

A FORTUNA CRÍTICA DE EMILY DICKINSON

Natália Helena Wiechmann¹

RESUMO: Este trabalho se propõe a traçar alguns caminhos percorridos pela fortuna crítica de Emily Dickinson, partindo das primeiras publicações de seus poemas, na década de 1890, até as propostas de estudos atuais, com enfoque na abordagem da crítica literária feminista norte-americana que desde a década de 1970 tem se afirmado como uma das possibilidades de leitura mais férteis para a compreensão da obra de Emily Dickinson. Este trabalho é fruto de uma pesquisa mais extensa sobre a poesia dickinsoniana em sua relação com questões envolvendo a autoria feminina.

PALAVRAS-CHAVE: Emily Dickinson, fortuna crítica, crítica literária feminista.

ABSTRACT: This essay intends to describe some of the ways taken by the critical studies on Emily Dickinson, starting with the first publications of her poems, in the 1890 decade, up to the current studies, focusing mainly on the north-American literary criticism approach which, since the 1970s, has stated itself as one of the most fertile possibilities of comprehending Emily Dickinson's work. This essay is part of the results of a more extensive research on Dickinson's poetry in relation to issues involving the female authorship.

KEYWORDS: Emily Dickinson, critical studies, literary feminist criticism.

Emily Dickinson (1830-1886) é considerada uma das personagens mais enigmáticas da história da literatura norte-americana. Muitos a conhecem por seu comportamento excêntrico diante da sociedade em que estava inserida, principalmente por sua reclusão adotada voluntariamente durante a maior parte da vida e pela escolha de se vestir apenas em trajes brancos após a morte do pai (1874). Essas características não só a tornaram famosa naquela sociedade, que a chamava de “o mito de Amherst”, como também ficaram associadas a sua poesia para os leitores de todas as épocas e lugares.

Emily Dickinson escreveu mais de 1700 poemas que, em sua grande maioria, foram divulgados apenas a amigos da poeta por meio de cartas e que só vieram à publicação em formato de livros de poemas postumamente. Isso se deu pelo fato de que Dickinson recusava insistentemente os convites para publicação na imprensa da época. Ainda assim, mesmo sem seu consentimento, alguns poemas como “Success is counted sweetest” e “Safe in their Alabaster Chambers” foram publicados por amigos em jornais locais de Amherst.

Após a morte da poeta, sua irmã Lavinia Dickinson encontrou mais de mil poemas encadernados à mão e guardados em uma gaveta no quarto da poeta, o que causou a todos grande surpresa por desconhecerem que seu trabalho com a poesia pudesse ter atingido tais proporções. A obra poética de Dickinson passou, então, a ser editada pelo amigo Thomas W. Higginson em parceria com Mabel Loomis Todd, amante do irmão da poeta, Austin Dickinson, e também pela cunhada Susan Gilbert Dickinson, esposa de Austin. A primeira publicação póstuma de alguns de seus poemas se deu em 1890.

De posse dessas informações, nosso trabalho visa a apresentar um panorama de como a fortuna crítica de Emily Dickinson foi se construindo ao longo do tempo, partindo das primeiras recepções críticas na década de 1890 até os estudos atuais sobre a obra da poeta.

OS PROBLEMAS DE EDITORAÇÃO

A primeira edição e publicação dos volumes *Poems* e *Letters* de Emily Dickinson, por T. W. Higginson e Mabel Loomis Todd na década de 1890, suscitou grandes disputas entre Lavinia Dickinson (irmã da poeta),

¹ Doutoranda na Faculdade de Ciências e Letras, Unesp Araraquara. Mestra em Estudos Literários. Contato: nataliahw@hotmail.com

Susan Gilbert Dickinson (cunhada e amiga) e a própria Mabel Loomis Todd (amante de Austin Dickinson, o marido de Susan) acerca do direito sobre os manuscritos da poeta. Betsy Erkkila (2007), em seu texto “The Emily Dickinson Wars”, se refere a essas disputas como uma “*female war*”, isto é, como uma guerra feminina, e “a matéria-prima da novela norte-americana” (p.11, tradução nossa) que deixou marcas em edições passadas e recentes da obra de Emily Dickinson e na constituição da própria história literária Norte-Americana.

O que houve, de fato, foi uma batalha legal pelos manuscritos da poeta, envolvendo, de um lado, os Dickinsons e de outro, Todd, ao final da qual os manuscritos foram divididos entre a família da poeta e a amante de Austin Dickinson. Os herdeiros das duas famílias continuaram, então, editando e publicando os poemas e cartas que ficaram em sua posse “em resposta ao crescente apetite do público pela obra de Dickinson” (ERKKILA, 2007, p.15, tradução nossa). Desse modo, as disputas pela obra de Emily Dickinson não findaram, pois, ao contrário, passaram a envolver os sucessores das duas famílias, além das bibliotecas da Harvard University, que guarda a parte da obra pertencente a Lavinia e Susan Dickinson, e da Amherst College, que hoje é detentora do acervo herdado pelos Todd.

Como se sabe, foi apenas postumamente que os poemas de Dickinson vieram ao conhecimento do público e foi T. W. Higginson, ao lado de Mabel Loomis Todd, o responsável pelo primeiro volume de poemas publicado cinco anos após a morte da poeta. O sucesso dessa primeira edição foi espantoso e se refletiu nos aproximadamente dez mil exemplares vendidos e em seis reedições no curto espaço de seis meses, além de um total de onze edições ao final de dois anos. Contudo, esse fato se explica não tanto pela apreciação da poesia em si, mas muito pela imagem de poeta criada pelos editores, conforme explica Smith (2007):

Autores na esfera do mercado literário são celebridades e os desejos e expectativas do público começam a dar forma às noções de autor dos editores, até mesmo do que os autores se parecem, e imagens populares começam a funcionar como estereótipos. Assim como a biografia construída de uma estrela do rock [...] ainda se esconde nas performances de qualquer roqueiro hoje, também a biografia construída (estereotípica) da poetisa se escondeu nas mentes de todos os seus leitores do século dezenove (incluindo ela mesma). Em 1890, o público estava preparado para receber uma figura reclusa que se vestia de branco e abrigava algum “sofrimento secreto” silenciosamente enquanto escrevia poemas em casa, e os editores sabiam que uma figura literária solitária era comercializável. (p.55, tradução nossa)

Desse modo, a imagem da poeta foi construída com base em aspectos da sua biografia, em especial do seu afastamento da sociedade e do uso contínuo da vestimenta branca, aspectos esses que dariam um certo tom de mistério ao novo gênio poético que Higginson apresentava ao público. Assim, desde o início das edições, estimulou-se a curiosidade biográfica como forma de atrair o leitor e essa junção de obra e biografia acabou permanecendo na história da editoração e dos estudos sobre a poesia de Dickinson.

