



UNIVERSIDADE DO ESTADO DO RIO GRANDE DO NORTE (UERN)  
*CAMPUS* AVANÇADO DE PAU DOS FERROS (CAPF)  
DEPARTAMENTO DE LETRAS ESTRANGEIRAS (DLE)  
CURSO DE LETRAS - LÍNGUA INGLESA

ALINY VITÓRIA DE AQUINO SOUZA

**A SEXUALIDADE IMPLÍCITA: UMA ANÁLISE DA PRESENÇA DO  
DEVIR-MULHER EM POEMAS DE EMILY DICKINSON**

PAU DOS FERROS  
2024

ALINY VITÓRIA DE AQUINO SOUZA

**A SEXUALIDADE IMPLÍCITA: UMA ANÁLISE DA PRESENÇA DO  
DEVIR-MULHER EM POEMAS DE EMILY DICKINSON**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção do grau de Licenciatura em Letras Língua Inglesa concedido pelo Departamento de Letras Estrangeiras (DLE), do *Campus* Avançado de Pau dos Ferros (CAPF), da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

**Orientador(a):** Prof. Dr. Evaldo Gondim dos Santos

PAU DOS FERROS  
2024

© Todos os direitos estão reservados a Universidade do Estado do Rio Grande do Norte. O conteúdo desta obra é de inteira responsabilidade do(a) autor(a), sendo o mesmo, passível de sanções administrativas ou penais, caso sejam infringidas as leis que regulamentam a Propriedade Intelectual, respectivamente, Patentes: Lei nº 9.279/1996 e Direitos Autorais: Lei nº 9.610/1998. A mesma poderá servir de base literária para novas pesquisas, desde que a obra e seu(a) respectivo(a) autor(a) sejam devidamente citados e mencionados os seus créditos bibliográficos.

**Catálogo da Publicação na Fonte.**  
**Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.**

A657s Aquino Souza, Aliny Vitória de  
A SEXUALIDADE IMPLÍCITA: UMA ANÁLISE DA  
PRESENÇA DO DEVIR-MULHER EM POEMAS DE  
EMILY DICKINSON. / Aliny Vitória de Aquino Souza. - Pau  
dos Ferros, 2024.  
41p.

Orientador(a): Prof. Dr. Evaldo Gondim dos Santos.  
Monografia (Graduação em Letras (Habilitação em  
Língua Inglesa e suas respectivas Literaturas)).  
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte.

1. Devir-mulher; Desterritorialização; Emily Dickinson;  
Poemas.. I. Gondim dos Santos, Evaldo. II. Universidade  
do Estado do Rio Grande do Norte. III. Título.

O serviço de Geração Automática de Ficha Catalográfica para Trabalhos de Conclusão de Curso (TCC's) foi desenvolvido pela Diretoria de Informatização (DINF), sob orientação dos bibliotecários do SIB-UERN, para ser adaptado às necessidades da comunidade acadêmica UERN.

ALINY VITÓRIA DE AQUINO SOUZA

**A SEXUALIDADE IMPLÍCITA: UMA ANÁLISE DA PRESENÇA DO  
DEVIR-MULHER EM POEMAS DE EMILY DICKINSON**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como requisito para obtenção do grau de Licenciatura em Letras Língua Inglesa concedido pelo Departamento de Letras Estrangeiras (DLE), do *Campus* Avançado de Pau dos Ferros (CAPF), da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte (UERN).

Aprovada em 26 / 02 / 2024

**BANCA EXAMINADORA**

Evaldo Gondim dos Santos

Prof. Dr. Evaldo Gondim dos Santos (Orientador)  
Universidade do Estado do Rio Grande - UERN

Francisco Edson Gonçalves Leite

Prof. Dr. Francisco Edson Gonçalves Leite  
Universidade do Estado do Rio Grande – UERN

Ana Raquel Clementino Costa

Profa. Ma. Ana Raquel Clementino Costa  
Centro Brasileiro de Educação Continuada – CBEC

## AGRADECIMENTOS

Agradeço, inicialmente, ao motivo da minha existência e resistência, que divide comigo as alegrias e angústias desde meu nascimento, motivadora dos meus sonhos mais secretos e força que sustenta o teto da casa, minha mãe Iwmará.

Agradeço, com apreço, às minhas irmãs, Ângela e Dávilla, por serem minha família mais íntima e, silenciosamente, me amparar de forma acolhedora.

Agradeço com admiração ao meu orientador, prof. Evaldo Gondim, que jamais descreditou no potencial de realização deste trabalho e moldou, pacientemente, os caminhos necessários que precisei percorrer.

Agradeço, com consideração, aos membros da banca examinadora, profa. Ana Raquel Costa e prof. Edson Leite, pela leitura cuidadosa e pelos apontamentos que contribuíram para melhorias neste trabalho.

Agradeço carinhosamente à Lavínia, Ruth e Yara, por terem trilhado todo o percurso acadêmico comigo, dividindo e compartilhando aflições, receios e conquistas com a certeza de que esta união atuou como uma força motivadora.

Agradeço com amor à Lívia por ser meu repouso pacífico e seguro, além de uma encorajadora paciente e incansável.

Agradeço aos meus amigos por tornarem essa caminhada mais leve e humana em meio a gargalhadas e desabafos.

Agradeço ao Centro Educacional Infantil São João Batista por ter me permitido vivenciar minhas primeiras experiências na área da educação, carregadas de afeto, confiança e amparo.

