



A GEOGRAFIA REBELDE DE EMILY DICKINSON: ENTRE O EXÍLIO E A PUBLICIDADE

EMILY DICKINSON’S REBELLIOUS GEOGRAPHY: BETWEEN EXILE AND ADVERTISEMENT

Derick Davidson Santos Teixeira*

* derick.davey@gmail.com
Doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, na linha de pesquisa Literatura e Psicanálise (UFMG). Professor do Departamento de Letras e Linguística da Universidade do Estado de Minas Gerais (DELL/UEMG).

RESUMO: Em um impulso de crítica genética, a partir de um manuscrito de Emily Dickinson, o artigo reflete sobre três marcas do exílio na obra da escritora: o exílio da poeta, o exílio do eu lírico de “I’m nobody” e o exílio semântico – característico do território do Neutro, elaborado por Roland Barthes. Nesse percurso, percorremos a obra da poeta e sua fortuna crítica, cotejando-as com formulações teóricas de Roland Barthes, Jacques Lacan, Maurice Blanchot e Jacques Derrida para elucidar também os espinhos do processo editorial e o estorvo do indecível, os quais evocam a experiência do Neutro como escoamento do sentido unívoco. Ver-se-á que, exilada sob a exigência da obra, Dickinson compõe uma geografia rebelde, sugerindo que a experiência poética resiste aos mapeamentos simbólicos.

PALAVRAS-CHAVE: Emily Dickinson; manuscritos; exílio; Neutro.

ABSTRACT: In an impulse of genetic criticism, based on a manuscript by Emily Dickinson, the article reflects on three marks of exile in the writer’s work: the exile of the poet, the exile of the speaker of “I’m nobody” and the semantic exile – characteristic of the territory of the Neuter as formulated by Roland Barthes. Along this path, we cover the poet’s work and her critical heritage, collating them with theoretical formulations by Roland Barthes, Jacques Lacan, Maurice Blanchot and Jacques Derrida to also elucidate the thorns of the editorial process and the hindrance of the undecidable, which evokes the experience of the Neuter as drainage of univocal meaning. It will be seen that, exiled under the demands of the work, Dickinson composes a rebellious geography, suggesting that the poetic experience resists symbolic mappings.

KEYWORDS:Emily Dickinson; manuscripts; exile; Neuter.

Um grande escritor sempre se encontra como um estrangeiro na língua em que se exprime, mesmo quando é a sua língua natal.

Deleuze, Crítica e Clínica.

O escritor pertence a uma linguagem que ninguém fala, que não se dirige a ninguém, que não tem centro, que nada revela.

Blanchot, O espaço literário.

Como estrangeira na língua materna, Emily Dickinson percebia o ritmo antes do sentido e, exilada sob a solidão da obra, saudava o valor do traço mais que o acabamento do poema. Em sua estrangeiridade, entre o exílio e a publicidade, a escrita da poeta aponta-nos um não-lugar, um *entre* incômodo, ardente, ao qual, com Roland Barthes, damos o nome de Neutro. Percorreremos, nas páginas a seguir, 3 figuras do exílio na obra da poeta: biografematicamente,¹ a solidão da poeta ligando o corpo à escrita, em seguida, o exílio do eu lírico manuscrito de “I’m nobody” e, por fim, o exílio do sentido – deportado para o campo do Neutro. Ver-se-á que, resistindo ao mapeamento simbólico, a poeta compõe, segundo expressão de Maria Gabriela Llansol (2014), uma geografia rebelde.

Sabe-se que Dickinson passou a maior parte de sua vida nos limites do ambiente familiar. Com os anos, sua reclusão se intensificou até uma espécie de autoexílio em seu quarto, onde, após sua morte, encontraram cerca de 1800 poemas, dos quais somente 10 haviam sido publicados em vida – anonimamente e modificados pelos editores da época para que se adequassem melhor aos parâmetros estéticos de seu tempo. Essas edições, como veremos na próxima seção, removiam, sobretudo, o uso excessivo de traços, característico da poética de Dickinson.

As poucas relações mantidas pela poeta eram sustentadas, principalmente, através da escrita epistolar.² De sua profícua produção, a qual abarca cerca de 1,304 cartas, uma é retomada com frequência em sua fortuna crítica. Refiro-me à carta de 1862 dirigida a Thomas Wentworth Higginson, crítico literário com quem a poeta se correspondeu por anos. Na carta em questão, Dickinson parece responder a um comentário (ou crítica) feito por Higginson a respeito do ritmo de sua poesia, notadamente entrecortado pelos traços usados com frequência:

Se a fama pertencesse a mim, eu não poderia escapar dela; se ela não pertencesse, o mais longo dia passaria voando, e a aprovação do meu cão me abandonaria então. Minha classificação pé-descalço é melhor. Você acha meu

1. Trata-se de noção cunhada por Barthes, em *Sade, Fourier, Loyola* (2015). O biografema, em resumo, é um fragmento da vida do autor que, através de seu texto, atinge o corpo leitor. O método biografemático, nessa direção, é aquele que, longe da brutalidade do biografismo, se volta para um detalhe tênue da vida do autor. Nessa via, o leitor estabelece ínfimas pontes entre obra e vida.

2. A reclusão da poeta e suas poucas relações sociais são comentadas por diversos estudiosos da obra. SEWALL, R. *The Life of Emily Dickinson*. Farrar Straus & Giroux, 1974, e: MOURÃO, F. 117 e outros poemas: à procura da palavra de Emily Dickinson.