Ressalte-se, contudo, que as edições dos poemas não se mantiveram fiéis aos manuscritos, uma vez que produziram, na verdade, versões conforme o gosto do público e, para isso, era preciso modificar-lhes palavras, adequar as rimas e corrigir as colocações agramaticais, por exemplo. É interessante observar que essas adulterações muitas vezes permanecem até hoje nas reedições dos poemas, privando o leitor de experimentar a poesia de Dickinson como ela, de fato, foi concebida. O resultado da interferência editorial é resumido por Erkkila quando a pesquisadora diz que “a singularidade e o radicalismo da obra de Dickinson

tem sido mutilados e violados” (2007, p.13, tradução nossa), tudo porque os poemas eram “formalmente aberrantes o suficiente para causar alguma reserva” (ERKKILA, 2007, p.14, tradução nossa). Todas essas questões sobre a editoração e a publicação da obra dickinsoniana nos parecem ser uma grande ironia, já que para a poeta “Publication – is the Auction / Of the Mind of Man”². Além disso, a poeta que recusou as modificações sugeridas pelo olhar crítico de Higginson e que se negou a participar do mercado literário “agora é de propriedade coletiva da Harvard University e da Amherst College, onde o acesso e a circulação de seus textos é vigorosamente policiada e controlada” (ERKKILA, 2007, p.15, tradução nossa). Diante disso, Erkkila enfatiza que: “Se você quiser citar ou publicar a obra de Dickinson, você deve pedir pelo privilégio e pagar o preço; se, por outro lado, Dickinson tivesse ido para o mercado, a sua obra, como a obra de muitos dos seus contemporâneos, estaria hoje no domínio público.” (2007, p.15, tradução nossa).

Após os primeiros volumes de poemas e cartas editados por Higginson e por Todd, seguiu-se um histórico de publicações liderado por Martha Bianchi Dickinson, filha de Susan, e por Millicent Todd Bingahm, filha de Mabel Loomis Todd. Alguns exemplos de volumes editados pelas herdeiras dessa “female war” são, por parte da sobrinha da poeta, *The Single Hound* (1914), *The Complete Poems of Emily Dickinson* (1924), *Further Poems of Emily Dickinson* (1929), *Emily Dickinson Face to Face: Unpublished Letters with Notes and Reminiscences by Her Niece* (1932) e *Poems by Emily Dickinson* (1937). Dentre os títulos editados por Millicent Todd Bingahm, estão *Bolts of Melody: New Poems of Emily Dickinson* (1945), *Ancestor’s Brocade: The Literary Debut of Emily Dickinson* (1945), *Emily Dickinson: A Revelation* (1954) e *Emily Dickinson’s Home: Letters of Edward Dickinson and His Family* (1955).

Em meio a essa sequência de edições dos poemas, Richard B. Sewall (1963) destaca três momentos da história da publicação de Emily Dickinson como mais importantes até meados do século XX: o primeiro constituiu-se pelas primeiras edições, nos anos 1890, que tiveram sucesso popular maior do que de crítica; o segundo momento seria marcado pela publicação de *The Single Hound* (1914), por Martha Dickinson Bianchi, e que, na visão de Sewall, foi o volume que despertou o apreço da crítica; e, por fim, a publicação de *Bolts of Melody* (1945), por Millicent Todd Bingahm, que marcaria mais explicitamente a necessidade de uma edição completa dos poemas por indicar em si uma quantidade bastante significativa de contradições em relação a edições anteriores.

Assim, em 1955, Thomas Johnson edita em três volumes o que seria a primeira publicação da obra poética completa de Emily Dickinson: *The Poems of Emily Dickinson*. Essa edição ainda é um marco literário para os estudiosos da poeta, uma vez que Johnson foi o primeiro a conseguir acesso aos manuscritos guardados pela família Dickinson e pelos Todd; foi também o primeiro a preservar as características formais dos poemas (tais quais a pontuação, as letras maiúsculas, a formação de palavras, entre outras). Para Erkkila, o trabalho de Johnson “teve um grande impacto na direção e na prática da poesia norte-americana, da escrita, da edição e da crítica – especialmente da crítica de Dickinson – para além do próximo meio-século” (2007, p.17, tradução nossa). Além de editar os poemas de Emily Dickinson, Johnson também desenvolveu um trabalho biográfico que culminou no livro *Emily Dickinson: an Interpretive Biography* (1955). No entanto, Johnson assume em seu texto um tom patriarcal que ainda prevalecia no início dos anos 1960 e que Betsy Erkkila identifica também na configuração dos volumes de poemas editados por ele:

² Esses são os primeiros versos do poema J 709 / Fr 788 e foram traduzidos por Augusto de Campos (2008) em “Publicar – é o Leilão / Da nossa Mente –”.

Omitindo completamente o fato histórico da presença erótica, como musa, de Susan Dickinson nas origens da arte poética de Dickinson [...] a edição dos poemas feita por Johnson situa o talento de Dickinson não nela mesma ou em seu relacionamento amoroso com Susan que durou a vida toda [...], mas na figura espectral e seguramente heteronormativa do “Master”, Charles Wadsworth. (ERKKILA, 2007, p.16, tradução nossa)

De qualquer forma, o trabalho de Johnson foi de importância incontestável para que o contato entre o leitor e a poesia de Dickinson se estabelecesse sem que se impusessem as distorções da editoração tão comuns à obra da poeta. Ainda assim, encontram-se problemas de transcrição e de interpretação no trabalho de Johnson. Nesse sentido, desde o final dos anos 1960, desenvolveram-se trabalhos e pesquisas sobre os poemas manuscritos na tentativa de suprir as falhas das publicações de até então. Em consonância com essa corrente, R. W. Franklin publicou em 1981 *The Manuscript Books of Emily Dickinson*, tendo por objetivo reproduzir, pela primeira vez, os poemas a partir da forma e distribuição originais, isto é, conforme eles aparecem nos manuscritos.

Contudo, Franklin também foi alvo de críticas e sua edição dos poemas deu abertura a outras discussões sobre as irregularidades da escrita dickinsoniana, sobre sua escolha vocabular, sobre suas divisões de versos e estrofes e sobre o que significa ler um poema de Emily Dickinson (ERKKILA, 2007, p.17). Assim, tem se desenvolvido desde a publicação de Franklin uma corrente crítica que apregoa o retorno aos manuscritos para que se possa, de fato, conhecer e estudar a poesia de Dickinson sem que a integridade de seu trabalho poético seja violada:

Críticos do trabalho editorial de Johnson e de Franklin, [...] poetas-estudiosos como Susan Howe e críticos textuais e editores, como Jerome McGann, Ellen Louise Hart, e Martha Nell Smith, tem nos pedido para voltarmos aos manuscritos originais de Dickinson como o local do que Howe chama de “visualidade intencional” de Dickinson e das suas experiências literárias mais radicais.” (ERKKILA, 2007, p.17, tradução nossa)

AS PRIMEIRAS RECEPÇÕES CRÍTICAS: SUSAN DICKINSON E T. W. HIGGINSON

Já mencionamos que apesar de ter concebido sua obra poética no espaço reservado da casa e de ter recusado a dividir com o mundo sua palavra artística, Emily Dickinson enviava em cartas alguns de seus poemas a amigos que se tornavam, portanto, seus leitores. Dentre esses amigos, uma figura se destaca como a principal correspondente e apreciadora crítica de Dickinson: Susan Gilbert Dickinson, amiga desde a juventude da poeta e também cunhada. A amizade entre elas é um dos fatos mais mencionados sobre a vida da poeta. No entanto, alguns críticos argumentam que essa relação fraternal ainda não teria sido estudada adequadamente, uma vez que, apesar de ser de conhecimento geral que Susan foi quem recebeu mais cartas e poemas³, a crítica tradicional não vê nessa amizade o profundo significado que ela teve para a construção da obra poética de Dickinson.