Finalmente, agradeço ao *campus* Avançado de Pau dos Ferros, por ter sido um espaço possível para amadurecimentos e conhecimentos compartilhados.

*“If I read a book and it makes my whole body so cold  
no fire can ever warm me, I know that is poetry.  
If I feel physically as if the top of my head were taken off,  
I know that is poetry.  
These are the only ways I know it. Is there any other way?”  
— Emily Dickinson*

## RESUMO

O objetivo deste trabalho é analisar a maneira como o sujeito lírico expressa a sexualidade nos poemas “*Wild Nights – Wild Nights!*” (1891), “*Come Slowly – Eden!*” (1890), “*Her face was in a bed of hair*” (1945) e “*All the letters I can write*” (1929), da poetisa norte-americana Emily Dickinson. Para alcançar esse objetivo, relacionamos os elementos que apresentam manifestações de temáticas sexuais nos poemas aos conceitos de devir-mulher e desterritorialização, de Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995). A voz poética nestes poemas entra em confronto com o território patriarcal puritano da Nova Inglaterra do século XIX, desterritorializando do meio conservador. Dessa maneira, o sujeito poético produz um novo território que o possibilita se subjetivar diante da entrada em um processo de devir-mulher, onde é construída uma singularidade que permite expressões sexuais e eróticas de forma implícita e inovadora, por meio de metáforas e da utilização de elementos da natureza em uma poesia carregada de sensualidade.

**Palavras-chave:** Devir-mulher; Desterritorialização; Emily Dickinson; Poemas.

## ABSTRACT

This paper aims to analyze how the lyrical subject expresses sexuality in the poems "Wild Nights – Wild Nights!" (1891), "Come Slowly – Eden!" (1890), "Her face was in a bed of hair" (1945), and "All the letters I can write" (1929), by the north-american poet Emily Dickinson. To achieve this goal, we relate the elements that present manifestations of sexual themes in the poems to the concepts of becoming-woman and deterritorialization, by Gilles Deleuze and Félix Guattari (1995). The poetic voice of these poems confronts the puritan patriarchal territory of 19th-century New England with the intention of deterritorializing itself from the conservative environment. In doing so, the poetic subject produces a new territory that enables the subjectification in a process of becoming-woman, where a singularity is constructed that allows for implicit and innovative sexual and erotic expressions through metaphors and the use of elements of nature in a poetry full of sensuality.

**Key-words:** Becoming-woman; Deterritorialization; Emily Dickinson; Poems.



## SUMÁRIO

<b>1. INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>2. O DEVIR-MULHER E A DESTERRITORIALIZAÇÃO DAS ESTRUTURAS SOCIAIS.....</b>	<b>15</b>
<b>3. O DEVIR-MULHER E A DESTERRITORIALIZAÇÃO NO EU POÉTICO.....</b>	<b>25</b>
<b>4. CONCLUSÃO.....</b>	<b>34</b>
<b>5. REFERÊNCIAS.....</b>	<b>35</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>37</b>
ANEXO A - Wild Nights – Wild Nights! e Noites Selvagens – Noites Selvagens!.....	38
ANEXO B - Come slowly – Eden! e Vem devagar – Édén!.....	39
ANEXO C - Her face was in a bed of hair e O rosto dela estava em uma cama de cabelos..	40
ANEXO D - All the letters I can write e Todas as cartas que eu escreva.....	41

## 1. INTRODUÇÃO

O filósofo francês Gilles Deleuze, em *Crítica e Clínica* (1997) afirma que a literatura é um agenciamento coletivo de enunciação. Isto se explica pelo fato da literatura existir diante da relação criada entre o escritor e o leitor, originada a partir e em razão das produções literárias, desde o momento em que o escritor entra em processo de criação, pois é, a partir desse momento, que o sujeito escreve para ser lido. Compreendemos que uma das formas de organização do texto literário é a poesia, texto que se estrutura em versos, estrofes e rimas, no qual o poeta se expressa por meio da voz lírica.

Diante disso, este trabalho teve como proposta analisar poemas da poetisa norte-americana Emily Dickinson (1830-1886), de modo a apontar e explorar a presença de temáticas sexuais em alguns de seus poemas. Para isso, buscamos compreender isto como uma manifestação da singularidade do eu lírico, assim como assimilar esses aspectos presentes nos poemas como algo provocado pelas desamarras dos costumes da sociedade patriarcal puritana da época.

Dickinson tinha uma forte relação com a natureza enquanto contemplava sua solidude, e isso se refletiu profundamente em sua poesia. A poetisa nasceu e cresceu em Amherst, estado de Massachusetts, nos Estados Unidos. Sendo membra de uma família puritana de origem inglesa, Dickinson tinha uma condição de vida financeira vantajosa, fruto da influência que sua família possuía na pequena cidade. Isto acabou lhe possibilitando ter, desde muito cedo, contato com livros e, além disso, conseguir realizar estudos formais que, inclusive, ultrapassaram a educação que era destinada para mulheres de sua época.

Apesar de ter desistido dos estudos que realizava em um seminário para moças aos 17 anos, Dickinson jamais abandonou os livros que, conseqüentemente, motivaram sua produção literária. Foi em consequência do acesso aos conhecimentos que teve, que a poetisa desenvolveu seu senso crítico e artístico. De acordo com Isa Mara Lando (2010), alguns dos autores que Dickinson admirava na poesia eram Elizabeth Barrett Browning, Ralph Waldo, Emerson e John Keats. No entanto, esses autores não influenciaram tanto sua poesia. A propósito, seus poemas possuem, em sua maioria, completa originalidade, excepcionalmente na forma inovadora de estruturar seus versos.

