproxima de pintores e músicos que, igualmente, não podem designar significações *per se* para suas obras. Portanto, tais formas artísticas parecem almejar o atemporal em vez de se engajarem com o presente como um local ilusoriamente separado do passado e do futuro.

Neste ensaio, nos apropriamos desta noção sartriana para propor que a sentença de Ninguém apresentada por Dickinson em seu poema “260” proporciona o estabelecimento de instâncias de contemporaneidade entre a poeta de Amherst e artistas que se voltaram para a obra da artista a partir da segunda metade do século XX. É no poema “I’m Nobody! Who are you?” (Fr260)¹ que Dickinson não apenas afirma ser Ninguém – personificando e ressignificando o pronome indefinido – como desdenha da ideia de se reconhecer como Alguém, um indivíduo cercado por um “pântano” de bajuladores. Neste poema-manifesto que vai na contramão da cultura do espetáculo que se elevou a estatuto de regra no início do século XXI, o eu lírico também se dirige ao leitor em busca de um outro Ninguém clandestino. A revelação dessa condição precisa ser ocultada, o eu lírico informa o leitor em tom reservado. Dickinson escreveu duas versões do poema. Contudo, em ambas a consequência da divulgação da condição de Ninguém é estabelecida em um espectro negativo. Na primeira, lê-se: “*Don’t tell! they’d banish us – you know!*”; “Não conte! eles nos baniriam – sabe!”, em tradução livre. Na versão alternativa, “*banish us*” é substituído pelo verbo “*advertise*”. A ameaça aqui é um pouco mais velada e se converte em “podem espalhar”, na tradução de Augusto de Campos. Observamos ainda

¹ Seguimos aqui o formato de citação atualmente aceito para a produção acadêmica dickinsoniana conforme o periódico publicado pela *Emily Dickinson International Society*. A numeração dos poemas reproduz aquela apresentada na edição de R. W. Franklin, com cada citação codificada pelas letras “Fr” seguidas pelo número do poema. As cartas são citadas seguindo a numeração da edição de Thomas Johnson, com a letra “L” precedendo o número da carta.

que a poeta opta por escrever *they* – termo que principia uma frase – com letra minúscula, num processo inverso ao de maiuscularizar a letra inicial de palavras que são tidas como dignas de destaque ou personificação (MILLER, 2004, p. 224 e HART; CHUNG, 2007, p. 348). A escrita dickinsoniana é lida assim a partir da busca dessa sentença de Ninguém como um ideal poético que permite ao texto falar para além de seu contexto imediato. A sentença é aqui entendida como proposta por Virginia Woolf em *A room of one's own* (1929): algo entre materialidade do texto e veredito para identidades que não se querem fixas desde seu tempo (PINHO, 2015). Em “O que é o contemporâneo?”, Giorgio Agamben (2009) aborda a tradição como aquilo que nos permite fraturar as vértebras do tempo cronológico para aferir a escuridão do presente, e fazer dessa fissura um espaço de comunicação com o imemorial. O verdadeiro contemporâneo é apresentado como aquele que “não se deixa cegar pelas luzes do século e consegue entrever nessas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade” (2009, p. 64). Nesse sentido, não podemos deixar de citar Harold Bloom, que defendeu que a canonicidade de Dickinson

[...] resulta da sua estranheza alcançada, da sua relação inquietante com a tradição. Ainda mais, isso deriva da sua força cognitiva e agilidade retórica, não do seu gênero ou de qualquer ideologia derivada do gênero. Seu transporte único, o seu Sublime, é fundado sobre a sua desnomeação de todas as nossas certezas gerando tantos vazios; isso dá a ela, e aos seus leitores autênticos, outra forma de enxergar, quase na escuridão (BLOOM, 1994, p. 308-9).²

No contexto do presente ensaio, procuramos pensar a contemporaneidade entre a obra poética de Dickinson e a daqueles que a abraçaram como precursora. Almejamos uma abordagem da poeta que não resvale para especulações acerca de atravessamentos entre biografia e obra, mas que parta sempre daquilo que nos foi efetivamente deixado pela autora em seus escritos.