³ Susan Gilbert recebeu em torno de 500 poemas durante sua correspondência com a poeta, o que durou aproximadamente 40 anos se considerarmos as primeiras cartas trocadas quando as amigas ainda eram adolescentes. Essa quantidade de poemas é duas vezes maior do que o número de poemas enviados a Thomas W. Higginson.

Para Martha Nell Smith (2007), a importância dessa amizade está no fato de Emily Dickinson e a cunhada discutirem poesia em suas cartas e de que quando se tratava dos poemas que Dickinson lhe enviava, Susan se posicionava como leitora crítica daqueles versos, sugerindo modificações que a poeta algumas vezes acatava, o que contradiz sua resistência em aceitar as modificações sugeridas, em outros momentos, por Thomas W. Higginson. Soma-se a isso a constatação de Smith (2007) de que pela análise da correspondência entre as amigas é possível visualizar o desenvolvimento da poesia de Dickinson em suas imagens, nos temas e na forma, resultando em um diálogo literário em que ambas se empenharam durante décadas e que pode ter influenciado a escrita dickinsoniana a despeito da imagem consolidada de uma poeta isolada na e pela poesia: “Enquanto Emily escreve mais e mais para Susan, a poesia surge de dentro das escrituras epistolares e a sua lírica se torna significativamente mais ousada em tema, imagens e forma.” (p.52, tradução nossa). Susan teria, portanto, um papel essencial para o processo criativo da poeta e sua leitura foi, na verdade, o primeiro olhar crítico sobre os versos de Emily Dickinson. Sua influência se fez notar, por exemplo no poema “Safe in Their Alabaster Chambers”, para o qual Susan sugeriu mudanças na segunda estrofe, fazendo com que Dickinson revisasse esse poema diversas vezes, chegando ao ponto de escrever quatro estrofes diferentes na tentativa de responder à exigência da amiga. Esse fato nos mostra tanto a confiança que a poeta depositava na amiga como também comprova a participação de Susan no processo de composição poética de Dickinson. Outros poemas também foram enviados a Susan e depois incluídos por Dickinson nos fascículos com modificações, parecendo serem, assim, versões revistas dos versos compartilhados com a amiga. Além disso, Smith (2007) aponta que:

“Esses fatos são especialmente importantes uma vez que Dickinson é talvez mais conhecida por seu isolamento, por ter escrito supostamente em solidão completa” (p.58, tradução nossa). E complementa: “Os muitos rascunhos enviados à Susan durante todo o curso da carreira de escrita de décadas de Emily fazem visível o papel de Susan como consultora, colaboradora, e amante” (p.59, tradução nossa).

A intensidade da correspondência entre Dickinson e Susan Gilbert, tanto na quantidade de cartas como pelo conteúdo que elas contêm, não ficou isenta, contudo, dos olhares que veem nesse relacionamento traços de um amor homossexual e não realizado entre as amigas. Nesse sentido, enquanto Johnson vê na figura do Reverendo Wadsworth “o responsável pelo impulso criador que a possuía” (JOHNSON, 1965, p.90), outros críticos vão apontar Susan Gilbert como a verdadeira musa da poesia e da vida de Emily Dickinson.

Consideramos, no entanto, que a importância de Susan Gilbert para a obra da poeta de Amherst está menos nas hipóteses que apregoam um relacionamento amoroso entre as duas do que no modo como elas discutiam poesia e que pode ter influenciado as concepções literárias de uma e de outra, fazendo com que Susan Gilbert possa ser vista, inclusive, como parte ativa de um projeto poético/estético da poeta norte-americana.

Depois da cunhada, a pessoa que mais conheceu a poesia de Emily Dickinson, enquanto ela ia se constituindo em obra literária, foi Thomas Wentworth Higginson, crítico literário do *The Atlantic Monthly*⁴, com quem Dickinson discutia poesia também através de cartas e a quem ela se dirigia pelo título de *preceptor*. Nessa posição, Higginson foi o primeiro crítico literário a avaliar o trabalho poético de Dickinson, sugerindo-lhe diversas vezes modificações nos versos para que se enquadrassem melhor na literatura produzida daquele momento, mas recebendo sempre como resposta a recusa às intervenções e à fama que a publicação poderia lhe trazer.

Higginson foi procurado pela primeira vez por Dickinson através de uma carta a ele enviada em 1862, na qual a poeta lhe faz a famosa pergunta: “O Sr. Está tão intensamente ocupado para dizer se meu Verso está

⁴ Periódico de Boston.

Vivo?”⁵. Nessa carta Dickinson envia também quatro poemas e recebe como resposta as primeiras sugestões de mudanças para que aqueles versos se assemelhassem mais ao tipo de poesia desenvolvida pelos literatos contemporâneos dela.

A segunda carta de Dickinson, em resposta às sugestões do crítico, resume o seu posicionamento de recusa às interferências e de consciência da excentricidade de sua escrita: “Obrigada pela cirurgia – não foi tão dolorosa como eu supunha. Trago-lhe outros [poemas] – como o Sr. me pede – embora eles pareçam não diferir – [...] O Sr. poderia me ensinar como crescer – ou é intransmissível – como Melodia – ou Bruxaria?”⁶. Do mesmo modo, quando Higginson menciona à poeta a possibilidade de publicar seus versos, Dickinson reafirma sua postura:

Sorrio quando o Sr. sugere que eu adie a “publicação” – que sempre estive tão longe do meu pensamento, como o Firmamento dos Peixes – Se a fama me pertencesse, eu não conseguiria fugir a ela – se assim não fosse, o mais longo dos dias seria gasto em seu encaço – [...]⁷

Assim, apesar de alguns poemas terem sido publicados em periódicos mesmo sem o consentimento da poeta, foi somente após a sua morte que Higginson, juntamente com Mabel Loomis Todd, de fato reuniu alguns escritos de Dickinson e os publicou sob o título de *Poems by Emily Dickinson*, em 1890, pela Roberts Brothers, de Boston.

Após as primeiras edições desse livro, diversos artigos em jornais e revistas de Amherst foram escritos por críticos que enfatizavam a imagem misteriosa de uma poeta isolada e de uma genialidade artística e intelectual sem precedentes. A mesma imagem era divulgada nos prefácios das edições, o que certamente alimentava o interesse dos leitores ao mesmo tempo em que contribuía para a relação tão fortemente estabelecida entre poesia e biografia. Assim, os aspectos por assim dizer misteriosos da vida da poeta eram relacionados a sua escrita, de modo a tentar explicar a “estranheza” da forma dos poemas a partir da “estranheza” da vida de Dickinson.