Em vida, Dickinson teve apenas alguns de seus poemas publicados, sempre sem sua autoria, em jornais da época. Além da não aprovação de seu pai em tornar públicos seus poemas, algumas editoras tentaram corrigir e até recusaram publicar algumas produções, fazendo com que Emily desistisse de qualquer tentativa futura de publicação. Foi apenas após

sua morte que foi descoberto, em seu quarto, centenas de poemas escritos por ela, revelando uma produção artística grandiosa, com quase 1.800 poemas. Nem mesmo as pessoas mais íntimas da poetisa desconfiavam de tamanha abundância. Muitos dos poemas encontrados acabaram por revelar a criação silenciosa que a artista manteve durante a vida e, principalmente, nos anos de reclusão voluntária que optou por viver. Diante dessa escolha, Dickinson se comunicava com parentes e amigos apenas por cartas, que utilizava também para enviar seus poemas.

Uma de suas maiores correspondentes era Susan Gilbert Dickinson que, além de amiga de Emily desde a adolescência e, posteriormente, esposa do irmão mais velho da poetisa, era também professora de matemática e escritora. Ela era, de modo geral, a primeira a receber os poemas e, em resposta, sugeria mudanças e fazia observações críticas aos escritos, sendo esse relacionamento visto por Lando (2010, p. 15) como um “diálogo frutífero, que durou décadas, e foi essencial para o processo criativo da autora e seu crescimento intelectual”. Ao todo, foram mais de 500 cartas com cerca de 250 poemas enviados a Susan, de forma a sinalizar a intensidade do relacionamento que as duas mantinham.

Embora nunca tenha se casado, por escolha própria, há diversas especulações sobre a vida amorosa de Dickinson, a fim de criar alguma ligação entre aspectos da vida pessoal da autora com sua produção literária. Isso se dá devido a poemas com conotações eróticas, aspectos sensuais e expressão de sexualidade que a poeta escreveu ao longo da vida. Por isso, acredita-se que algumas figuras masculinas que cruzaram a vida de Dickinson e que ela desenvolveu certa admiração teriam provocado sentimentos que incentivaram sua escrita para tais temas.

Entretanto, alguns estudiosos afirmam que o objeto de amor e admiração que impulsionou a criação destes poemas seria, na verdade, o relacionamento que cultivava com Susan, esposa de seu irmão Austin Dickinson. Essa é uma tese defendida por vários livros, entre eles *Open Me Carefully: Emily Dickinson's Intimate Letters to Susan Huntington Dickinson* (1998), das autoras Martha Nell Smith e Ellen Louise Hart, que faz uma exposição de centenas de cartas íntimas que Emily escreveu para Susan. Isso explicaria também a explícita tentativa de apagamento do nome de Susan em alguns poemas, a fim de não expor a intimidade da relação, que seria escandalosa para a sociedade da época.

Contudo, nenhum desses supostos relacionamentos amorosos importam diante do legado que a obra dickinsoniana deixou. Reconhecer que muitos dos poemas de Dickinson que retratam desejos sexuais teriam sido causados por algum sentimento que a poeta nutriu a

alguém seria questionar a capacidade da escritora na criação de uma poesia tão sublime e complexa, que ultrapassa qualquer fator externo.

Sabe-se que a poetisa é popularmente conhecida e associada à figura de uma mulher solitária que escreveu diversos poemas sobre temas envolvendo a natureza e a morte enquanto estava reclusa do mundo. Porém, a autora também escreveu poemas que vão além dessas temáticas e que revelam manifestações de temas sexuais e eróticos que sofreram tentativas de apagamento ao longo do tempo após a descoberta, principalmente nas primeiras edições dos poemas, que revisaram o contexto original dos escritos para moldá-los em uma “poesia correta”<sup>1</sup> e, assim, serem publicados. De modo geral, existem poucos trabalhos acadêmicos que tratam sobre a existência de temáticas sexuais na poesia de Dickinson, sendo um deles a tese de Dorothy Lynn Lochridge intitulada *A study in the sexuality of Emily Dickinson, The spider and the flower: manifest homosexuality and its significance to critical comprehension of the poetry and the poet* (1970), que explora alguns poemas por esse ponto de vista, apoiando-se em especulações sobre a vida íntima da escritora.

Posto isto, este trabalho justifica-se como sendo um estudo que utilizará uma nova perspectiva para explorar a manifestação da sexualidade na poesia de Emily Dickinson ao relacionar essa temática com o conceito de devir-mulher, de acordo com Deleuze e Guattari (1997), buscando um ponto de vista contemporâneo para compreender as desamarras sociais e culturais que libertaram as demonstrações poéticas desses sentimentos e sensações por meio do eu lírico. Logo, a motivação da pesquisa se dá pela pretensão de contribuir para o reconhecimento e análise desta temática na produção literária da escritora, sendo por tantos anos pouco explorada. Assim, estudos como este poderão apontar, mostrar e demonstrar a existência desta temática na poesia dickinsoniana.