Permanece constante nos comentários metapoéticos que surgem ao longo obra de Emily Dickinson a noção de que a poesia é precisamente o instrumento que liberta o artista de limitações cronológicas e contextuais (Cf. Fr445, Fr466, Fr519, Fr533, Fr1103, Fr1126, Fr1268 L268, L269), o que lemos aqui como elemento que possibilita a geração de instâncias de contemporaneidade entre a obra poética de Dickinson e as de seus leitores. É essa abordagem de Dickinson à poesia que a torna tão acessível para artistas, de poetas a escritores

² As traduções de textos anglófonos são nossas, exceto quando indicado nas Referências.

de prosa e compositores, a partir da década de 1950, quando a primeira edição de sua obra completa foi editada por Thomas H. Johnson buscando respeitar e preservar em formato impresso o que foi deixado nos manuscritos da autora. T. S. Eliot argumenta em “Tradição e talento individual” (1989) que nenhum artista tem sua significação completa sozinho, sendo necessário que sua relação com artistas e poetas mortos seja “harmônica, coesa e não unilateral” (p. 39). Essa construção de uma via de mão dupla na intertextualidade que atravessa a tradição literária é arrematada por Jorge Luis Borges que, leitor de Eliot, explicita que “o fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro.” (1979, p. 97). Nesse sentido, a leitura de Dickinson pelo século XXI passa necessariamente pelas obras de arte que dialogaram com ela ao longo do século XX. Deparamo-nos com uma miríade de Dickinsons tão distintas quanto interessantes ao longo de um percurso preenchido por mediações, adaptações e releituras. O conto “EDickinsonRepliLuxe”, de Joyce Carol Oates (2008), por exemplo, toca na questão do inumano quando a figura de Dickinson toma vida na forma de uma réplica adquirida por um casal de classe média em uma loja de departamentos. Ela teria como função reproduzir a personalidade da figura emulada por meio de um programa de computador que teria “extraído o sumo do indivíduo esculpido” (SANTIAGO, 2011). A suposta presença da poeta dá vazão às aspirações poéticas da Sra. Grim, em uma narrativa com subtons de empoderamento feminino e crítica social:

Emily murmurou o que deve ter sido uma resposta educada e a esposa lhe entregou os poemas, agitando-se por perto à espera de que a poetisa os lesse em silêncio. O coração da esposa retumbava de apreensão, seu lábio inferior tremia. Como Madelyn Krim era petulante, entregando seus poemas à imortal Emily Dickinson! No entanto, o gesto parecia perfeitamente natural. Tudo o que envolvia a EDickinsonRepliLuxe na casa dos Krims parecia perfeitamente natural. Na verdade, sua esposa deixara de pensar na sua poetisa companheira como uma EDickinsonRepliLuxe e quando o marido se referia à sua distinta ordem em termos rudes, não como uma pessoa, mas como uma coisa, a esposa olhava sem expressão, como se não estivesse escutado. Sentia uma leve sensação mesquinha de satisfação porque a poetisa preferia claramente ela a seu marido; havia uma inegável relação fraternal entre ela e Emily, em oposição a seu marido, tão obstinadamente masculino (OATES, p. 56, 2010).

A crítica dickinsoniana também nos oferece uma escritora plural e difícil de circunscrever: da artista protofeminista de Adrienne Rich, Sandra Gilbert e

Wendy Barker, à poeta da Guerra da Secessão de Shira Woloski, à criadora de uma métrica revolucionária de Cristanne Miller e Christine Ross, até a precursora da poesia concreta de Martha Nell Smith. Cada artista e acadêmico que reivindica Emily Dickinson em suas criações ou em uma visão do próprio verso da poeta nos oferece como referencial não apenas a obra em si, mas necessariamente uma leitura alternativa da mesma. Em “‘Joy in repetition’; or, The significance of seriality in processes of memory and (re-)mediation”, Sabine Sielke explora a forma como “nós ‘cognizamos’ as remediações seriadas” dos textos literários de Dickinson, Henry James e Gertrude Stein na cultura contemporânea e como e o que nós de fato percebemos e “lembramos” dessas figuras ao longo do processo (2013, p. 49). A crítica aponta a ironia do estabelecimento de uma próspera “Indústria Dickinson” ao longo do século XX, considerando-se que a poeta rejeitou a possibilidade de publicar em vida. Embora mencione remediações em obras de ficção em prosa e no cinema que exploram primordialmente a biografia da poeta, Sielke se volta principalmente para a transposição da poesia para a música, que reconheceria tanto a proximidade do veículo de transmissão – histórico e estético – como a predileção de Dickinson pela estrofe hínica. Um dos expoentes da aparição frequente da obra de Dickinson no território musical surge em 2007 com o lançamento do álbum *No Promises* de Carla Bruni. Neste, a artista musica três poemas de Dickinson e ao performá-los como canções *folk* com seu característico sotaque francófono, propõe uma canção dickinsoniana com um alcance que não podemos supor que a poeta teria imaginado ao escrever sua “carta para o mundo” (Fr519). Se neste poema o eu lírico aponta que o mundo nunca lhe escreveu de volta, respostas parecem ter inundado a caixa de correio da poeta nos séculos XX e XXI. Considerando que Cristanne Miller define a poesia de Dickinson como predominantemente aural em seu artigo “Dickinson’s structured rhythms” (2007), o movimento de Bruni ao compor canções a partir de poemas e registrá-los enquanto *performances* musicais oferece não apenas uma releitura – e uma remediação – de Dickinson para o início do século XXI, como acrescenta algo de seu ao estabelecer este diálogo. Pensando com T. S. Eliot, vemos que:

Os monumentos existentes formam uma ordem ideal entre si, e esta só se modifica pelo aparecimento de uma nova (realmente nova) obra entre eles. A ordem existente é completa antes que a nova obra apareça; para que a ordem persista após a introdução da novidade, a totalidade da ordem existente deve ser, se jamais o foi sequer levemente, alterada: e desse modo as relações,

proporções, valores de cada obra de arte rumo ao todo são reajustados; e aí reside a harmonia entre o antigo e o novo (1989, p. 39).

Na visão de Eliot, a ideia da “ordem ideal” entre os monumentos artísticos existentes torna possível um grau de contemporaneidade entre artistas de tempos e contextos distintos. Este fenômeno se dá precisamente no nível da obra, da criação. Ao tomar para si o verso de Dickinson e acrescentar algo seu enquanto borrava os limites entre poesia e canção, Bruni não apenas reafirma a estrutura da balada dickinsoniana e compartilha uma leitura sua da obra, como a marca com sua *performance*, como postula Zumthor em *Performance, recepção, leitura*:

A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca (2007, p. 32).

A versão de Bruni para “I felt my life with both my hands” (Fr357) foi veementemente rechaçada pelo crítico musical Caspar Salmon do website AllMusic em sua resenha do álbum publicada também em 2007. Ele defende que o “maravilhoso poema de Dickinson foi maltratado” pela falta de clareza na enunciação de Bruni, além de considerar o arranjo inadequado. Ao seu ver, “a alegria absurda da canção é quase insuportável”. Ademais, Salmon critica a falta de coesão na seleção dos poetas abordados por Bruni. No entanto, entendemos que são justamente as marcas da artista na *performance* e suas idiossincrasias que permitem a criação de uma obra nova que, mediada pela leitura da própria Bruni, dialoga com a tradição dickinsoniana criando uma instância de contemporaneidade.

Em seu artigo “The sound of startled grass” publicado no jornal inglês *The Guardian*, em 2002, Valentine Cunningham explorou as potencialidades musicais de Dickinson, citando uma série de artistas que compuseram com a obra dela como referencial até o início do terceiro milênio. A inglesa Judith Weir trabalhou com a poesia de Dickinson em 1994, 1995 e 1999, remediando-na em concertos e na regência de corais. Também no território da música erudita, o britânico Simon Holt é citado. Cunningham volta à década de 1950 para apontar que ambos artistas foram influenciados pelo tratamento que Aaron Copland dispensou à poesia de Dickinson em *Twelve poems of Emily*

Dickinson, ciclo de 12 canções baseadas em poemas da autora mais tarde orquestrado pelo próprio compositor. A soprano Lisa Delan lançou o álbum *A certain slant of light*, em 2018, oferecendo uma releitura da obra de Copland. John Adams também trabalhou com poemas de Dickinson na composição da sua sinfonia coral *Harmonium* (1981). Embora tenha presença inegavelmente forte no território da música clássica, Cunningham aponta que Dickinson atravessa gêneros musicais, com remediações no território do jazz (e aqui podemos citar Jane Ira Bloom), do pop, do rock e do folk. No Brasil, temos Cid Campos e seu álbum *Emily*, lançado em 2017. Neste, o artista musicou algumas das celebradas traduções de Augusto de Campos lançadas pela Editora Unicamp em 2008. Na França, temos a já mencionada Carla Bruni. Na Itália, a cantora Carlot-ta lançou em 2011 o álbum *Make me a picture of the sun*. A canção-título é uma adaptação do poema Fr239 de Dickinson. Retornando à Inglaterra, citamos Peter Doherty, compositor e poeta que transita pelo skiffle, folk, pop, rock e remediou a poesia de Dickinson nas canções “At the flophouse” (*Babyshambles*, 2004) e “Arcady” (*Grace/Wastelands*, 2009).