A recepção crítica naquele momento foi, de modo geral, positiva. William Dean Howells, escritor e crítico bastante reconhecido do final do século XIX afirmou no periódico *Harper's Magazine*, em 1891, que a poesia de Dickinson era uma contribuição significativa para a literatura de modo geral e uma contribuição dos próprios americanos para a história literária mundial, em consonância com a imagem que os primeiros editores criaram da poeta:

Se nada mais tivesse resultado de nossa vida a não ser essa estranha poesia, nós deveríamos sentir que na obra de Emily Dickinson, a América, ou ainda a Nova Inglaterra, tinha feito uma contribuição distinta para com a literatura do mundo, e não poderia deixar de ser registrada. Essa poesia é tão característica da nossa vida como nossos negócios empresariais, nossa desordem política, nosso demagogismo ou nossos milionários. (HOWELLS apud WELLS, 1929, p.243, tradução nossa)

⁵ In: 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.

⁶ In: CASTELO BRANCO, L.

⁷ In: CASTELO BRANCO, L.

Outros exemplos de exaltações aos versos de Dickinson poderiam ser encontrados nos periódicos da época. A título de exemplo, destacamos as palavras de Bliss Carman, que ressaltam a importância de Emily Dickinson como mulher poeta no panorama literário daquele momento:

A convicção permanece de que a contribuição de Emily Dickinson para a poesia inglesa (ou poesia norte-americana, se preferir) é de longe a mais importante feita por qualquer mulher no lado oeste do Atlântico. É assim por causa de seu pensamento, seu sabor picante, sua expressão pura. Ela não se apropriou de ninguém; ela nunca foi lugar comum, sempre imaginativa e estimulante, e finalmente a região de sua ninhada era aquela de domínio isolado onde nossas convicções têm sua origem, e de onde traçamos o esforço puritano dentro de nós. (CARMAN apud WELLS, 1929, p.256, tradução nossa)

É claro que não houve apenas elogios à poeta de Amherst, afinal, o estilo da poesia apresentada por Higginson diferia consideravelmente da poesia produzida no século XIX, o que gerou censuras às incorreções gramaticais e à forma dos versos, isto é, à linguagem de Emily Dickinson:

Se ela tivesse dominado os rudimentos da gramática e tivesse tido uma formação métrica por aproximadamente quinze anos, ela poderia ter sido uma poeta lírica admirável de segunda magnitude. Puxar pelas raízes é uma maneira muito medíocre de tratar flores ou poesia. Uma reclusa excêntrica, sonhadora, meio-educada num vilarejo da Nova Inglaterra não pode, com impunidade, desafiar as leis da gravitação e da gramática. Se as disjecta membra da senhorita Dickinson são poemas, Shakespeare é uma imposição prolongada e Tennyson é um erro. (ALDRICH apud WELLS, 1929, p.255, tradução nossa)

No entanto, Erkkila também ressalta que as mesmas características dos poemas de Dickinson, que para os críticos de sua época eram artisticamente inaceitáveis por serem muito radicais em relação à poesia convencional, foram as que fizeram da poeta “um ícone cultural entre muitos modernistas” (2007, p.14, tradução nossa) tais quais Amy Lowell, Conrad Aiken, Hart Crane, Yvor Winters, John Crowe Ransome e Allen Tate, assim como fizeram da poeta uma representante das ideias da Nova Crítica.

DOS PRIMEIROS ANOS DO SÉCULO XX À NOVA CRÍTICA

Com a aproximação do século XX, a poesia de Emily Dickinson passa a ser ignorada pelas antologias e histórias literárias norte-americanas por um período de aproximadamente quinze anos, quase como foi ignorada durante a vida da poeta. Quando a sobrinha de Emily Dickinson, Martha Dickinson Bianchi, publica o volume de poemas intitulado *The Single Hound*, em 1914, o interesse da crítica literária ocidental na poesia norte-americana está renascendo e isso assegura o bom recebimento dos poemas (WELLS, 1929, p.257). Após essa publicação, o interesse na obra de Dickinson leva a outras publicações de coletâneas de poemas e na década de 1920 a poeta passa a gozar de maior popularidade. Wells (1929) salienta que é a partir de então que os livros de história literária passam a dar à poeta maior destaque, as antologias de literatura norte-americana a incluem em sua lista de autores e a crítica começa a desenvolver mais estudos sobre a sua poesia.

No entanto, Wells adverte que: “Foram os quinze anos de obscuridade entre 1900 e 1915 que levaram ao popular equívoco de que ninguém antes da nossa própria geração tinha apreciado Emily Dickinson.” (1929,

p.258, tradução nossa).. A “aparição” de Dickinson na década de 1920 foi tida, de fato, como uma descoberta da crítica do século XX, já que “A revelação de um gênio negligenciado é sempre um prazer, uma vez que revela não apenas a excelência de nosso próprio gosto mas também a estupidez de uma outra pessoa.” (WELLS, 1929, p.243, tradução nossa).

Essa identificação dos críticos do início do século XX com a poesia de Emily Dickinson pode ser explicada se pensarmos que os versos da poeta são mais próximos da poesia denominada modernista do que da poesia desenvolvida durante os séculos XVIII e XIX. Ainda para Wells (1929), a boa recepção da poeta se deveu ao fato de suas características poéticas se assemelharem àquelas cultivadas pelo movimento literário que então se desenvolvia – o Modernismo: “A irreverência de muitos dos poemas religiosos, a brevidade epigramática de tudo, e a mistura inesperada de sagacidade sarcástica com sentimento encontram inúmeros paralelos na obra de nossos poetas contemporâneos” (p.243, tradução nossa).

A partir de então, algumas questões acerca da obra dickinsoniana passam a ser estudadas quase que exhaustivamente, como, por exemplo, a dúvida da crítica sobre se a poeta teria escrito da forma com que o fez por um propósito poético ou não. Parece-nos claro que hoje essa questão está resolvida, mas outras certamente se colocam no caminho da crítica e nos impõem reflexões infindáveis sobre a complexidade da poesia de Emily Dickinson.

Como vimos anteriormente, até as décadas de 1920 e 1930 a crítica literária guiava-se predominantemente por questões biográficas que eram vistas como possibilidades de explicação para a poesia de Dickinson. Mas nesse momento também os estudos literários assistem ao desenvolvimento de uma corrente crítica cujo foco é a poesia e que passa a dominar o panorama crítico literário dos EUA até os anos 1960: o *New Criticism*, ou Nova Crítica. Para os adeptos dessa nova visão crítica, o poema se torna um objeto lingüístico independente com suas leis de funcionamento próprio e que poderia ser estudado com rigor científico a partir de estratégias de expressão como a metáfora, o paradoxo, a ironia e a ambigüidade, reveladas a partir de uma estrutura complexa organizadora do poema.