A análise de poemas ocorre no momento em que o leitor busca compreender, por meio da interpretação, o que cada escolha feita pelo poeta significa na construção de sentido deste texto literário. Este processo se dá por meio do exame de cada elemento que compõe o poema, sendo o contexto de escrita um dos fatores mais importante para entendê-lo. Por isso, é necessário se atentar aos detalhes, todas as decisões feitas na composição do poema são cuidadosamente realizadas, os versos e as estrofes podem conter múltiplas camadas de significado. Além disso, a poesia é uma manifestação artística, analisar poemas é, acima de tudo, apreciá-los.

---

<sup>1</sup> O estilo literário da poetisa era considerado errado por utilizar, na composição dos poemas, travessões como forma de pontuação e letras maiúsculas para sinalizar a importância da palavra no sentido dos poemas, servindo como característica estética dos textos.

Assim, esta pesquisa classifica-se como sendo de caráter qualitativa-descritiva, pois se deu por meio da descrição do estudo realizado. Esta foi executada por meio da investigação, análise e descrição sobre a forma como Emily Dickinson se utiliza de imagem poética e metáforas para expressar-se sexualmente em alguns de seus poemas. O método de abordagem adotado para a pesquisa foi o hipotético-dedutivo que, de acordo com Andrade (1993), é fundamentado através da observação; sendo assim, esta pesquisa pressupõe analisar aspectos nos poemas de Dickinson que os ligam a uma manifestação sexual da poetisa.

Trata-se de uma pesquisa bibliográfica que, segundo Gil (2002, p. 44), é “[...] constituído principalmente de livros e artigos científicos”, visto que utilizamos textos, artigos e livros de teóricos e estudiosos para relacioná-los às características dos poemas de Dickinson que apresentam manifestações de aspectos sexuais. O *corpus* da pesquisa se constitui de quatro poemas específicos da poetisa, presentes na obra *The Complete Poems Of Emily Dickinson* (1955), editada pelo crítico Thomas H. Johnson. São eles: “*Wild Nights – Wild Nights!*” (1891), “*Come Slowly – Eden!*” (1890), “*Her face was in a bed of hair*” (1945) e “*All the letters I can write*” (1929). Segundo Lando (2019, p. 24), o autor buscou respeitar completamente os manuscritos originais da autora, priorizando manter os poemas da exata forma que foram criados, com travessões, palavras maiúsculas e todas as opções feitas pela poetisa na estrutura dos poemas.

Para executar os objetivos da pesquisa, inicialmente, foi necessário examinar como se dão as manifestações sexuais por meio do eu lírico nos poemas selecionados. Embora a poetisa não fale abertamente de sexo em sua poesia, ao explorar os poemas escolhidos pela perspectiva sexual, pudemos reconhecer essa representação através da utilização de elementos, aspectos e fenômenos da natureza presentes nos poemas e, desse modo, evidenciar a sexualidade represada no eu lírico.

Após isso e com a intenção de identificar a singularidade enquanto processo de diferenciação no eu lírico, em que esta mostra não se encaixa nos estereótipos sociais, analisamos este aspecto a partir das características que compõem os poemas e, desse modo, discutir acerca disto.

Já para analisar a maneira que o eu lírico vivencia a sexualidade nos poemas de Dickinson, foi preciso compreender como tal aspecto pessoal do eu lírico entra em processo de desterritorialização de costumes e visões sociais para expressar-se sexualmente, ao desprender-se de determinações sociais impostas na época em que os poemas foram escritos.

Finalmente, para realização da análise foram utilizados alguns estudiosos, escritores e teóricos. No capítulo “O devir-mulher e a desterritorialização das estruturas sociais” foi

conduzida discussões com os filósofos Deleuze (1997) ao falar sobre literatura; como também Deleuze e Guattari (1997) para desmistificar e simplificar o conceito de devir-mulher enquanto processo de subjetividade; o conceito de desterritorialização que age como possibilitador à quebra de costumes para entrada no processo de devir; e para exemplificar e debater estes conceitos utilizou-se as escritoras Jane Austen (2011) e Margaret Atwood (2017), Virginia Woolf (2014); o filósofo francês Pierre Bourdieu (2002) ao falar sobre a força do patriarcado e a estudiosa Butler (2018; 2019) para debater sobre questões relacionadas à mulher enquanto sujeito social minoritário. No capítulo “O devir-mulher a desterritorialização no eu poético” traçamos a análise dos poemas de Emily Dickinson recorrendo aos conceitos de Deleuze e Guattari para expressar a presença de elementos que apresentam a sexualidade da voz lírica de forma singular e inovadora, assim como analisamos os poemas da escritora de modo a visualizar o processo de fuga dos territórios sociais e religiosos da época que possibilitou a expressão sexual da voz lírica.

## 2. O DEVIR-MULHER E A DESTERRITORIALIZAÇÃO DAS ESTRUTURAS SOCIAIS

O devir-mulher, de acordo com a filosofia desenvolvida pelos filósofos franceses Gilles Deleuze (1925-1995) e Félix Guattari (1930-1992), comporta-se como potencialidade de linhas de fuga nas esferas sociais dominantes, que é onde o novo é criado. De acordo com isso, podemos pensar o devir-mulher como processo libertador que rompe com o socialmente estabelecido para, assim, criar novas formas de subjetivar-se.

Este processo se classifica como uma espécie de abertura para todos os devires. Segundo os filósofos, “todos os devires começam e passam pelo devir-mulher. É a chave dos outros devires” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 61). Os autores atribuem essa importância ao devir-mulher, porque é a partir dele que se realiza a quebra do binarismo estabelecido pelo pensamento ocidental. Trata-se de uma tentativa de romper com os princípios tradicionais estabelecidos socialmente. Carneiro (2013) entende essa associação da mulher como a maior representação da minoria porque, durante os movimentos de linha de fuga, são criados outros mais intensos, em que se movem os afetos. É na potencialização desses afetos que se fortalecem devires minoritários.