3. Tradução de: “If fame belonged to me, I could not escape her; if she did not, the longest day would pass me on the chase, and the approbation of my dog would forsake me then. My barefoot rank is better. You think my gait “spasmodic.” I am in danger, sir. You think me “uncontrolled.” I have no tribunal. Would you have time to be the “friend” you should think I need? I have a little shape: it would not crowd your desk, nor make much racket as the mouse that dents your galleries.”
4. Tradução de: “people in exile write so many letters”
5. Trata-se de uma noção importante dos estudos literários e linguísticos. Aqui, seguimos o mesmo princípio da transitividade verbal. Se na escrita transitiva o autor *escreve algo*, na escrita intransitiva, ele *escreve*. Na intransitividade, a escrita é um fim em si. No que diz respeito ao sentido do texto literário, na escrita intransitiva, a enunciação, por não ir em direção a um complemento, não se imobiliza em um enunciado.

ritmo [*gait*] “espasmódico”. Estou em perigo, senhor. Você me acha “descontrolada”. Eu não tenho tribunal. Você teria tempo para ser o “amigo” que acha que eu preciso? Eu tenho um formato pequeno: não encheria sua mesa, nem faria tanto barulho como o rato que adenta suas galerias (Dickinson, 2003, p. 169. Tradução nossa).³

“Pessoas em exílio escrevem muitas cartas”,⁴ escreve Anne Carson pensando Ovídio em *Short Talks* (2015, p. 15). Com efeito, a intensa produção epistolar da poeta parece desvelar um duplo escritural: por um lado, o apagamento da identidade, uníssono com o afastamento da transitividade⁵ na experiência literária (Barthes, 2012) e, por outro, a manutenção de algum sentido na escrita epistolar, correlatos, a meu ver, ao apagamento da identidade e a sua sobrevivência precária nas correspondências. Mais ainda, de um lado, temos a solidão essencial do escritor, exílio seminal daquele que se dá à obra, de outro, sua vida sócio-literária. Para elucidar essa formulação, evoquemos Roland Barthes, Silvina Rodrigues Lopes e Maurice Blanchot.

Em seu divisor de águas “A morte do autor”, publicado a primeira vez em 1967, em um gesto de desconstrução da figura autoral entendida como indivíduo que poderia – através de sua biografia ou intenção comunicacional – esclarecer o sentido de um texto, Barthes escreve

que a “escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve” (Barthes, 2012, p. 57). É esse o processo chamado de morte da figura autoral. Em outras palavras, a morte do autor, neste ponto, refere-se ao apagamento da identidade do corpo que escreve, mas não apagamento do corpo, o qual resta com sua identidade rasurada. Esse efeito diz respeito à intransitividade da escrita literária, isto é, ao fluxo de significação que não deságua em um sentido unívoco. Esse escoamento do sentido, para Barthes (2012), é uníssono com a perda de consistência do eu que poderia se expressar em um texto literário. Conforme ele escreve, 5 anos após “A morte do autor”, em *Sade, Fourier, Loyola*, o estilo no sentido comum – aquele em que há separação entre forma e conteúdo – implica “uma consistência”, consistência do sentido e do indivíduo que se expressa tomando as palavras como mero adorno de um pensamento (2005, p. 9). No entanto, quando a palavra não é redutível a um instrumento do pensamento, quando não se esforça em direção a *uma* verdade textual, “a escrita, para retomar uma ‘terminologia lacaniana’, só conhece ‘insistências’” (Barthes, 2005, p. 9).

“Insistência” é o termo usado por Lacan, em seu *Seminário 2: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise*,

para designar o insistente movimento da pulsão (Lacan, 2009, p. 279). Atuando “sempre como força constante”, para Freud, a pulsão é um “conceito fronteiriço entre o anímico e o somático”, ela é o “representante psíquico dos estímulos oriundos do interior do corpo que alcançam a alma como medida da exigência de trabalho imposta ao anímico em decorrência de sua relação com o corporal” (2019, p. 25). Nesse sentido, para Barthes (2005), a experiência da escrita literária diz respeito à pulsionalidade de *um corpo*, mas não à consistência de *um eu*. Com efeito, conforme veremos a seguir, trata-se aqui de uma escrita que evidencia menos a estabilidade do eu e do sentido que o corpo animado pelo traço.

É plausível mencionar que essa insistência pulsional na escrita, para Barthes (2005), é uma força motriz que permite ao escritor fundar uma língua própria no interior da língua comum. Tal língua, própria de cada escritor, está mais próxima da singularidade do corpo que de um uso social das palavras. Nessa língua, não é mais possível separar fundo e forma, pois as palavras não são tomadas como instrumentos de comunicação de um eu transparente a si mesmo e capaz de estabilizar os sentidos possíveis de sua escrita em uma verdade textual. Ao contrário, cada palavra é tomada como coisa, na sua materialidade, como um corpo preche de todos seus possíveis. É valioso

mentonar que o primeiro passo para a fundação dessa *parole* singular e polissêmica é, precisamente, o isolamento: “isolar-se, a língua nova nasce de um vazio material que a separa da língua comum, ociosa, cujo ruído poderia perturbar a língua nova’ (Barthes, 2005, p. 10-11). No ponto desse isolamento, estamos próximos da elaboração de Deleuze, em *Crítica e Clínica* (2011). Segundo Deleuze, “um grande escritor sempre se encontra como um estrangeiro na língua em que se exprime, mesmo quando é a sua língua natal” e, nessa direção, “não mistura outra língua à sua, e sim talha *na* sua língua uma língua estrangeira que não preexiste (2012, p. 141. Grifos do autor).

Pode-se dizer que o bom escritor, como um estrangeiro: estranha, escuta, percebe o peso, o tom, o ritmo, mais que o sentido. Ele percebe a palavra, vê a língua acontecer, justamente porque estabelece em relação a ela uma distância que o permite escutá-la para além do servilismo comunicacional. Como veremos mais adiante, um dos traços de estrangeiridade na poética de Dickinson é seu constante uso de traços, o qual dá à sua escrita um ritmo espasmódico, não sem incômodo para o processo editorial de sua obra. Por ora, interessa-nos dizer, citando Branco que, “ocupada pela solidão da obra, marcada pelo campo do exterior, uma mulher, trancada no quarto, escreve” (2003, p.21).

Lucia Castello Branco, em seu estudo da poesia de Dickinson, evoca uma valiosa noção de Maurice Blanchot, formulada em *O espaço literário* (2011), saber: a solidão essencial. O escritor, segundo Blanchot (2011), já não pertence ao domínio em que escrever é expressar-se com exatidão, segundo seus valores, sentidos e limites. É outro o regime da escrita: “a solidão que acontece ao escritor por força da obra revela-se nisto: escrever é agora o interminável, o incessante” (Blanchot, 2011, p. 17). Assim, “o que se escreve entrega aquele que deve escrever a uma afirmação sobre a qual ele carece de autoridade” (Blanchot, 2011, p. 17). Explicitando a liberdade da palavra em relação ao autor e a qualquer sentido pré-estabelecido, “escrever é quebrar o vínculo que une a palavra ao eu, quebrar a relação que, fazendo-me falar para ‘ti’, dá-me a palavra no entendimento que essa palavra recebe de ti” (Blanchot, 2011, p. 17). Aqui, não estamos distantes da intransitividade da escrita que, segundo Barthes, conduz ao apagamento da identidade do corpo que escreve. Nessa via, por não ser propriamente uma experiência egoica, a experiência da escrita se dá em um exílio diferente da solidão do indivíduo: “a solidão da obra – a obra de arte, a obra literária – desvenda-nos uma solidão mais essencial. Exclui o isolamento complacente do individualismo [...] pertence à solidão do que só a palavra *ser* exprime (Blanchot, 2011, p. 11).