Buscando propor uma investigação do apelo de Dickinson para compositores contemporâneos, nos voltamos para a questão dos cruzamentos entre poesia e canção. Em “Canto e palavra” (2001), Affonso Romano de Sant’Anna aponta que historiadores da linguagem e filósofos nos transmitiram a ideia de que poesia e música surgiram juntas como forma de expressão do indivíduo e da comunidade: “E nisto o canto guerreiro, o canto religioso, o canto laborial e o canto festivo demonstram essa integração de canto e palavra” (p. 11). Percebemos assim que a origem da poesia aponta para uma apreensão integrada desta com a música, sendo ela própria uma produção artística dotada de musicalidade. Sant’Anna também aborda a questão do estatuto poético da letra de música, apontando que se trata, de forma incontroversa, de um texto. Reconhecida esta condição, a questão de reconhecê-lo ou não como poesia traz subjacente a

[...] noção de que muitos desses textos [estariam] mais do lado da prosa do que da poesia. Seriam prosa rimada, prosa falada. Subjacente também nesta discussão está o temor de que seja banalizado o conceito de poeta e de poesia (p. 16).

Ademais, a definição dos textos que encaramos como munidos de valor literário é flexível e varia de acordo com o contexto histórico e com as convenções

de dada sociedade. A frequência com a qual compositores dialogam com Dickinson parece reforçar, no contexto do estudo ora empreendido, a necessidade de se reconhecer o estatuto da poesia como obra de arte que transita entre o literário e o musical. Paul Zumthor identifica uma cisão entre os conceitos de literatura e poesia. Enquanto a literatura seria, de fato, uma arte historicamente demarcada, referente à sociedade onde é produzida em determinado momento, o conceito de poesia seria o de: “uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização e fundamentada nas estruturas antropológicas mais profundas” (2007, p. 12). Isto é, a literatura e a poesia seriam artes da linguagem, mas a origem e o percurso da poesia surgem como distintos daqueles observados na literatura e precisam ser considerados em sua totalidade. A poesia – tal como a canção – se situaria em algum lugar entre a literatura e a música e enquanto um objeto híbrido deve ser estudado como tal. Ignorar a musicalidade inerente aos componentes da poesia, apreendendo-a somente enquanto texto, omitiria um aspecto elementar para a obtenção de um fenômeno pleno de recepção: a *performance*.

A partir dessas considerações e pensando a poesia de Dickinson no contexto em que foi produzida como uma arte predominantemente aural, nos voltamos à crítica dickinsoniana para elaborar um breve estudo da estrutura rítmica e métrica dos poemas da autora. Ao abordar as particularidades da prosódia dickinsoniana em “Uncommon measures: Emily Dickinson’s subversive prosody”, Christine Ross (2001) refaz o caminho percorrido pelos estudos da prosódia na poesia de língua inglesa apontando que:

Não é surpreendente, dadas as raízes clássicas da crítica europeia, que a prosódia em inglês tenha se desenvolvido por meio da teoria greco-romana baseada nos ritmos do grego e do latim. Esta tradição foi recodificada em 1959 pelo ensaio seminal de W. K. Wimsatt e Monroe C. Beardsley, “The Concept of Meter”. Wimsatt e Beardsley desenvolveram o conceito de “tensão métrica” entre “*accent*” e “*stress*”, métrica e ritmo, que organiza a análise de Lindberg-Seyersted de Dickinson (2001, p. 71).

Ross vai se opor à tal abordagem, apontando que a noção da tensão métrica advém de uma análise que se baseia em uma proposição teórica do século XX à qual Dickinson não teria tido acesso. Sendo assim, a obra poética de Dickinson seria fundada justamente sobre uma fusão de *accent* e *stress*, utilizando os ritmos dos inglês coloquial como modelo. A autora acredita ainda

a tradição hínica como fonte de padrões gerais para estrofes, mas ressalta que Dickinson não escreve em versos silábicos. Ross atribuirá à educação formal de Dickinson a base para a criação de uma métrica “singularmente expressiva” (p. 71), baseada no pé latino-inglês. A crítica aponta, portanto, o quão crucial é estudar de forma exaustiva a sonoridade dos poemas de Dickinson pois identifica uma função metacrítica na métrica criada e empregada pela poeta, elemento capaz de “subverter as presunções sobre a língua herdadas por ela” (ROSS, 2001, p. 72).

Parece-nos pertinente propor uma discussão do ensaio de Wimsatt e Beardsley citado por Ross no contexto do estudo ora apresentado, uma vez que, ao defender a distinção entre *stress* e *accent*, os autores também enveredam por uma rica abordagem da comunicação entre música e poesia. Parece-nos relevante apresentar a posição dos críticos neste quesito como forma de introduzir as peculiaridades que surgem em um estudo comparativo entre poemas e letras de música ou da remediação da poesia no território musical. Para Wimsatt e Beardsley, a música se apresenta como uma notação cronométrica que divide o tempo em intervalos iguais, prescrevendo um “pulso subjacente identificado” (1958, p. 590). Argumentando que a música convida o metrônomo a efetivar a marcação do ritmo, os autores apontam que a cronometragem está para a performance como a métrica está para o poema. Opondo-se a um sistema performativo de prosódia em favor de um descritivo, Wimsatt e Beardsley argumentam que

[...] recitar poesia em tempos iguais é uma questão ligada à música, e não há dúvida que a música possa ser imposta ao verso – muito prontamente em alguns exemplos – e que aqui e acolá na história da recitação poética a música foi invocada para preencher o que a métrica não fez, onde a métrica foi insuficiente. Mas o músico ou musicologista que vem performar esses serviços ou apontar a sua possibilidade deve se lembrar o que está fazendo (1958, p. 588).