Não é apenas o sujeito feminino que poderá entrar em devir-mulher, o homem necessita, antes de entrar em algum devir específico, passar pelo devir-mulher. Isso não significa dizer que se refere a tornar-se mulher, muito menos agir como tal. Deleuze e Guattari (1997, p. 55) são enfáticos quando afirmam que “devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais”. O devir-mulher não significa se comportar ou agir de forma feminina, mas sim escapar dos fluxos de poder tradicionalmente estabelecidos a fim de buscar se subjetivar dentro de novas perspectivas ainda não existentes, estas que atuarão como resistência sobre as relações de poder por comportar-se de forma divergente ao esperado pelo poder dominante.

Até mesmo a sexualidade é atravessada primeiramente pelo devir-mulher, de acordo com os filósofos (1997, p. 62), que complementam afirmando a sexualidade como uma produção de mil sexos, sendo estes devires igualmente incontrolláveis. Isso acontece porque a sexualidade expressa desejos e prazeres intensos vivenciados em movimentos e entradas em devires diversos. Diante do processo de devir-mulher, a sexualidade se apresenta por meio da sensualidade que emite feminilidade.

Em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade* (2018), Judith Butler discute sobre o binarismo social entre o homem e a mulher, expondo como o papel da mulher

é distinto do papel do homem nas relações de poder, sempre condicionado para favorecer a figura masculina:

Como esposas, as mulheres não só asseguram a reprodução do nome (objetivo *funcional*), mas viabilizam o intercuro simbólico entre clãs de homens. Como lugar da permuta patronímica, as mulheres são e não são o signo patronímico, pois são excluídas do significante, do próprio sobrenome que portam. No matrimônio, a mulher não se qualifica como uma identidade, mas somente como um termo relacional que distingue e vincula os vários clãs a uma identidade patrilinear comum mas internamente diferenciada (Butler, 2018, p. 62).

Além de assumir papéis inferiores aos homens, as mulheres ainda são determinadas a realizar manutenções que conservem estas distinções, fazendo com que esse ciclo não se encerre. Todos os papéis assumidos pelas mulheres são fornecidos para beneficiar os homens, qualificando-os como protagonistas, e as mulheres como coadjuvantes.

Em *Um Teto Todo Seu* (2014), Virginia Woolf (1882-1941) faz uma profunda reflexão sobre a clara discrepância existente entre o homem e a mulher enquanto artistas, principalmente ocupando o espaço de escritor:

Suponhamos que um pai, pelos mais elevados motivos, não quisesse que sua filha saísse de casa e se tornasse escritora, pintora ou acadêmica. "Veja o que diz o sr. Oscar Browning", diria ele; e não havia apenas o sr. Oscar Browning; havia o *Saturday Review*; havia o sr. Greg — a "essência de ser mulher", dizia o sr. Greg enfaticamente, "é que elas são sustentadas pelos homens e servem a eles"; — havia uma enorme maioria de opiniões masculinas no sentido de que nada se poderia esperar das mulheres intelectualmente (Woolf, 2014, p. 56).

É notória a explícita intenção de Woolf em evidenciar o quanto o homem, em sua maioria, se entendendo como figura superior e dominadora perante a figura feminina, tenta incansavelmente ditar os papéis que a mulher deve ocupar socialmente. Esses papéis, por sua vez, devem, principalmente, beneficiá-lo de forma direta, e o faz inferiorizando-a ao utilizar-se da própria convicção masculina para fazê-las acreditar que não são capazes de pensar, muito menos se destacar intelectualmente no meio social e profissional.

Sabendo disso, vê-se o impacto direto das convenções patriarcais na dificuldade e na condenação à existência do reconhecimento da mulher enquanto ser capaz de ser identificada como escritora. No livro *O Segundo Sexo* (1967, p. 9), a escritora Simone de Beauvoir (1908-1986) declara: "Ninguém nasce mulher, torna-se mulher". O gênero feminino é cultural e socialmente construído. Tornar-se mulher seria entrar em processo de devir, e este processo é



uma construção que não possui nem começo nem fim, agindo através de linhas de fuga a fim de romper com essas convenções estabelecidas.

Os filósofos, compreendendo a importância do devir-mulher, esclarecem o motivo de não haver um devir-homem: “É primeiro porque o homem é majoritário por excelência, enquanto que os devires são minoritários, todo devir é um devir-minoritário.” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 76). Nas estruturas sociais patriarcais, o homem é a figura dominante, enquanto a mulher representa, na sociedade, seres dominados pelo homem, restringindo-se apenas a obedecê-los e a procriar. Neste sentido, Deleuze e Guattari (1997, p. 77) compreendem que as mulheres, crianças, animais, vegetais e moléculas são minoritários por serem capazes de entrar em processos de diferenciação contínua. Ao não serem condicionados a assumirem papéis determinados pelos homens na sociedade, podem se tornar devires-outros.