Se na experiência literária temos o escoamento do sentido e a inconsistência do eu, os quais dão lugar ao corpo movido por sua pulsão *de* escrita, no âmbito epistolar, o movimento da escrita é outro. Conforme escreve Silvina Rodrigues Lopes, no fundamental, um texto literário não tem destinatário. O seu apelo ao interlocutor dá-se no abandono dos territórios do humano, em direção a um aquém [...] da imposição de significações” (2022, p. 122). Dessa forma, em exílio, fora dos territórios conhecidos pelo humano, sendo a literatura uma espécie de aniquilamento, similar ao pensado por Barthes, a correspondência pode ser importante “por mostrar a construção de uma margem onde o escritor toma consciência da fragilidade da relação eu-outro e, sobretudo, do seu apagamento na passagem à escrita literária [...]” (Lopes, 2022, p. 121). Talvez por esse motivo, no caso de Dickinson, explicitando a distância entre a experiência poética e a experiência comunicacional, o poema atrela-se a uma carta desprovida de correspondência. Na tradução de Fernanda Mourão (2008):

Esta é minha carta ao Mundo
Que nunca escreveu a Mim –
As simples Novas que a Natureza contou –
Com suave Majestade
Sua Mensagem é para aqueles
Cujas Mãos não posso ver –

Por amor a Ela – Caros – Confrades –
Julguem brandamente – meu Ser
(Dickinson, 2008, p. 123)⁶

Escrevendo ao mundo o que a “Natureza contou”, sem receber dele qualquer correspondência, Dickinson só conhece – retomando o dito de Barthes – as insistências da escrita. Ao pensar a escrita epistolar da poeta, Fernanda Mourão escreve que “para Emily, desterrada, estrangeira, é na escrita, no seu próprio desaparecimento que se dá na escrita, que ela realiza o agir impessoal, o neutro” e escreve cartas por saber, na intensidade da experiência, da “fragilidade da relação eu-outro – do apagamento mesmo do eu na escrita” (Mourão, 2011, p. 38). É por assumir a radicalidade da experiência literária, no que ela implica de isolamento, exílio e estrangeiridade, que a vida se liga fragmentariamente à obra, como um biografema, fazendo com que a escrita poética dramatize a dissolução do eu e ameaça de um banimento, como veremos na próxima seção.

Por ora, lembremos que o biografema é elaborado por Barthes, em *Sade, Fourie, Loyola*, publicado cinco anos após “A morte do autor”. Com o biografema, Barthes nos convida a pensar nos fragmentos do corpo que escreve, pois, se resta algum sujeito no texto, “tal sujeito é

disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte” (2005, p. 12). O isolamento sob a exigência da obra, a fundação de um espaço de estrangeiridade na língua e a radicalidade da escrita destituem a identidade do eu, deixando restar, então, um corpo sem identidade, um ninguém. Chegamos a um ponto nodal: o manuscrito do poema “I’m nobody”.

ENTRE O EXÍLIO E A PUBLICIDADE: NINGUÉM

O manuscrito do poema “I’m nobody”, de Emily Dickinson, coloca uma questão espinhosa para os editores da obra: decidir o receio do eu lírico, hesitante entre dois significantes: *banish, advertise*; banir, publicitar/anunciar – a iminência do degredo; a iminência da publicidade. É uma questão enigmática: em uma escrita tão dada ao traço, o que separa os dois significantes no manuscrito, as duas iminências, é um espaço em branco, nenhuma palavra traçada ao meio, nenhuma rasura:

6. Tradução de “This is my letter to the World/ That never wrote to Me –/ The simple News that Nature told –/ With tender Majesty/ Her Message is committed/ To Hands I cannot see –/ For love of Her – Sweet – countrymen –/ Judge tenderly – of Me/” (Dickinson, 2005, p. 170).

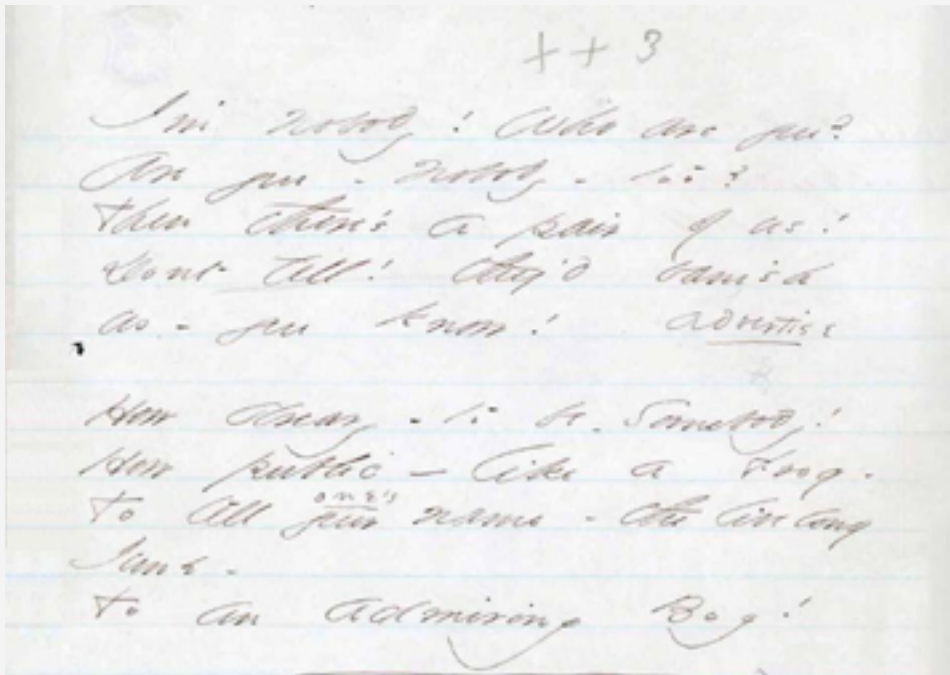


Figura 1 – Manuscrito de “I’m nobody”
Fonte: Houghton Library, Harvard University, Cambridge, MA.