Embora a métrica seja reconhecida enquanto unidade de medida, ela não é apreendida pelos teóricos como uma unidade de medida temporal: embora se aceite que as sílabas acentuadas irão, necessariamente, se sobressair na performance do poema, não se admite que a tonicidade vá ocorrer em intervalos necessariamente regulares. Isto é, enquanto para os autores a métrica musical é composta de um padrão duplo: acentuação e tempo, a poética é composta somente pela acentuação. Embora reconheçam a regularidade temporal como

elemento da performance que pode oferecer satisfação e ser até buscado, deve ser reconhecido que o tempo não surge como fato linguístico na escritura do poema (WIMSATT; BEARDSLEY, 1958, p. 590). No entanto, como vimos, há um problema ao aplicar sem ressalvas essa abordagem do *New Criticism* à poesia de Dickinson. Nomes luminares da crítica dickinsoniana como Ross e Cristanne Miller ressaltam a característica predominantemente aural da poesia estadunidense do século XIX. Miller cita uma série de fontes que fazem menção à relevância da performance poética para a própria Dickinson, que teria uma concepção de poesia bastante distinta daquela apresentada por Wimsatt e Beardsley:

Os Dickinson e seus amigos de Amherst liam em voz alta juntos pelo menos ocasionalmente: a poeta frequentemente faz referência, por exemplo, a ler em voz alta em suas cartas, particularmente em seus anos mais jovens e sociais. Em 1851, aos dezoito anos, Dickinson menciona um “Clube de Leitura” que ela frequentou por alguns meses, comentando em uma carta para seu irmão, Austin, “Stebbins vem ler agora e Spencer... os Tutores vêm atrás da gente e nos acompanham até em casa” (L44). Em 1859, ela pergunta se Fanny e Loo Norcross ainda frequentavam as leituras públicas de Shakespeare organizadas por Fanny Kemble, comentando: “Eu ouvi muitos leitores notavelmente ruins, e um bom seria quase uma bela surpresa” (L199). Em 1853, ela relata ler as notícias em voz alta enquanto Vinnie costurava (L133), e ela lia repetidamente as cartas de Austin ou de outros em voz alta para a família – sugerindo que o consenso familiar a tinha como a melhor, ou a mais dramática, leitora entre eles (L31, 53, 57, 108, 116). Similarmente, Dickinson frequentemente lia cartas com ou para Sue, ou Sue as lia para ela (L18, 114, 115, 128). Edward Dickinson lia em voz alta durante as orações da família – conforme Emily menciona em 1863 e 1875, muito após ela presumivelmente ter parado de frequentar este ritual (L285, 432). E a poeta lia para a mãe quando ela estava doente (L666, 667, 721, 727). Os próprios poemas de Dickinson receberam performances orais no círculo da família e da comunidade também. Como Hart e Smith documentam, Sue ao menos ocasionalmente lia os poemas de Dickinson para amigos. Mais significativamente, Martha Ackmann encontrou evidências de que a própria Dickinson pelo menos ocasionalmente “dizia” seus poemas para a família: a prima Anna Norcross Swett mencionou ter ouvido Dickinson “falar poesia,” e Louisa Norcross relata que Dickinson lia seus poemas para ela enquanto ela trabalhava na despensa (MILLER, 2004, p. 219).

Wimsatt e Beardsley reconhecem que a balada – formato mais frequentemente explorado por Dickinson – estaria entre as formas poéticas que seriam

normalmente e até preferencialmente lidas de forma isocrômica, considerando também a possibilidade de ser a sua conexão próxima com a música a razão por trás disso. Aqui, os autores se aproximam do território interdisciplinar que nos interessa discutir, explicitando os procedimentos envolvidos em um processo de se musicar um poema, movimento que tantos compositores realizaram ao efetivar as potencialidades musicais do verso dickinsoniano a partir da década de 1950:

Quando um poema é musicado, valores definidos têm que ser atribuídos às suas notas e pausas, e conseqüentemente às suas medidas e frases. E independentemente da forma como isto é feito, nós estamos introduzindo um elemento extralinguístico, uma precisão de cronometragem que não pertence aos elementos linguísticos, às palavras e sílabas (WIMSATT; BEARDSLEY, 1958, p. 589).