Em *A dominação Masculina*, Pierre Bourdieu (2002, p. 9) esclarece a potência da prevalência do homem ao dizer que “a força da ordem masculina se evidencia no fato de que ela dispensa justificção; a visão androcêntrica impõe-se como neutra e não tem necessidade de se enunciar em discursos que visem a legitimá-la”. Logo, vê-se que a supremacia masculina é tão fortemente estabelecida e dominante que não necessita de explicação nenhuma para existir, utiliza-se desses privilégios para centralizar toda e qualquer situação a partir do ponto de vista do homem, intencionalmente excluindo e marginalizando a figura da mulher.

Esta dualidade em que a figura masculina age como dominadora perpetua-se, inclusive, na expressão e validação da sexualidade entre os gêneros. Conforme Beckman (2013, p. 70), “positioned as secondary to male ejaculation, discouraged if clitoral, and seen as ‘signifying nothing’, the female orgasm has had a very different status in history than its male counterpart”<sup>2</sup>. Nesse sentido, a expressão de desejo e prazer da figura feminina é posta em segundo plano e invalidada para que esta haja apenas como uma forma direta de realização sexual da figura masculina. Dessa forma, o orgasmo da mulher se torna irrelevante diante da ejaculação do homem.

Os autores argumentam que é justamente a relação particular social estabelecida entre o homem e a mulher, onde se firma a relação de poder do homem sobre a mulher, que fazem com que todos os devires, por serem minoritários, passem primeiramente pelo devir-mulher. Isto se sustenta porque, para manifestar resistência e ir contra estas dualidades e relações de domínio entre gêneros, seres e moléculas, é preciso encontrar linhas de fuga que possibilitam

---

<sup>2</sup> “posicionado como secundário à ejaculação masculina, desinteressante se trata-se do clítoris, e visto como ‘não significando nada’, o orgasmo feminino teve um status muito diferente na história em contrapartida ao masculino” (tradução nossa).

se reinventar através de novos movimentos, a fim de permitir a abertura para novas percepções, sendo exatamente dessa maneira que o processo de devir funciona. Por essa razão, a filosofia deleuzo-guattariana afirma que “o devir-mulher afeta necessariamente os homens tanto quanto as mulheres” (1997, p. 77).

Em *Crítica e Clínica* (1997), o filósofo já apresenta influências de Guattari em sua filosofia, dando início à percepção da filosofia como criação de conceitos. Neste livro, Deleuze (1997, p. 11) declara que o devir não significa evoluir, muito menos regredir, seria, na verdade, um processo de transformação que se dá ao “encontrar a zona de vizinhança, de indiscernibilidade ou de indiferenciação tal que já não seja possível distinguir-se de *uma* mulher, de *um* animal ou de *uma* molécula”. Neste processo, coloca-se em prática a busca por algo novo, algo que permita a reinvenção, que possibilite escapar de padrões e crenças que são historicamente reproduzidos.

A filosofia criada diante da parceria entre Deleuze e Guattari vai contra qualquer noção de representação, criticando também a binarização do pensamento ocidental, que é formado por dicotomias e dualidades. O maior exemplo disso já foi apresentado, que é a representação do indivíduo homem e do sujeito mulher nas sociedades contemporâneas, não só ocidentais. A filosofia deleuzo-guattariana, então, cria a noção de multiplicidade que é exatamente a quebra desse binarismo e, também, da unidade que implicam a existência de hierarquias. Os filósofos apresentam a multiplicidade como algo que não poderá ser definida pelos elementos que a compõem, muito menos por uma compreensão fixa. Assim, “ela se define pelo número de suas dimensões; ela não se divide, não perde nem ganha dimensão alguma sem mudar de natureza” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 27). Nesse sentido, percebendo a semelhança entre devir e multiplicidade, os autores argumentam que “devir e a multiplicidade são uma só e mesma coisa” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 27). Ambos não permitem ser representados e rejeitam a ideia de reduzir-se ao binarismo, estão sempre em movimento a fim de se reinventar em processos de subjetivação, por isso não se limitam à fixidez.

*Mil Platôs*, volume 4 (1995), é apresentado como um livro composto não por capítulos, mas por platôs, termo utilizado na geografia para definir um terreno plano com algumas elevações. Os autores definem essa característica do livro utilizando o termo rizoma. Esse conceito também advém da geografia e são cadeias interligadas que, de acordo com os filósofos, “entra-se por qualquer lado, cada ponto se conecta com qualquer outro, não há um centro, nem uma unidade presumida” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 3), pois os conceitos apresentados no livro se conectam e se atravessam, podendo ser lidos sem sequências definidas. Assim é o devir para a filosofia deleuzo-guattariana. Este é um processo de

diferenciação contínua, que não se define facilmente, não há instruções a serem seguidas para acessá-lo, e muito menos é visível aos olhos, pois acontece de forma interna quando as moléculas do corpo buscam entrar em uma zona de vizinhança de outro corpo procurando abrir caminhos novos, antes jamais explorados. Alvim (2010, p. 203) acrescenta dizendo que “devir é uma espécie de *nuvem não histórica* onde se passa o acontecimento, é uma experimentação da qual a história capta apenas a efetuação”. Ou seja, durante a ação, o devir desvia-se da percepção da história.

Devir também não é imitar ou se assemelhar a alguém por estar próximo do sujeito diante da busca por linhas de fuga:

Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de nos tornarmos, e através das quais nos tornamos (Deleuze; Guattari, 1997, p. 55).

Portanto, esta relação de aproximação com o outro, que se entende por zona de vizinhança, está sempre em movimento, pois o devir, sobretudo o devir-mulher, recusa-se a se instalar em um único lugar porque não busca por um estado definido. É por este motivo que está sempre em movimento, mudando de forma constantemente, variando e se reinventando a fim de experimentar outras formas de ser e de agir.