Primeiro, a poeta escreve: “Don’t tell! *they’d banish us*” (vão nos banir). Em seguida, como alternativa sublinhada a “*banish*”, escreve “*advertise*” (publicitar/ anunciar). Não há rasura, não há traços sobre a primeira versão. “*Advertise*” e “*banish*” coexistem no poema manuscrito: ser publicitado ou ser banido. Das edições publicadas, os traços variam o mesmo tanto que o receio do eu lírico: há versões com traços, com vírgulas; poemas espasmódicos, poemas rijos; na iminência de ser publicitado, na iminência de ser banido:

Eu sou Ninguém! Quem é você?
Você é – Ninguém – também?
Então somos dois – Não conte!
Ou seremos notícia – veja bem!⁷
(Dickinson, 2008, p. 78. Tradução de Fernanda Mourão)
Eu sou Ninguém! Quem é você?
Você é Ninguém, também?
Então somos dois. Não conte!
Ou [seremos banidos], veja bem!
(Dickinson, 2008, p. 78. Tradução de Fernanda Mourão adaptada)⁸

Os traços e a coexistência de alternativas levantaram algumas questões para a leitura e para a experiência editorial da obra de Dickinson. Sabe-se que as edições da obra de Emily Dickinson foram, desde o início, uma questão espinhosa. Conforme vimos, do estoque de cerca de 1800 poemas encontrados pela sua irmã somente 10 haviam sido publicados em vida. As primeiras edições póstumas dos poemas de Dickinson, iniciadas em 1890, quatro anos após sua morte, seguiram o mesmo padrão interventivo das primeiras publicações – principalmente no que diz respeito aos traços utilizados pela poeta e que dão à sua poesia, como lemos na carta de 1862, dirigida a Higginson, um ritmo de “espasmo” (Dickinson, 2003, p. 169). Com frequência, tais traços foram removidos ou substituídos por vírgulas.

7. No original: I’m Nobody! Who are you? / Are you – Nobody – too? / Then there’s a pair of us! / Don’t tell! they’d advertise – you know! (Dickinson, 2005, p. 86)

8. No original, com os traços modificados pelos editores: “I’m nobody! Who are you? Are you nobody, too? Then there’s a pair of us. Don’t tell! They’d banish us, you know (Dickinson, 1999, p. 43)

Traçando a perspectiva histórica das edições, sobretudo no que diz respeito à pontuação, Edith Wylder (2004) nos lembra que, somente em 1960, Charles Anderson, um dos primeiros estudiosos a dar primazia aos manuscritos, sugeriu que as edições anteriores, que modificaram o complexo sistema de pontuação da poeta, não poderiam transmitir o cerne da poesia de Dickinson, uma vez que a musicalidade dos poemas estaria apoiada no uso dos traços (2003, p. 207). Somente em 1981, R. W. Franklin publica a primeira versão *fac-simile* da poesia. Nesse trabalho genético, quase arqueológico, acerca dos manuscritos, Wylder avança para nos propor uma primazia da escuta durante a leitura de Dickinson. Segundo a estudiosa, a “pontuação elocutória de Dickinson é dirigida principalmente ao ouvido interno do leitor, ao que Robert Frost chamou de ouvido da imaginação” (Wylder, 2004, p. 209. Tradução nossa).⁹ Isso porque, com a pontuação, Dickinson é capaz de inscrever as modulações tonais do eu lírico: quando a voz se eleva, quando decai, quando pausa hesitantemente. Resultando, assim, em um texto “mais respiratório e vivo”¹⁰ (Wylder, 2004, p. 209).

Dickinson legou aos críticos e editores o peso do ínfimo traço que deu à sua poesia um ritmo de espasmo, marca da diferença da poeta na estética da época, vestígio de sua estrangeiridade linguística – como diriam Deleuze

(2011) e Barthes (2005). Poderíamos dizer que o ritmo de espasmo, talvez, ritmasse a solidão da poeta, criando uma espécie de recolhimento musical e erótico, pois o espasmo é, também, o movimento do corpo orgásmico. Não por um acaso, Lacan o relaciona ao erotismo respiratório: “a erogeneidade respiratória é pouco estudada, mas, evidentemente, é pelo espasmo que ela entra em jogo” (1998, p. 832). Se, conforme escreve Wylder, o fazer poético de Dickinson resulta em um texto “mais respiratório e vivo”, direcionado ao ouvido do leitor (2004, p. 209). Com Lacan, podemos dizer que as edições que suprimiram os traços eliminavam, então, o que parece ser um traço basal do erotismo respiratório, ofegante e espasmódico, inscrito no ritmo dessa escrita.

“O ritmo é a coisa principal na escrita”, escreveu Virginia Woolf (1990, p. 50). Principal, enigmático e talvez originário. Barthes nos conta que nos primórdios da escrita “algo foi produzido que talvez distinga fundamentalmente o homem do animal: a reprodução intencional de um ritmo; encontram-se sobre certos tabiques do período musteriano incisões rítmicas”. (Barthes, 2015, p. 238). E, conforme lemos em “Le peinture et l’écriture des signes”, o ritmo é o “valor enigmático” da escrita (1974, p. 4. Tradução nossa).¹¹ Esses traços ritmados, há milênios, não eram semânticos, mas nos dão a ver que em, “uma região

9. Tradução de: “Dickinson’s elocutionary punctuation is directed primarily to the reader’s inner ear, to what Robert Frost has called the ear of the imagination”

10. Tradução de: “More breathing and alive”

11. Tradução de: valeur énigmatique

única da prática corporal, a pintura e a escrita começaram por um mesmo gesto não figurativo ou semântico, que era simplesmente o ritmo” (Barthes, 2015, p. 238).