Desse modo, a estrutura do poema e o seu conteúdo são vistos como inseparáveis e a tarefa do crítico é interpretar **como** o poema significa algo e não **o que** ele significa: “forma é conteúdo, e por isso, forma é significado” (STATON, 1993, p.12, tradução nossa). Para tanto, o *New Criticism* defende a separação entre a crítica literária e os estudos sociais, políticos, históricos, religiosos, etc., uma vez que acredita que o foco de análise literária deve ser direcionado para o objeto de estudo em questão – o poema – em detrimento de quaisquer circunstâncias externas a ele.

Os Novos Críticos trabalham, portanto, com a estrutura da obra analisada e não com questões envolvendo o autor ou a resposta do leitor a essa obra e transformam o poema em um objeto atemporal, separado daquele que o produziu e de quem dele usufrui. Leitch (1988) explica ainda que:

O trabalho do crítico era julgar o texto, como uma pessoa julga um objeto ou máquina para determinar se ele funcionava eficientemente ou não. Todas as partes tinham que trabalhar juntas; nenhuma parte poderia ser irrelevante. O poema – um ícone verbal – era um complexo espacial de significado em que todas as palavras e implicações se tornavam relevantes. (p.29, tradução nossa)

O texto poético é, nessa perspectiva, um conjunto autônomo de palavras inter-relacionadas cuja complexidade resulta das relações semânticas estabelecidas entre os componentes do poema. A partir

disso, os Novos Críticos identificam o valor que o poema possui: “O valor de um poema para um Novo Crítico não dependia de seu conteúdo mas de sua *estrutura*” (LEITCH, 1988, p.31, grifo do autor, tradução nossa). Como mencionamos na introdução deste trabalho, foi com a Nova Crítica que a poesia de Emily Dickinson passou a ser mais explorada, em especial na área acadêmica. Isso se explica porque estratégias poéticas como a ambiguidade, o paradoxo, a ironia, a metáfora, entre outros são vistos pela Nova Crítica como traços estruturais de um poema e não ornamentais, constituindo-se, assim, instrumentos-chave de um bom poema. Como sabemos, esses são também componentes abundantes da poesia dickinsoniana e fizeram da poeta um dos melhores exemplos da época para se estudar a linguagem poética, sua construção imagética e as tensões temáticas do texto poético, características que são, para os Novos Críticos, “a verdadeira essência da literatura” (LEITCH, 1988, p.31, tradução nossa). Dessa forma, a Nova Crítica foi, em grande parte, responsável pelo desenvolvimento dos estudos sobre a poesia de Emily Dickinson e pelo reconhecimento de sua importância para a literatura norte-americana. Allen Tate, um dos impulsionadores das práticas e ideias da Nova Crítica, afirmou em um artigo publicado pela primeira vez em 1932 que: “Sua poesia não é semelhante a nenhuma poesia de sua época; não é semelhante a nenhum dos inúmeros tipos de verso escritos hoje” (1963, p.16, tradução nossa). E Sewall complementa declarando que, a partir da Nova Crítica, “Agora há pouco debate sobre sua estatura – dificilmente podemos deixar de reconhecer suas dimensões – e, dado o tamanho de sua conquista, há menos inclinação para criticar sua irregularidade” (1963, p.4, tradução nossa). Na visão da Nova Crítica, a análise à qual o poema é submetido baseia-se na técnica do *close reading*, ou seja, numa leitura cuidadosa do texto para identificar as nuances de significado das palavras e de suas relações entre si, contribuindo, ao final, para a unidade contextual e de significado da obra em análise. Contudo, o *close reading* não é, hoje, um tipo de abordagem praticado separadamente, pois no fim dos anos 1950 os conceitos da Nova Crítica acabaram por se integrar a outras perspectivas críticas e esse método de leitura tornou-se um modo mais abrangente de se estudar o texto literário. Em outras palavras, apesar de declinar enquanto escola teórica inovadora que era em seu surgimento, os valores praticados pelo *New Criticism* se tornaram mais generalizados e adentraram os estudos literários em suas diversas posturas críticas.

A CRÍTICA LITERÁRIA FEMINISTA E EMILY DICKINSON

Com os anos 1960 e 1970 emergem diversos movimentos pelos direitos civis, pela igualdade social e contra a violência das guerras. Vemos então a organização do Movimento Feminista que, muito resumidamente, manifestava-se contra a discriminação sexual em todos os âmbitos da sociedade e pelo direito ao aborto. Nos EUA, esse movimento teve em Betty Friedan e em seu livro *Mística Feminina* (1970⁸) um ícone da crítica ao modelo idealizado e culturalmente propagado da feminilidade e da felicidade de ser esposa e mãe. Na literatura, o início da crítica literária feminista norte-americana foi marcado pela publicação de *Política sexual* (1974⁹), de Kate Millet, e pelos trabalhos de Elaine Showalter, de Sandra Gilbert e de Susan Gubar.

Para Leitch (1988), o desenvolvimento da crítica feminista ficou caracterizado por uma primeira fase de ataque à discriminação de gênero, seguido por um momento de foco na investigação da escrita feminina e por uma terceira fase de teoria literária voltada para a crítica psicológica e cultural. Sobre isso, o pesquisador acrescenta ainda:

⁸ Publicado em 1963 nos Estados Unidos sob o título de *The Feminine Mystique*.

⁹ Publicado em 1969 nos Estados Unidos sob o título de *Sexual Politics*.

O que unificou os métodos e trabalhos altamente diversificados da crítica literária feminista foi um compromisso tríplice: expor as premissas e os preconceitos patriarcais; promover a descoberta e reavaliação da literatura escrita por mulheres; e examinar os contextos sociais e culturais da literatura e da crítica. (LEITCH, 1988, p.307, tradução nossa)

Leitch explica que dos anos 1970 a meados dos anos 1980, com o aumento significativo de participantes do movimento feminista, a crítica literária feminista passa a se desenvolver a partir de diferentes abordagens políticas e metodológicas, tais quais as abordagens de viés social, de viés marxista, de perspectiva semiótica, psicológica, existencial, desconstrutivista, anticolonialista, etc.:

O que essa multiplicidade ilustrava era a característica mais saliente da crítica literária feminista nos anos 80: era um movimento amplo (não uma escola unida firmemente) situado na intersecção de muitas disciplinas espaço-temporais e nas várias encruzilhadas políticas da era pós-Vietnam. (LEITCH, 1988, p.310, tradução nossa)