As relações de velocidades e lentidão que ocorrem no processo de devir podem ou não ser identificadas por outros sujeitos. Deleuze e Guattari (1997) assumem que os limites de percepção são relativos. Por causa disso, pode haver sempre alguém capaz de coletar algo que o outro não pôde perceber. Em consequência disso, principalmente a partir de estudos, podemos ser capazes de identificar a manifestação do processo de devir em alguns sujeitos. É através da percepção que se faz possível notar a manifestação do devir-mulher, como por exemplo, na personagem Elizabeth Bennet, protagonista da obra *Orgulho e Preconceito* (1813), romance célebre da escritora inglesa Jane Austen (1775-1817).

No romance, a personagem se destaca por ter pensamentos distintos das outras jovens do século XIX, coagidas pela educação da época e padrões sociais a se dedicarem em tornar-se donas de casa, mães e esposas, sem possibilidade de assumir nenhuma carreira profissional. Elizabeth Bennet não almejava se casar com um homem apenas pela condição social que possui e muito menos tem pressa para isso. Diferente das outras mulheres, Bennet não tem a pretensão de se tornar a mulher idealizada pela sociedade. Ao contrário disso, ela questiona se, realmente, há a possibilidade de atingir toda a demanda social que se espera de uma mulher,

como é observado em um diálogo da protagonista com Darcy e sr. e sra. Bingley em que Elizabeth diz: “nunca vi uma mulher assim, nunca vi tamanha capacidade, fineza, dedicação e elegância, como você descreve, reunidas em uma pessoa só” (Austen, 2011, p. 144). A personagem se liberta dessa expectativa social sobre a mulher ideal, pois não acredita que esta personalidade fabricada socialmente possa um dia existir.

Nota-se, nas atitudes da protagonista de Austen, uma busca por independência e liberdade na construção de pensamentos que diferenciam o homem da mulher nas relações de poder, por meio de tentativas de resistências destas:

caminhar três ou quatro milhas, até cinco, ou o que seja, com os pés enfiados na lama, e sozinha, totalmente só! O que ela queria com isso? Parece revelar um tipo abominável e arrogante de independência, uma na indiferença provinciana para com o decoro (Austen, 2011, p. 140).

Estes movimentos de devir-mulher através da forma de ser e agir causam espanto nos outros sujeitos que denunciam esses comportamentos através da reprovação. A busca por novos caminhos é a recorrência por linhas de fuga que possibilitam alcançar o devir-mulher e, então, produzir e reinventar novas subjetividades. É exatamente durante um ato criativo de resistência, como pôde ser observado no exemplo, que Alvim (2010, p. 198) classifica como um acontecimento que permite “conectar-se ao devir e criar a ponte que leva ao acontecimento histórico e à irrupção do novo em uma estrutura marcada pela continuidade”. Assim, esse comportamento, que resiste e se entende como devir, quebra estruturas socialmente conservadas.

Estas diferentes formas de agir e pensar, demonstradas usando como exemplo a personagem protagonista de *Orgulho e Preconceito* e outras personagens mulheres no romance, remetem aos conceitos de linha molar e molecular de Deleuze e Guattari. A primeira está completamente tomada pelo binarismo estabelecido pelo pensamento ocidental. Os filósofos explicam que “o que chamamos de entidade molar aqui, por exemplo, é a mulher enquanto tomada numa máquina dual que a opõe ao homem, enquanto determinada por sua forma, provida de órgãos e de funções, e marcada como sujeito” (Deleuze; Guattari, 1997, p. 59). Dessa forma, tomando este exemplo apresentado, a mulher molar é a mais pura visão da figura feminina para o homem, representada como sujeito sob a ótica masculina que se difere deste. Todo sujeito molar é a representação da maioria porque está dominado pelas máquinas binárias, preso ao pensamento bipartido que constitui a ordem social, na qual tudo é representado por oposições. Segundo Carneiro (2013, p. 45), “a ordem molar corresponde às estratificações que delimitam objetos, sujeitos, representações e seus sistemas de referência”.

Dessa forma, elas estão fortemente ligadas ao consciente do sujeito, determinando todas as esferas que os influenciam socialmente. Por causa disso, Deleuze e Guattari (1997, p. 59) afirmam que o devir-mulher não se faz imitando essa entidade.

A entidade molecular representa exatamente o oposto, de acordo com os autores:

É que o molecular tem a capacidade de fazer comunicar o *elementar* e o *cósmico*: precisamente porque ele opera uma dissolução da forma que coloca em relação as longitudes e latitudes as mais diversas, as velocidades e lentidões as mais variadas, e que assegura um *continuum* estendendo a variação muito além de seus limites formais (Deleuze; Guattari, 1997, p. 98).

Este faz renunciar às oposições que compõem a ordem social e que dividem e identificam os gêneros através de valores preestabelecidos. É no nível molecular que é criado o oposto de tudo isso. Em função disso, Deleuze e Guattari (1997, p. 58) enunciam que “todos os devires são moleculares”, porque para devir é necessário escapar das imposições da ordem dominante, precisa-se fugir por entre as entrelinhas desse sistema, sendo seu próprio contraste, comportando-se de modo completamente inverso à entidade molar:

Queremos apenas dizer que esses aspectos inseparáveis do devir-mulher devem primeiro ser compreendidos em função de outra coisa: nem imitar, nem tomar a forma feminina, mas emitir partículas que entrem na relação de movimento e repouso, ou na zona de vizinhança de uma microfeminilidade, isto é, produzir em nós mesmos uma mulher molecular, criar a mulher molecular (Deleuze; Guattari, 1997, p. 59).