Observamos aqui, portanto, o ponto em que se dá a cisão entre a visão de Ross e a dos críticos. Se eles defendem que ao se musicar poesia é introduzido um elemento extralinguístico que não estaria previsto pelo próprio poema, a pesquisadora defenderá que na visão que Emily Dickinson e o seu tempo faziam da poesia enquanto arte voltada para o ouvir, ao menos parte desses elementos estariam efetivamente previstos pela estrutura métrica do poema.

Em “Dickinson’s structured rhythms”, Cristanne Miller (2007) aborda o que classifica como a “revolucionária rebelião poética de Dickinson” argumentando que esta foi realizada pela poeta por meio da “justaposição dos ritmos da métrica e da sintaxe para criar uma síncope que não se assemelha nem ao discurso coloquial nem à dicção formal, apesar de apresentar alianças com ambas” (p. 392). Vemos portanto que enquanto Ross defende que Dickinson utilizou os ritmos do inglês coloquial como modelo inicial, Cristanne Miller identifica um movimento um pouco mais complexo na construção do estilo da poeta. Para ela, a métrica surge como o elemento estrutural mais inscrito na cultura local e assim, desafia a noção de uma poeta que escrevia em isolamento. Independentemente do nível de circulação dos poemas, o próprio ato de escrever poesia é interpretado como uma tomada de posição que se inclina para o social. Ao se fazer poeta, Dickinson já estaria tomando parte no comportamento comunal da sua sociedade. A métrica dickinsoniana é tão digna de atenção, portanto, por representar um “sistema compartilhado de *cultural givens*, além de oferecer oportunidades para ela marcar seu ceticismo sobre

tais sistemas e criar medidas expressivas que os desafiavam sem descartá-los” (MILLER, 2007, p. 395). A autora acredita que o hino, formato conhecido e assimilado culturalmente pela sociedade predominantemente calvinista de Amherst, Massachusetts, seja muito mais significativo para o estudo das escolhas da poeta ao estruturar seus poemas que a questão do emprego do pentâmetro iâmbico (discutido à exaustão pela crítica feminista). A pesquisadora vai se debruçar sobre este aspecto estrutural da poética dickinsoniana para fundamentar sua defesa da obra da poeta como predominantemente aural. Para Miller,

Para entender como Dickinson manipula os ritmos irregulares da sintaxe dentro e contra os padrões da métrica, devemos primeiro entender as implicações das escolhas métricas que ela faz na maioria dos seus poemas. Annie Finch demonstrou que o verso de Dickinson contém mais linhas de versificação em pentâmetro iâmbico do que havia sido reconhecido anteriormente; a maioria dos poemas de Dickinson, no entanto, vêm em alguma forma de métrica hínica, especialmente se observarmos o padrão geral de um poema em vez de codificar os versos isoladamente. As três variações padrões da forma hínica são a métrica breve (contendo 3-3-4-3 batidas), métrica comum (4-3-4-3 batidas), e métrica longa (contendo 4-4-4-4 batidas). Dickinson usa todas essas e outras variações de versos de 3 e 4 batidas. Apesar de frequentemente romper padrões de acentuação através da variação métrica, seus versos e estrofes são organizados metricamente: escutamos o esqueleto de um ritmo métrico regular na vasta maioria dos seus poemas, e essa estrutura subjacente surge como uma métrica hínica com mais frequência do que qualquer outra (2007, p. 394).

“There is a morn by men unseen” (Fr24), poema remediado por Peter Doherty na canção “Arcady” (2009), é uma das obras que apresentam uma variação dos padrões da forma hínica. É interessante observar que Dickinson não estrutura o poema em quartetos. O padrão 4-4-3-4-4-3 rege o poema, organizado em sextetos. Os versos de Dickinson frequentemente surgem como trímetros ou tetrâmetros, característica que, segundo Miller, pode contribuir para a percepção da musicalidade a eles subjacente, vez que poesia metrificada que traz versos mais breves que o pentâmetro “tendem a apresentar um ritmo predominantemente métrico, não sintático, uma dominância tipicamente sublinhada por rimas e unidades de estrofes regulares” (2007, p. 397). Miller vai citar os relatos da relação de Dickinson com a música, a própria educação da poeta e o entendimento que o século XIX fazia da poesia. Como já observamos no relato acerca da frequência com a qual Dickinson se apresentava como uma