Além disso, em meados dos anos 1970 a crítica feminista passa a direcionar suas análises para trabalhos literários escritos por mulheres em detrimento das análises negativas de obras produzidas por e centradas na figura masculina; as principais estudiosas a liderar essa mudança de perspectiva são Elaine Showalter, com *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*, de 1977, e Sandra Gilbert e Susan Gubar com *The Madwoman in the Attic: the Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, de 1979, e com a *Norton Anthology of Literature by Women* em 1985. Esses trabalhos foram de extrema importância para que o foco da crítica feminista passasse do ataque à visão masculina para a análise da criatividade feminina, dos estilos, gêneros, temas e imagens recorrentes no desenvolvimento do que essas teóricas já apontavam como sendo uma tradição literária feminina. Ademais, Leitch (1988) ressalta que: “Um importante aspecto desse projeto implicou a redescoberta acadêmica de autoras mulheres omitidas, esquecidas e negligenciadas e a (re)criação concomitante de um cânone de importantes escritoras mulheres” (p.311, tradução nossa). Paralelamente à vertente norte-americana, ganhou destaque também a linha francesa da crítica literária feminista que, muito resumidamente, busca na psique feminina os fundamentos da escrita feminina, ou da “*l'écriture féminine*”, que romperia com o silenciamento imposto pelo sistema falocêntrico. Assim, um dos pontos de diferença entre a crítica feminista americana e a francesa é que a crítica feminista francesa se foca em questões de repressão enquanto a americana é textual e, portanto, enfatiza a expressão. Salientamos também que a crítica feminista norte-americana tem uma preocupação maior com o cânone e com as questões históricas envolvendo a mulher escritora, e a inserção da poesia de Emily Dickinson na lista dos grandes nomes da literatura faz parte do projeto dessa vertente crítica de propor uma revisão do cânone. Nesse sentido, consideramos que os estudos da crítica feminista foram de grande importância para o desenvolvimento das pesquisas sobre a poesia de Dickinson, sendo que, hoje, dificilmente os versos da poeta de Amherst se desvinculam dessa postura crítica.

Margaret Dickie (1998), em “Feminist Conceptions of Dickinson”, divide os estudos feministas norte-americanos sobre a poeta em algumas fases mais delimitadas que vão desde os anos 1970 até a década de 1990. Para ela, os estudos feministas sobre a poeta mudaram o modo de entender a poesia dickinsoniana e, do mesmo

modo, a poesia do “mito de Amherst” causaram impacto muito significativo no desenvolvimento da crítica literária feminista (DICKIE, 1998, p.342).

Diante disso, Dickie afirma que as primeiras concepções feministas sobre Dickinson se desenvolveram durante a primeira onda dessa vertente de crítica literária, em especial com Sandra Gilbert e Susan Gubar em *The Madwoman in the Attic* (1984), que, apesar de tratar majoritariamente de romancistas do século XIX, dedica um capítulo de grande relevância à poeta. No entanto, a estudiosa adverte que que “Assim como o campo da crítica feminista tem crescido, transformando-se quase que completamente a cada década, assim também tem ocorrido com as concepções sobre Dickinson” (DICKIE, 1998, p.342, tradução nossa). Mesmo com essas mudanças de que fala Dickie, Emily Dickinson e a sua poesia permaneceram centrais para a crítica feminista, “[...]a figura contra a qual ela [a crítica feminista] tem conseguido testar suas percepções, suas teorias e suas ambições” (DICKIE, 1998, p.342, tradução nossa). A primeira fase dos estudos feministas sobre a poesia de Dickinson, delimitada por Dickie com base na publicação de *The Madwoman in the Attic*, é marcada por uma mudança de foco, encorajada pela própria poesia dickinsoniana, “de explicações narrativas de escritoras mulheres para análises estilísticas de suas obras” (DICKIE, 1998, p.342, tradução nossa). A partir daí a crítica feminista se volta para o estudo da linguagem, da retórica e da gramática dos textos de autoria feminina e passa a analisar a relação de autora com a cultura que a cerca e com suas “irmãs literárias”, isto é, com suas contemporâneas, buscando entender o interesse dessa autora em questões políticas e sociais de sua época e a ligação estabelecida com as escritoras que compartilham o mesmo momento histórico e as mesmas angústias suscitadas pelo processo da escrita.

Além disso, os primeiros estudos feministas nesse momento colocam a poeta como possuidora de um poder subversivo e enraivecido que transparece na escrita. Como exemplo dessa postura crítica, Dickie cita o texto de Adrienne Rich “Vesuvius at Home: the Power of Emily Dickinson” (1979). Para a pesquisadora, o próprio *Madwoman* também explora essa imagem de uma poeta cuja energia imperiosa faz da sua criação poética uma forma de agressão:

Enraivecida e agressiva, a Dickinson que elas descrevem exemplifica a divisão da mulher escritora do século XIX entre o seu papel convencional na sociedade e a sua criatividade, entre o Anjo Doméstico e a louca no sótão. Enquanto as romancistas simplesmente escreveram sobre mulheres loucas, Gilbert e Gubar afirmam que Emily Dickinson se tornou de fato uma louca tanto ironicamente em suas personificações propositadas quanto em sua retirada para dentro da casa de seu pai. (DICKIE, 1998, p.344, tradução nossa)

Com o início da década de 1980, Margaret Homans, em *Women Writers and Poetic Identity: Dorothy Wordsworth, Emily Bronte and Emily Dickinson* (1980), inicia uma visão mais moderada dessa imagem da poeta enraivecida: “Margaret Homans explora o relacionamento conflituoso dela com a tradição literária da era romântica quando as mulheres eram identificadas com a natureza e os homens com a linguagem [...]” (DICKIE, 1998, p.345, tradução nossa). Nesse sentido, Homans é representante do novo direcionamento assumido pela crítica feminista: “Procurando tendências históricas e padrões culturais, essas críticas estavam menos interessadas em leituras da poesia, mais preocupadas com contextos e, dessa forma, elas prepararam o caminho para o próximo desenvolvimento da crítica feminista” (DICKIE, 1998, p.345, tradução nossa). Assim,

as próximas concepções feministas sobre Emily Dickinson passam a dar destaque à vida da poeta e à cultura que a cercava,

“[...]numa tentativa de proporcionar uma avaliação mais sutil e precisa de sua obra. A Dickinson enraivecida e subversiva deu espaço nesses estudos para uma figura mais complicada e interessante” (DICKIE, 1998, p.346, tradução nossa). Para Dickie, Vivian Pollack é a estudiosa mais importante desse momento porque, em seu texto *Dickinson: the Anxiety of Gender* (1984), “Pollack elucida uma imagem da poeta, dividida entre sua consciência do papel convencional para as mulheres e seu impulso para escrever poesia [...]” (DICKIE, 1998, p.346, tradução nossa). Além disso, Dickie (1998) enfatiza que “[...] Pollack coloca a poesia no contexto da vida com tanto cuidado e exatidão que eles parecem inevitavelmente conectados” (p.346, tradução nossa).

Os estudos feministas nesse momento confirmam, portanto, que a poeta está longe de ser a figura excêntrica e isolada apresentada pela história literária tradicional para mostrá-la como uma mulher cuja imaginação criativa era inspirada pelos acontecimentos que a cercavam. Dickinson passa a ser estudada, então, a partir de sua própria cultura, em especial com enfoque na tradição religiosa da época. Como exemplo dessa perspectiva crítica, temos *Emily Dickinson and Her Culture: the Soul's Society* (1984), de Barton Levi St. Armand.