O traço ritmado, como o espasmo do amante, de Dickinson parece ecoar o inaugural da escrita e da linguagem, também porque “sem o ritmo, nenhuma linguagem é possível: o signo é fundado sobre um ir e vir, o do acentuado e do não-acentuado, o qual chamamos paradigma” (Barthes, 2015, p. 238). Nessa perspectiva mais musical que propriamente semântica, para Barthes (2015), o apólogo que melhor nos diz do nascimento da linguagem é a história da criança freudiana, narrada por Freud em *Além do princípio de prazer* (2020). Na cena em questão, uma criança brinca com o chamado *Fort-Da*, um carretel que é arremessado e puxado. O arremesso do objeto é seguido da palavra *fort* (lá), e, ao retorno do objeto, segue-se um *da* (aqui). O *infans* simula, assim, a ausência e a presença da mãe na forma de uma brincadeira. Ele cria, nesse momento, as bases da linguagem, ou, conforme escreve Barthes, “cria assim o primeiro jogo simbólico, criando também o ritmo” (2015, p. 239).

Por ser um valor enigmático, mais musical que semântico, esse traço pode ser relacionado a uma escuta. Afinal, conforme nos lembra Barthes, é “pelo ritmo [que] a escuta

deixa de ser pura vigilância para se tornar criação” (2015, p. 238) já que, sem o ritmo, nenhuma linguagem é possível. É valioso, nesse ponto, notar que a escuta é relacionada por Barthes a uma espacialidade terceira, atópica, no campo da semântica. A esse sentido terceiro, o teórico dá o nome de obtuso – também abordado como Neutro no campo propriamente textual. No campo da análise semiótica da imagem empreendida por ele, em *O óbvio e o obtuso* (2015), há três graus semânticos. O primeiro é um nível informativo, o da mensagem. O segundo é o sentido simbólico, o que se impõe, procura o leitor – é o sentido óbvio. O terceiro, a quebrar o paradigma binário, é chamado de “o obtuso”. Trata-se de um *a mais* que não é mera conotação, pois é incerto, fugidio, apoiado na materialidade: como “um suplemento que a minha inteligência não consegue absorver bem, ao mesmo tempo teimoso e fugidio, liso e esquivo” (2015, p. 50). Esse terceiro no campo do sentido tem a vantagem de remeter para o campo do significante, da materialidade da língua, e não da significação (2015, p. 49), isto é, neste ponto, estamos deportados do território do sentido estável. Por estar mais apoiado na materialidade da língua que na virtualidade do sentido, o sentido obtuso é relacionado a uma escuta, mas não escuta do sentido, trata-se da escuta da significância, “o sentido produzido sensualmente” (Barthes, 2013, p. 73). Nesse âmbito mais sensorial que intelectual,

para Barthes, “a metáfora que melhor convém ao textual” é a “orquestração, o contraponto, a estereofonia” (2015, p. 48). Essa espacialidade terceira no campo do sentido é valiosa, pois, conforme veremos na próxima seção, ela está na base do que se chama o Neutro, aquilo que desarma o paradigma binário da produção de sentido na língua, deixando-nos em uma espacialidade intervalar, na qual nenhum sentido estável é possível. Em Dickinson, o primado do traço e do ritmo nos envia, assim, para um campo de instabilidade. Somado à questão do manuscrito, em que duas iminências coexistem, essa instabilidade se espraia pela página, tensionando o cerne da leitura e da edição.

Em nome dos preceitos estéticos da época, nos meandros dos primeiros processos editoriais, removiam, então, o que em Dickinson, eroticamente, ecoava tanto seu corpo ritmado pelo texto quanto uma pré-história dos feitos da linguagem. O traço já ecoa o “valor enigmático da escrita”, aquilo cujo sentido definitivo escapa, deixando-nos, sobretudo, a musicalidade do texto. Nesse ponto, os traços da poeta não estão distantes da materialidade manuscrita dos poemas. Se hoje temos mais acesso ao ritmo espasmódico de Emily Dickinson, lidamos, também, com as diversas versões de seus poemas: sem traços e com traços; estáticas e espasmódicas; frígidas e eróticas. No

que concerne ao poema “I’m nobody”, como no apólogo do gato de Schrödinger, só saberemos o receio do eu lírico após a publicação da versão impressa, visto que a edição, aqui, está fadada a escolher uma das margens dentre as quais o eu lírico manuscrito se situa. No manuscrito, no espaço em branco que separa os dois significantes, estamos entre a possibilidade da pertença publicitária e o exílio até que um movimento de-cisão do editor separe para a impressão um só significante, uma só iminência. No manuscrito, a materialidade do indecível: não sabemos o que é mais temeroso: ser publicitado, ser banido; o mundo ou o degredo.

O NEUTRO: A ESCOLHA PELA NÃO ESCOLHA.

Em 1993, Sharon Cameron publica *Choosing not choosing*, um estudo pormenorizado dos manuscritos da poeta. Segundo a autora, há uma recusa essencial nos manuscritos de Dickinson: a recusa da escolha, ou uma escolha pela não escolha, a qual opera como dispositivo de construção textual que vai em direção à transposição das margens (Cameron, 1993). Nessa via, Cameron (1993) também destaca que a pontuação de Dickinson e as múltiplas versões de poemas encontradas em seu arquivo conduzem à indeterminação do sentido e da identidade do poema. Assim, como lemos em “Dickinson’s fascicles”, o poema finalizado deve ser lido como um “hipertexto com variantes

12. Tradução de: “hypertext with variants included”

13. Tradução de: “That is, in Dickinson’s poems, variant words (and poems which we come to see as variants of each other) raise the question of what counts as the identity of the text in question”. “If this word – or this second poem – conventionally understood to be outside the poem is rather integral to the poem, how is the poem delimited? What is the poem?”.

14. Tradução de: “Dickinson is also choosing no to choose between the suggestion that certain experiences can be mapped – can be made comprehensible in terms of geographies and exteriors”

incluídas” (Cameron, 1998, p.139. Tradução nossa)¹². Por isso, a melhor leitura dessa poesia é aquela que a toma como escrita insubmissa ao sentido estável e às fronteiras.