leitora competente em situações sociais, momentos compartilhados de leitura e escuta eram comuns tanto no lar dos Dickinson como na sociedade em que estavam inseridos. Podemos pensar ainda em uma manifestação poética onde o eu lírico de Dickinson pende para a oralidade. No poema Fr1212, ouvimos que há quem diga que uma palavra morre após ser dita, mas que para o eu lírico, ela começa a viver precisamente naquele dia (tradução nossa). O ensaio de Miller vai culminar na sua rejeição do posicionamento de certa corrente nos estudos dickinsonianos que preconiza o estudo dos manuscritos da poeta ao ponto de considerar que quem lê transcrições impressas dos mesmos estaria lidando com traduções e não com a obra em si. O ponto fulcral do equívoco de tal abordagem estaria numa priorização do artefato em detrimento do escrito, uma percepção anacrônica na visão de Miller, que reafirma que ignorar a função essencial que a métrica exerce na poética dickinsoniana é, pura e simplesmente, ler mal Emily Dickinson:

Conforme argumento em “The sound of shifting paradigms”, na cultura inclinada ao aural na metade do século XIX, onde se deu a maior parte da escrita de Dickinson, me parece improvável que ela teria concebido uma rendição visual como constituindo em si mesma um “poema”, independentemente da dimensão do seu comprometimento com a circulação de manuscritos dos seus poemas ou a autenticidade implícita da página escrita à mão. Entender a página como idêntica ao poema implica uma espécie de substituibilidade em que o poema é um ícone apresentado de forma singular. Em vez disso, a mim parece que Dickinson concebe um poema como um padrão significativo de palavras, muito semelhante a um *script* que pode gerar uma série de performances – uma entidade formada em relação às contingências de padrões e normas compartilhadas, através de várias inscrições e incluindo a possibilidade de várias substituições de palavras (2007, p. 403).

Na visão de Miller, então, Dickinson identifica o poema somente com o que é escrito não com a forma como é escrito. Justamente sua prática de copiar poemas com arranjos diferentes, mudando palavras de lugar e quebrando a linha do verso em momentos diferentes surge como evidência de que o poema existe somente na materialidade do texto, não no objeto. Tal noção nos ajuda a compreender melhor tanto a importância da estrutura métrica e rítmica dos poemas de Dickinson quanto como aspectos da sonoridade influenciada por estruturas hínicas trabalham para tornar Dickinson uma poeta tão acessível para compositores. Se adotarmos essa visão do poema como um *script* que convida novas performances e a associarmos com a influência da hinódia no

estilo composicional da poeta e com a sua preocupação com a musicalidade do verso, podemos entender um pouco melhor a afinidade de compositores contemporâneos com a sua obra poética, além da facilidade com que o verso dickinsoniano transita entre o território da poesia e da canção.

O presente ensaio procurou estabelecer um breve panorama do arcabouço teórico e crítico com os quais contamos para empreender um mapeamento e estudo das manifestações da influência de Emily Dickinson no cenário dos estudos interartes contemporâneos, com ênfase na remediação da poesia no território musical. Exemplos deste fenômeno que se prestam a análise, como podemos observar ao longo deste breve ensaio, não faltam. Interessa-nos no contexto deste projeto de pesquisa mapear o movimento do verso dickinsoniano de sua estrutura fortemente influenciada pelo estudo da hinódia até sua efetiva musicalização ao longo dos séculos XX e XXI. As produções de críticos dickinsonianos que se voltam especificamente para a materialidade e articulação do texto, destrinchando estratégias composicionais e elementos que compõem o estilo da poeta oferecem um suporte inestimável para o presente esforço. Parece-nos, enfim, que os estudos interartes encontram-se em um momento fértil para discussões, com simpósios e congressos dedicados ao tema sendo organizados tanto no contexto do Brasil quanto no exterior. No contexto específico de Dickinson na música, observamos o lançamento de diversos trabalhos musicais que se apoiam ou celebram a sua obra poética por meio da remediação, reafirmando a contemporaneidade do verso dickinsoniano e dialogando com a poeta de Amherst no século XXI. Impõe-se como necessidade o mapeamento e o estudo de tais manifestações, assim como a elaboração de teorias e proposições acerca do relacionamento de Dickinson com a música, espaço criativo que nos oferece novas leituras de uma poeta sempre no limiar.

Emily Dickinson and contemporary culture: brief observations on remediation and intermediality from the 1950's onwards

Abstract

This study aims to establish an analysis of the extent of the influence exercised by Emily Dickinson's *oeuvre* over artists of various fields, approaching the phenomena of remediation and interart relations. The focus here is to question

how the very structure employed by the poet, the ballad or hymn meter, might have collaborated to make her poetry more accessible to composers who have worked with her verse from the 1950's onwards. The theoretical support for this investigation comes from Jean-Paul Sartre's *What is Literature?* (1948), Paul Zumthor's *Performance, réception, lecture* (1990) as well as from Cristanne Miller's in-depth study of Dickinsonian prosody.