Outro aspecto que passa a ser mais explorado pela crítica feminista é a linguagem contida dos versos da poeta, assunto sobre o qual Cristanne Miller se dedica em *A Poet's Grammar* (1987). Mas o estudo da linguagem poética de Dickinson logo direciona o olhar da crítica feminista para o foco nas estratégias poéticas de sua obra, fazendo com que críticas como Suzanne Juhasz, Jane Eberwein e Joanne Dobson se voltem aos temas da poesia dickinsoniana a partir de suas imagens:

Examinando as formas pelas quais Dickinson evadiu ou negociou as limitações que sua cultura lhe impunha, essas críticas se afastam da imagem feminista mais antiga da poeta enraivecida e poderosa para uma nova concepção feminista de uma escritora que, ela mesma, recolheu-se na linguagem, usurpando ali por seus próprios propósitos subversivos das muitas estratégias pelas quais ela se sentiu limitada em sua cultura. (DICKIE, 1998, p.348, tradução nossa)

O próximo passo da crítica feminista foi considerar a poeta dentro de um contexto homossexual, suscitado principalmente pela análise da relação entre a poeta e sua cunhada Susan Gilbert Dickinson, a partir das cartas trocadas entre as duas amigas. O grande nome dessa vertente crítica é, para Dickie, Paula Bennett com *My Life a Loaded Gun: Female Creativity and Feminist Poetics* (1986) e *Emily Dickinson: Woman Poet* (1990). Contudo, é importante ressaltar que apesar de ser mais recente, a investigação dos elementos homoeróticos na obra e na vida de Emily Dickinson vem desde Rebecca Patterson com *The Riddle of Emily Dickinson* (1951) e com *Emily Dickinson's Imagery* (1979).

De qualquer modo, os estudos desenvolvidos nos anos 1990 buscam provar que o poder criativo de Dickinson derivaria de sua identidade lésbica e a imagem da poeta volta a ser caracterizada pelo poder e raiva explorados pela crítica dos anos 1970: “A importância da identidade sexual para a criatividade literária se torna central, então, para uma compreensão dos poemas [...]” (DICKIE, 1998, p.350, tradução nossa). Dickie acrescenta ainda que, nesse momento: “Porque o caso para a identidade de Dickinson como uma lésbica deve apoiar-se em seu relacionamento com Susan Gilbert, os críticos começaram a olhar com cuidado extremo para as cartas e poemas trocados entre a poeta e sua cunhada.” (DICKIE, 1998, p.349, tradução nossa).

Martha Nell Smith é uma das responsáveis por esse trabalho em que, como defendido anteriormente, Susan tem o importante papel de leitora e primeira editora dos poemas enviados a ela.

Em decorrência desses estudos que consideram o relacionamento entre a poeta e sua cunhada, a crítica feminista começa também a discutir a questão dos manuscritos deixados por Dickinson, conforme aponta Dickie: “[...] porque ela deixou seus manuscritos não-publicados e assim aos cuidados de familiares mulheres, Dickinson tem inspirado um interesse feminista em questões de edição textual, e de como seus editores tem determinado o que constitui um poema e quem o constitui” (1998, p.343, tradução nossa).

Apesar da dificuldade de se ter acesso aos poemas originais, alguns críticos defendem que isso seria necessário para uma compreensão mais completa sobre a obra de Emily Dickinson. Destaca-se aqui a publicação de *The Manuscript Books of Emily Dickinson* (1981), de R. W. Franklin, que, como mencionado anteriormente, tenta reproduzir lealmente os poemas a partir dos próprios manuscritos.

Além disso, os estudos de base desconstrucionista e de teorias psicanalíticas têm se destacado na fortuna crítica da poeta atualmente, somados também aos estudos que se voltam para a relação da poeta com a Guerra Civil. Dickie aponta também um outro caminho para os estudos feministas sobre a poesia dickinsoniana, que seria “[...] o esforço de colocar Dickinson no contexto de todas aquelas poetisas do século vinte que ganharam poder através dela” (DICKIE, 1998, p.352, tradução nossa), uma direção que tem sido tomada principalmente por Vivian Pollack e por Betsy Erkkila. Ademais, a própria questão da editoração se coloca como um dos caminhos que a crítica feminista tem explorado e que deve continuar no foco das pesquisas juntamente com a revisão do cânone para que seja dado à poeta seu merecido lugar na história literária:

O futuro das concepções feministas sobre Dickinson continuará sendo informado pela própria poesia. Pelo menos dois principais caminhos parecem abertos para investigação mais aprofundada: os manuscritos e a história literária. Conforme o trabalho com os manuscritos continua, as questões feministas que a editoração problematiza começarão a destruir as noções fixadas sobre o que constitui um poema, a edição de um poema e o estabelecimento de um texto. Ao mesmo tempo, enquanto esse estudo minucioso do poema continua, os críticos também terão que começar a olhar para o campo maior da história literária onde Dickinson ainda não encontrou seu lugar de poder. Até que uma nova *American Renaissance: Art and Expression in the Age of Emerson and Whitman* seja escrita com Dickinson não apenas no título mas em lugar central, a tarefa da crítica feminista de Dickinson não estará completa (p.354, tradução nossa)

Outra perspectiva de análise que vem se desenvolvendo também a partir dos anos 1970, mas que se afirmou como corrente de pensamento nos anos 1990, foi a proposta de uma análise interdisciplinar da literatura baseada em suas relações com o meio ambiente. A essa vertente crítica foi atribuído o nome de Ecocrítica, uma ramificação dos estudos culturais cujo enfoque são as formas que o ambiente natural toma na literatura, isto é, como o conceito de “natureza” é entendido no registro literário da imaginação cultural de um povo e de uma época determinados, além de buscar identificar estereótipos nas imagens da natureza presentes em textos literários para, em seguida, lançar questões teóricas que refletem sobre as construções literárias do ser humano em relação com seu meio natural. O desenvolvimento desse pensamento ecológico e literário levou a crítica feminista a estabelecer conexões com a Ecocrítica baseadas na associação entre a exploração da natureza e a opressão sofrida pelas mulheres nas sociedades patriarcais, surgindo, então, o Ecofeminismo.

Para Angélica Soares (2009), o ecofeminismo se sustenta na convicção de que é a dominação a que mulheres e natureza são submetidas na cultura ocidental masculina que estabelece uma ligação entre elas. Nesse sentido, Soares (2009) ressalta que apesar de haver uma diversidade de posições ecofeministas, todas compartilham a necessidade de se contestar a opressão das mulheres e do meio ambiente na mesma proporção em que se devem contestar outras formas de dominação como a exploração de classe, o racismo, o colonialismo e o neocolonialismo.

A abordagem ecofeminista tem se revelado um dos caminhos atuais da crítica literária para o estudo da poesia de Emily Dickinson. Como se sabe, as imagens relacionadas à natureza são abundantes em seus versos, o que fez com que diversas edições de sua obra colocassem o tema “Natureza” como uma das subdivisões dos poemas¹⁰. As pesquisas ecofeministas têm tentado, portanto, analisar essas imagens e o quão sensível sua linguagem é para com a natureza no intuito de apontar para uma consciência ecológica da poeta concomitante à sua consciência feminina.