Conforme escreve Cameron, nos poemas de Dickinson, “palavras variantes (e poemas que passamos a ver como variantes uns dos outros) levantam a questão sobre o que conta como a identidade do texto em questão” (1998, p. 139. Tradução nossa). Assim, a questão levantada é: “se esta palavra – ou este segundo poema – convencionalmente entendido como estando fora do poema é, na verdade, parte integrante do poema, como o poema é delimitado? O que é o poema?” (1998, p. 139. Tradução nossa).¹³ Se uma variante explicita a dificuldade de traçar um limite, o mesmo tanto que o desejo de delinear um sentido na experiência poética, podemos dizer que o indecível em questão indaga o cerne da geografia poética. Afinal, conforme escreve Cameron, “Dickinson também está optando por não escolher entre a sugestão de que certas experiências podem ser mapeadas – podem ser tornadas compreensíveis em termos de geografias e exteriores” (1998, p. 147. Tradução nossa).¹⁴

Avancemos, então: se, diante das variantes, a pergunta de Cameron é “o que é o poema?”, ela parece inseparável da pergunta sobre as fronteiras do poema, isto é:

há fronteiras para o poema? Onde ele começa? Onde ele termina? Se a poeta sugere que certas experiências não podem ser devidamente mapeadas, retomando um título de Maria Gabriela Llansol (2014), podemos dizer que a escrita de Dickinson parece compor, então, uma geografia rebelde, na qual as fronteiras, se existem, são móveis, incertas e evanescentes. Nesse ponto, não seria a poesia a rebeldia da geografia?

“Banish” ou “advertise”, banir ou publicitar. Os manuscritos de Dickinson dão a ver o indecível no cerne da experiência poética. Aqui, estamos no campo do indecível, trabalhado por Derrida, e do que Barthes chamou de Neutro, aquilo questiona as fronteiras que separam um sentido do outro, uma escolha da outra. Em outras palavras, estamos no exílio de uma espacialidade não mapeada por traços simbólicos.

O indecível é um recurso das leituras de Jacques Derrida no percurso para explicitar a desconstrução já em jogo em todo sistema simbólico. O mais conhecido seja, talvez, sua abordagem do “*pharmakon*”, feita a partir de *Fedro*, de Platão, em *A farmácia de Platão* (2015). Aí não se decide entre dois significados para o vocábulo: remédio/veneno. É nesse ponto que o indecível conduz, no fio da leitura derridiana, ao desarme dos binarismos que sustentam os

sentidos dos sistemas significantes. Dentre tais sistemas, o mais colossal – e por isso também mais espinhoso, mais impregnante – é a metafísica ocidental, a metafísica da presença, ou, se quisermos, a metafísica do sujeito presente a si mesmo, sem divisões, sem indecidibilidade. Derrida, no desejo de exceder a metafísica ocidental, mantém a indecidibilidade, a cisão do sentido, a instabilidade que ela causa ao sistema signifiante e à sua leitura.

Não há solução simples para o indecível, ele “é irreduzível a qualquer contradição dialética” (Nascimento, 2015, p. 104). Evando Nascimento coloca a indecidibilidade como potente operador de leitura, sobretudo, quando diz respeito à literatura segundo Derrida. Conforme ele escreve, o indecível se subtrai à opção “entre falso e verdadeiro, aparente e essencial, interior e exterior na série de oposições platônicas que também não tem fim mas se deixa fixar pelo valor de verdade [...] e como desvelamento de uma presença plena” (2015, p. 106). É um recurso delicado e uma empreitada colossal de Derrida, como o pequeno poema manuscrito de Dickinson, ameaçado por um segundo signifiante cujo recalque está, como seu livro impúblico em vida, por vir no processo editorial. No manuscrito, o sentido está já em desconstrução, ele nasce sob ameaça de uma segunda palavra que parte a identidade do texto.

A edição está fadada a dissimular o estorvo e a divisão do eu lírico manuscrito, posto que a impressão (até hoje todas foram feitas assim) dissimula a tensão e a instabilidade simbólica inscrita pela mão no papel. Diferentemente, se há em Dickinson uma renúncia à escolha, ou até mesmo uma escolha pela não escolha, o indecível sustenta a tensa instabilidade: “a lógica do indecível implica que sempre existe um traço do dissimulado naquilo que foi revelado. Essa é a força do re-traço como duplo traço [...]” (Nascimento, 2015, p. 235). Assim, o eu lírico manuscrito é ninguém, no tenso limiar entre a ameaça de ser publicitado e a ameaça de ser banido. O poema manuscrito, então, é marcado por uma fenda que o divide em dois, que traça dois caminhos possíveis para a leitura. O retraço da poeta suspende o destino iminente ao partir o verso em duas alternativas, deixando o eu lírico em um tempo neutro, sem saber exatamente o que se anuncia no horizonte de seu devir. Que ameaça temerosa se o descobrem ninguém? Ser banido? Ser publicitado?

Sandra Gilbert, comentando a figura da mulher escritora e a imaginação literária do século XIX, em *The madwoman in the attic* (2000), inscreve Emily Dickinson em um grupo de escritoras que “produziram obras literárias que são, em certo sentido, palimpsestos, obras cujas concepções [*designs*] superficiais ocultam ou obscurecem níveis

15. Tradução de: “women from Jane Austen and Mary Shelley to Emily Bronte and Emily Dickinson produced literary works that are in some sense palimpsestic, works whose surface designs conceal or obscure deeper, less accessible (and less socially acceptable) levels of meaning”

mais profundos, menos acessíveis (e menos aceitáveis socialmente) de significado”¹⁵ (2000, p. 73. Tradução nossa). No manuscrito, não há palimpsesto, “banir” e “publicitar” estão na mesma camada. Nem por isso o sentido é menos profundo, mais acessível ou aceitável. Pode-se dizer, ao contrário, que, na superfície da folha, o sentido espalha e se aprofunda em um ponto tenso, nodal, espinhoso para a experiência editorial que deseja claras margens para o poema, fronteiras estáveis, estádia em um lado ou outro da margem.