Keywords

Emily Dickinson. Poetry. Intermediality.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009.
- BLOOM, H. *The Western Canon: The books and school of the ages*. Nova Iorque: Harcourt Brace, 1994.
- BORGES, J. L. Kafka e seus precursores. In: BORGES, J. L. *Obras Completas: Volume II – 1952-1972*. Buenos Aires: Bruguera, 1979.
- BRUNI, C. *No promises*. Paris: Naïve, c. 2007. 1 CD (68 min).
- CUNNINGHAM, V. The sound of startled grass. 2002. Disponível em <<https://www.theguardian.com/music/2002/oct/19/classicalmusicandopera.poetry>>. Acesso em: 5 ago. 2018.
- DICKINSON, E.; FRANKLIN, R. W. (Ed.). *The poems of Emily Dickinson*. (Reading Edition). FRANKLIN, R. W. (Ed.). Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University, 1999.
- DICKINSON, E.; JOHNSON, T. H. (Ed.). *The complete poems of Emily Dickinson*. Nova Iorque: Back Bay Books; Little, Brown and Company, 1961.
- DICKINSON, E; MILLER, C. (Ed.). *Emily Dickinson's poems: as she preserved them*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University, 2016.
- ELIOT, T. S. [1919] Tradição e talento individual. In: ELIOT, T. S. *Ensaaios*. São Paulo: Art, 1989. p. 37-48.
- GORDON, L. *Lives like loaded guns: Emily Dickinson and her family's feuds*. Nova Iorque: Penguin, 2010.
- HART, E. L.; CHUNG, S. Hearing the visual lines: How manuscript study can contribute to an understanding of Dickinson's prosody. In: SMITH, M. N.; LOEFFELHOLZ, M. (Ed.). *A companion to Emily Dickinson*. Malden: John Wiley & Sons, 2007. p. 348-367.

- MILLER, C. Dickinson's structured rhythms. In: SMITH, M. N.; LOEFFELHOLZ, M. (Ed.). *A companion to Emily Dickinson*. Malden: John Wiley & Sons, 2007. p. 391-414.
- MILLER, C. The sound of shifting paradigms, or hearing Dickson in the twenty-first century. In: POLLAK, V. R. (Ed.). *A historical guide to Emily Dickinson*. Nova Iorque: Oxford University Press, 2004. p. 201-234
- OATES, J. C. EDickinsonRepliLuxe. In: OATES, J. C. *Descanse em paz: história sobre os últimos dias de Poe, Dickinson, Twain, James e Hemingway*. Trad. de Eliza Nazarian. Lisboa: Leya, 2010. p. 37-74.
- PINHO, D. *Imagens do feminino na obra e vida de Virginia Woolf*. Curitiba: Appris, 2015.
- RAAB, J. The metapoetic element in Dickinson. In: MILLER, C.; HAGENBÜCHLE, R.; GRABHER, G. M. (Ed.). *The Emily Dickinson handbook*. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1999. p. 273-295.
- SANT'ANNA, A. R. Canto e palavra. In: MATOS, C.; TRAVASSOS, E.; DE MEDEIROS, F. T. *Ao encontro da palavra cantada: poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001. p. 11-22.
- ROSS, C. Uncommon measures: Emily Dickinson's subversive prosody. *The Emily Dickinson Journal*, v. 10, n. 1, p. 70-98, 2001.
- SALMON, C. *No promises, Carla Bruni*. 2007. Disponível em: <<https://www.allmusic.com/album/no-promises-mw0000488579>>. Acesso em: 5 ago. 2018.
- SANTIAGO, S. *Para que escrever literatura?* 2011. Disponível em: < <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,para-que-escrever-literatura,803380>>. Acesso em: 4 ago. 2018.
- SARTRE, J. P. [1948] *Que é a literatura?* Trad. de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Ática, 1989.
- SIELKE, S. "Joy in repetition"; or, The significance of seriality in processes of memory and (re-)mediation. In: KILBOURN, R. J. A.; TY, E. *The memory effect: the remediation of memory in literature and film*. Waterloo: Wilfrid Laurier University Press, 2013. p. 45-61.
- WIMSATT, W. K.; BEARDSLEY, M. C. The concept of meter: an exercise in abstraction. In: *Publications of the Modern Language Association of America*. LXXIV v., p. 585-598, 1958.
- WOOLF, V. [1928] *A room of one's own*. Londres: Harmonds, 1945.
- ZUMTHOR, P. *Performance, recepção, leitura*. Trad. de Jerusa Pires Pereira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007.