Por fim, retomamos as palavras de Richard B. Sewall (1963) que, apesar de temporalmente distantes de nosso trabalho, não perdem a sua validade por acentuarem os caminhos que os estudos sobre a obra de Emily Dickinson têm tomado e que continuarão a se desenvolver por se tratar de uma poesia que contém em si uma multiplicidade de significados tão enigmática quanto a própria vida da poeta:

A minha própria previsão é que Emily Dickinson se fortalecerá com os anos conforme continuamos a deixar para trás os sentimentalismos que ainda se ligam a ela. Suas excentricidades serão vistas de forma diferente. Nós nos tornaremos cada vez mais conscientes da tenacidade e da força de sua poesia, de seu alcance e versatilidade, do seu desafio para a nossa compreensão. Nós testaremos nosso conhecimento de humanidade contra o dela e descobriremos que podemos aprender de quase todos os lados. Longe da imagem pequena de frustrações e renúncias e arrependimentos, nós passaremos a vê-la como uma poeta de grande força, coragem, e singeleza de propósito. (p.8, tradução nossa)

REFERÊNCIAS

- BENNETT, Paula. *Emily Dickinson: Woman Poet*. Iowa City: University of Iowa Press, 1990.
- _____. *My Life a Loaded Gun: Female Creativity and Feminist Poetics*. Boston: Beacon Press, 1986.
- 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.
- DICKIE, Margaret. *Feminist Conceptions of Dickinson*. In: GRABHER, Gudrun; HAGENBÜCHLE, Roland; MILLER, Cristanne (Ed.). *The Emily Dickinson Handbook*. Amherst: Massachusetts Press, 2004.
- DICKINSON, Edward. *Emily Dickinson's Home: Letters of Edward Dickinson and his family*. Organizado por Millicent Todd Bingahm. New York: Harper & Brothers, 1955.
- DICKINSON, Emily. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Organização de Thomas H. Johnson. Boston: Back Bay Books, 1976.
- _____. *Emily Dickinson: a Revelation*. Organizado por Millicent Todd Bingahm. New York: Harper & Brothers, 1954.
- _____. *Ancestor's Brocade: the Literary Debut of Emily Dickinson*. Organizado por Millicent Todd Bingahm. New York: Harper & Brothers, 1945.

¹⁰ A divisão de sua poesia geralmente segue os temas “Life”, “Love”, “Nature” e “Time and Eternity”.

- _____. *Bolts of Melody: New Poems of Emily Dickinson*. Organizado por Millicent Todd Bingahm. New York: Harpercollins, 1945.
- _____. *Poems by Emily Dickinson*. Organizado por Martha Dickinson Bianchi. Boston: Little, Brown and Company, 1937.
- _____. *Emily Dickinson Face to Face: Unpublished Letters with Notes and Reminiscences by Her Niece*. Organizado por Dickinson Bianchi. Boston: Houghton Mifflin Company, 1932.
- _____. *Further Poems of Emily Dickinson*. Organizado por Martha Dickinson Bianchi. Boston: Little, Brown and Company, 1929.
- _____. *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Organizado por Martha Dickinson Bianchi. Boston: Little, Brown and Company, 1924.
- _____. *The Single Hound: poems of a lifetime*. Organização de Martha Bianchi. Boston: Little, Brown and Company, 1914.
- _____. *Poems*. Organização de Mabel Loomis Todd e T. W. Higginson. Boston: Robert Brothers, 1890.
- ERKKILA, Betsy. The Emily Dickinson wars. In: MARTIN, Wendy. (Org.) *The Cambridge Companion to Emily Dickinson*. Cambridge, EUA: Cambridge University Press, 2007.
- FRANKLIN, Ralph William. *The Manuscript Books of Emily Dickinson*. 2 vol. Cambridge, EUA: Belknap Press, 1981.
- FRIEDAN, Betty. *Mística feminina*. Tradução de Áurea B. Weissenberg. Petrópolis: Vozes Limitadas, 1971.
- GILBERT, Sandra (Ed.); GUBAR, Susan (Ed.). *Norton Anthology of Literature by Women*. New York City: W.W. Norton & Company, 1985.
- _____. *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-century Literary Imagination*. 2. ed. Londres: Yale University Press, 1984.
- HOMANS, Margaret. *Women Writers and Poetic Identity: Dorothy Wordsworth, Emily Brontë, and Emily Dickinson*. Princeton: Princeton University Press, 1980.
- JOHNSON, Thomas H. *Emily Dickinson: an Interpretive Biography*. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 1955.
- _____. *Mistério e solidão: A vida e a obra de Emily Dickinson*. Tradução de Vera das Neves Pedroso. Rio de Janeiro: Lidor, 1965.
- LEITCH, Vincent B. *American Literary Criticism: from the thirties to the eighties*. New York: Columbia University Press, 1988.
- MILLER, Cristanne. *Emily Dickinson: A Poet's Grammar*. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 1987.
- MILLET, Kate. *Política sexual*. Tradução de Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1974.
- PATTERSON, Rebecca. *Emily Dickinson's Imagery*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1979.
- _____. *The Riddle of Emily Dickinson*. Boston: Houghton Mifflin, 1951.
- POLLACK, Vivian. *Dickinson: the anxiety of gender*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.
- RICH, Adrienne. Versuivus at Home: the power of Emily Dickinson. In: GILBERT, Sandra; GUBAR, Susan. *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- SEWALL, Richard B. (Ed.) *Emily Dickinson: a Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, 1963.
- SHOWALTER, Elaine (Ed.). *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing*. Revised and expanded edition. Londres: Virago Press, 2009.
- SMITH, Martha Nell. Susan and Emily Dickinson: their lives, in letters. In: MARTIN, Wendy. (Org.) *The Cambridge Companion to Emily Dickinson*. Cambridge, EUA: Cambridge University Press, 2007.

SOARES, Angélica. Apontamentos para uma crítica literária ecofeminista. In: *Revista Garrafa* .n. 18. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009. Quadrimestral. ISSN 1809-2586.

ST. ARMAND, Barton Levi. *Emily Dickinson and Her Culture: the Soul's Society*. Cambridge, EUA: Cambridge University Press, 1984.

STATON, Shirley F. (Ed.). *Literary Theories in Praxis*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1993.

TATE, Allen. Emily Dickinson. In: SEWALL, Richard B. (Ed.) *Emily Dickinson: a Collection of Critical Essays*. New Jersey: Prentice-Hall, 1963.

WELLS, Anna Mary. Early Criticism of Emily Dickinson. In: *American Literature*. Vol.1, n.3. Duke University Press, 1929. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/2920135>>. Acesso em 06/06/2011.

ARTIGO RECEBIDO EM: 02 jan. 2013.

ARTIGO ACEITO EM: 20 abr. 2013.

REFERÊNCIA ELETRÔNICA: WIECHMANN, Natália Helena. A fortuna crítica de Emily Dickinson. *Revista Criação & Crítica*, n. 10, p. 47-62, maio 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica>>. Acesso em dd mmm aaaa.