Branco relaciona a poética de Dickinson ao neutro blanchotiano, uma vez que a poeta faz com que “o neutro se pronuncie, do ponto branco de sua queda, do ponto morto de seu des-ser” (2003, p. 18). Nesse ponto do manuscrito, o que ecoa é, sobretudo, o Neutro barthesiano. Para Barthes, o indecível é a base do Neutro, aquilo que burla o paradigma binário. Lembremos que na teoria da produção de sentido, tributária da perspectiva de Saussure, em que a língua é tomada como sistema sincrônico e diferencial, fazer sentido é marcar uma clara oposição no paradigma: sim/ não, cru/cozido. A língua abordada assim, como sistema, nos faz crer que o território simbólico é mapeável, isto é, dotado de fronteiras diferenciais que podem separar um sentido de outro, um significante de outro. Nessa via, o sentido se produziria sempre através do conflito

entre dois termos propriamente separados. Conforme escreve Barthes, “o sentido está baseado no conflito (escolha de um termo contra o outro), e todo conflito é gerador de sentido: escolher um e rejeitar outro é sempre sacrificar ao sentido, produzir sentido, dá-lo a consumir” (2002a, p. 31. Tradução nossa).¹⁶ Barthes, por outro lado, teoriza um ponto de fuga da teoria de Saussure e, principalmente, da noção binária de paradigma proposta em seu ensino: aquela que nos diz que a oposição de dois termos virtuais permite a estabilidade da significação.

Em sua análise semiológica, Barthes escreve que há neutralização quando dois significantes se estabelecem sob a sanção de um só significado ou reciprocamente, isto é, quando um significante cai sob dois significados, pois poderá haver neutralizações de significações (2012, p. 104). Nesse ponto, o Neutro aparece como aquilo que burla as fronteiras simbólicas, isto é, trata-se de uma oposição ao paradigma que permite a consistência semântica. Não se trata de dizer que estamos sobre a própria fronteira, pois o Neutro divide a fronteira mesma. Ele abre uma outra espacialidade. Por isso, Barthes também nos diz que o neutro não é um mero terceiro dentro da mesma cadeia, mas “um outro elo da cadeia infinita da linguagem” (2003, p. 149). O eu lírico do manuscrito de “I’m nobody” está entre dois significantes, dois destinos

16. Tradução de: “le sens repose sur le conflit (le choix d’un terme contre l’autre) et tout conflit est générateur de sens : choisir un et repousser autre, c’est toujours sacrifier au sens, produire du sens, le donner à consommer.”

que se equivalem naquilo que têm de ameaçador: ser divulgado, ser banido. O editor, aí, precisa julgar, escolher, traçar fronteiras para o sentido manuscrito, fechar o que se abre a uma suspensão infinita.

Em seu curso sobre o Neutro, Barthes (2002a) menciona a *Ephokhé*, noção fundamental do ceticismo que postula a renúncia à negação e à afirmação, isto é, a suspensão da escolha. Nessa direção, segundo o teórico, é preciso obter um ponto de silêncio em oposição a uma escolha, seja ela de negação ou afirmação. Mas trata-se de uma suspensão que não exclui o corpo afetado. Conforme ele escreve: “isso não quer dizer que esse silêncio seja uma indiferença superior [...]. A *Epokhé*, a suspensão, permanece um *pathos*: eu continuarei a ser afetado (pelas imagens), mas não mais atormentado” (2002b, p.518).¹⁷ A não escolha, longe de uma indiferença, associa-se, assim, ao corpo fogado pelo indecível e pela ardência do Neutro. Afinal, conforme escreve o teórico, sair do paradigma binário arde: “o Neutro – meu Neutro – pode remeter a estados intensos, fortes, inauditos. ‘Burlar o paradigma’ é uma atividade ardente, incandescente” (2002a, p.32. Tradução nossa).¹⁸

Conforme vimos, o uso dos traços ritmados de Dickinson, conforme escreve Edith Wylde, resulta em um texto

“mais respiratório e vivo” (2004, p. 208. Tradução nossa). Sandra Gilbert, na mesma direção, evoca, no entanto, uma outra imagem – valiosa na sua proximidade do Neutro. Para a autora, os traços da poeta operam como recurso que fazem “pausas dilacerantes, silêncios como feridas no meio do discurso” (2000, p. 626. Tradução nossa).¹⁹ Uma ferida no meio do discurso é também uma fenda, imagem que Barthes relaciona ao erotismo que permite o gozo do texto através do escoamento do sentido. Para Barthes, nos chamados textos de gozo, aqueles em que o sentido escoar, duas margens são traçadas:

uma margem sensata, conforme, plagiária (trata-se de copiar a língua em seu estado canônico, tal como foi fixada pela escola, pelo uso correto, pela literatura, pela cultura), e uma outra margem, móvel, vazia (apta a tomar não importa quais contornos) que nunca é mais do que o lugar de seu efeito: lá onde se entrevê a morte da linguagem. Estas duas margens, o compromisso que elas encenam, são necessárias. Nem a cultura nem a sua destruição são eróticas; é a fenda entre uma e outra que se torna erótica (Barthes, 2013, p. 11-12).

Embora a margem semanticamente subversiva possa parecer privilegiada, o que tais escritas almejam, em última instância: “é o lugar de uma perda, é a fenda, o corte,

17. Tradução de: “Cá ne veut pas dire que ce silence serait une indifférence supérieur [...] L’Epochè, la suspension, cela reste un pathos: je continuerais d’être ému (par les images), mais non plus tourmenté.”.

18. Tradução de: “Le Neutre — mon Neutre — peut renvoyer à des états intenses, forts, inouïs. « Déjouer le paradigme » est une activité ardente, brûlante”

19. Tradução de: “rending pauses, silences like wounds in the midst of speech.”

a deflação, o fading que se apodera do sujeito no imo do gozo” (Barthes, 2013, p. 12). Trata-se de uma estadia no ponto neutro que se abre, afinal, “o lugar mais erótico de um corpo não é lá onde o vestuário se entreabre?” (Barthes, 2013, p. 15). O eu lírico, aqui, se situa, então, na fenda de um corpo textual, no lugar intervalar que permite o escoamento do gozo e do sentido. Nesse ponto, é plausível lembrar que o gozo é relacionado ao Neutro, à espacialidade incômoda e a-semântica que existe no entrelugar em que nos suspendemos ao infinito. O eu lírico de “I’m nobody” hesita, erótica e espasmódicamente, como um corpo que se contem a cada movimento entre duas possibilidades, sem, no entanto, descansar seus pés em um ponto semântico.

Burlar o paradigma é uma atividade ardente, incandescente” (Barthes, 2002a, p.32). Também o manuscrito de Dickinson queima, deve arder nas mãos de quem se dá ao trabalho de conferir unidade ao que é dividido e escolher entre duas palavras, entre o primeiro traço e sua alternativa, entre a presença negatizada e o banimento, igualmente ameaçador.

O poema tem uma segunda estrofe, ela punge como as alternativas de Dickinson:

Que medo – ser – Alguém!
Tão público – como a Rã –
Coaxar seu nome o Verão todo –
Tendo o Brejo como fã!”
(Dickinson, 2008, p.78. Tradução de Fernanda Mourão)²⁰

“How dreary”! É triste ser alguém, é sombrio²¹ ter o nome coaxado pelo brejo. Ser ninguém não parece menos incômodo, ainda preso no limiar entre a ameaça do banimento e a ameaça da publicidade. Banido ou não, publicitado ou não, o eu lírico se apega somente ao seu ser-ninguém – um ninguém suspenso no ponto neutro entre dois significantes. Se a poesia de Dickinson nos faz duvidar “que certas experiências podem ser mapeadas – podem ser tornadas compreensíveis em termos de geografias e exteriores” (Cameron, 1998, p. 147),²² o eu lírico, nos dando a ver, biografematicamente, a solidão de exilada da poeta, está entre o degredo e a publicidade. Distante do trabalho de escolha dos editores, neste ponto, permanecemos no indecível do poema, no imapeável, como se Dickinson, com sua geografia rebelde, pudesse dar ao leitor uma variante pessoal de desconstrução metafísica, nos deixando concluir somente que a experiência poética se aloja no Neutro, no ponto *geo da grafia*.

20. No original: “How dreary – to be – Somebody! /How public – like a Frog – /To tell one’s name – the livelong June –/ To an admiring Bog!” (2005, p. 86)

21. “How dreary” pode ser traduzido como “Que triste” e também como “Que sombrio”. Augusto de Campos, em sua tradução, prefere a tristeza da cena: “Que triste – ser – Alguém!/ Que pública – a Fama – Dizer seu nome – como a Rã – / Para as palmas da Lama!” (DICKINSON, 2009, p. 55)

22. Tradução de: “Dickinson is also choosing no to choose between the suggestion that certain experiences can be mapped – can be made comprehensible in terms of geographies and exteriors”

REFERÊNCIAS

BARTHES, R. La peinture et l’écriture des signes. **Colóquio Artes**, 18-19, abril-junho de 1974, p.23 – 25, 1974.

BARTHES, R. **Le neutre**. Éditions du Seuil, 2002a.

BARTHES, Roland. L’image. In. _____. **Oeuvres complètes**, vol. V. Paris: Seuil, 2002a, p. 510-520.

BARTHES, R. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução de Leyla Perrone- Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BARTHES, R. **Sade, Fourier, Loyola**. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, R. **Elementos de semiologia**. Tradução de Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2012.

BARTHES, R. **O prazer do texto**. Tradução J. Guinsburg. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**. Tradução de Isabel Pascoal. Edições 70, 2015.

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CAMERON, S. **Choosing Not Choosing**. Chicago: University of Chicago Press, 1993.

CAMERON, S. Dickinson’s Fascicles. In. GRABHER, Gudrun; HAGEBBUCHLE, Roland; MILLER, Cristanne (Org.) **The Emily Dickinson Handbook**. University of Massachusetts, p.139-160, 1998.

CARSON, A. **Short Talks**. Toronto: Brick Books, 2015.

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

DELEUZE, G. Gaguejou. In. _____. **Crítica e clínica**. 2. Ed. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, p. 138-146, 2011

DERRIDA, J. **A farmácia de Platão**. Tradução de Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2015.

DICKINSON, E. **Collected Poems**. Philadelphia: Courage Book, 1999.

DICKINSON, E. **Letters of Emily Dickinson**. New York: Dover publications, 2003.

DICKINSON, E. **The Poems of Emily Dickinson**. Cambridge: Harvard University Press, 2005.

DICKINSON, E. Eu sou Ninguém! Quem é você?. In. MOURÃO, F. **117 e outros poemas**: à procura da palavra de Emily Dickinson. 2008. 271 f. Tese (Pós-Graduação em Letras), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, p. 288-481, 2008.

DICKINSON, E. **Emily Dickinson**: não sou ninguém. Tradução de Augusto de Campos. Campinas: UNICAMP, 2009.

DICKINSON, E. Manuscrito de “I’m nobody”. Houghton Library, Harvard University, Cambridge, MA Dickinson, Emily, 1830-1886. Poems: Packet VIII, Fascicle 11. Includes 20 poems, written in ink, ca. 1861. Houghton Library, Harvard University, Cambridge, Mass. Houghton Library - (35a, b) I’m Nobody! Who are you? J288, Fr260; I held a Jewel in my fingers, J245, Fr261. Disponível em : <https://www.edickinson.org/editions/1/image_sets/235484>. Acesso em Outubro de 2023.

FREUD, S. **As pulsões e seus destinos**. Tradução de Pedro Heliodoro Tavares. Belo

Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

FREUD, Sigmund. **Além do princípio de prazer**. Maria Rita Moraes. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2020.

GILBERT, S. **The madwoman in the Attic**: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination. 2ed.. New Haven: Yale University Press, 2000.

LACAN, J. Subversão do sujeito e dialética do desejo no inconsciente freudiano. In. _____. **Escritos**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998. p. 807-842.

LACAN, J. **O seminário 2**: o eu na teoria de Freud e na técnica da psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LLANSOL, Maria Gabriela. **O livro das comunidades: geografia de rebeldes**. Rio de Janeiro: 7letras, 2014.

LOPES, S. R. **Literatura, defesa do atrito**. Belo Horizonte: Chão da Feira, 2022.

MOURÃO, F. **117 e outros poemas**: à procura da palavra de Emily Dickinson. 2008. 271 f. Tese (Pós-Graduação em Letras), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

NASCIMENTO, E. **Derrida e a literatura**. São Paulo: E realizações, 2015.

SEWALL, R. The Life of Emily Dickinson. Farrar Straus & Giroux, 1974

WOOLF, V. **The Waves**. London: The Hogarth Press, 1990.

WYLDER, E. The Controversy Revisited. **American Literary Realism**, Vol. 36, No. 3, p. 206-224, 2004.

Recebido: 30/06/2024

Aceito: 20/01/2025