Assim sendo, compreende-se que a mulher molecular é criada e produzida ao entrar em processo de desnaturalização do próprio corpo, cultivando novas partículas entre e no meio de movimentos e repousos intensos que variam de velocidade, pois seu movimento é superior e além da percepção de sua finitude, não possuindo começo nem fim. Por isso, a formação da mulher molecular é a própria construção do devir-mulher. Deleuze e Guattari (1997, p. 59) concluem que a mulher enquanto entidade molar terá de devir-mulher para libertar-se e permitir que o homem acesse zonas de vizinhança de uma microfeminilidade e devir-mulher também. Portanto, tanto a mulher quanto o homem haverão de devir-mulher primeiro, pois este permite a possibilidade da experimentação do novo, após feita as desamarras sociais. De acordo com Carneiro (2013, p. 46), “os fluxos moleculares escorregam entre as estruturas mais rígidas de nossas vidas”. Sendo assim, é através deles que se faz possível abrir caminhos por entre a rigidez que predomina socialmente.

Segundo Butler (2018, p. 36), “as mulheres também são uma ‘diferença’ que não pode ser compreendida como simples negação ou como o ‘Outro’ do sujeito desde sempre

masculino”. A feminista assegura que não se pode pensar a figura da mulher como sendo o oposto da figura do homem. A mulher é inteiramente distinta do homem porque se diferencia dele e, mesmo assim, não se compreende como a oposição deste. Estes aspectos de diferenciação podem ser relacionados à mulher molecular de Deleuze e Guattari, esta que constrói um novo modo de vida como singular.

Deleuze e Guattari utilizam-se da palavra desterritorialização para descrever como acontece o acesso às linhas de fuga que, de modo intencional, desarmoniza, quebra e causa um descompasso nos ritmos e nas expressões de territórios que nos permitem reconhecer as representações sociais:

Há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos. Há território a partir do momento em que há expressividade do ritmo. É a emergência de matérias de expressão (qualidades) que vai definir o território (Deleuze; Guattari, 1997, p. 105).

Sendo assim, o reconhecimento de um território acontece a partir da observação dos ritmos e das expressões que o compõem. Por exemplo, o homem patriarcal branco classe média apresenta uma expressividade em um tipo de adoração a violência e uso dela como resposta para pensamentos distintos aos seus. Expressa, também, um certo menosprezo à figura da mulher, como é representado no romance distópico de Margaret Atwood, *O conto da Aia* (1985), a partir da personagem do Comandante Waterford que, gozando de seus privilégios sociais, usa de sua influência social para manter a submissão das mulheres na sociedade patriarcal que ajudou a construir, controlando-as por meio de diversos tipos de violências. Essas expressões nos mostram as composições que formam os territórios. É nesse sentido que estas definem os territórios.

A desterritorialização é causada por uma linha de fuga que seja capaz de romper com o ritmo e as expressões do território. É a partir disso que o sujeito se desterritorializa e, então, entra em devir. Segundo Deleuze e Guattari (1997, p. 120), “um território está sempre em vias de desterritorialização”. Como, a todo momento, o sujeito está em mudança, o território que se firma está, a todo momento, se desterritorializando, por meio de linhas de fuga. Os autores declaram que “territorializamo-nos, ou nos deixamos reterritorializar numa minoria como estado; mas desterritorializamo-nos num devir” (Deleuze e Guattari, 1997, p. 77). Desta forma, a linha que causa a desterritorialização coloca o sujeito no processo de devir, permitindo que ele se refaça e se reinvente.

Os filósofos (1997, p. 118), ainda, apresentam a sexualidade como uma função que territorializa as interconexões e que “pode igualmente traçar uma linha de desterritorialização que descreve um outro agenciamento [...]”. Nesse sentido, a sexualidade pode agir como ritmo de um território e, também, como linha que desterritorializa territórios para apresentar um novo tipo de agenciamento. De acordo com a observação feita por Beckman (2013 p. 6), “in interpretations of Deleuze, sexuality has tended to be positioned alongside territorialised forms of the body, and thereby as a force that closes rather than opens the body to what it is capable of. In other words, sexuality is seen as a stratified form of desire”<sup>3</sup>. Sendo assim, a sexualidade, além de se apresentar como expressão de devires, ainda age como a emissão do desejo concretizado dentro da territorialização.

Os filósofos franceses interligam os níveis moleculares com as linhas de desterritorialização:

um vetor de desterritorialização não é absolutamente indeterminado, mas diretamente conectado nos níveis moleculares, e tanto mais conectado quanto mais desterritorializado: é a desterritorialização que faz "manter-se" juntos os componentes moleculares (Deleuze; Guattari, 1997, p. 80).

Essa percepção dos autores possui ligação lógica, já que a territorialização se realiza na entidade molar, aquela que está presa nas convenções sociais e nas máquinas binárias. Conseqüentemente, a desterritorialização desarranja os níveis molares e só poderá se realizar nos níveis moleculares, que negam tudo o que o molar apresenta.

O filósofo Deleuze, ao falar sobre a literatura, afirma que a escrita não se separa do devir, assumindo que “ao escrever, estamos num devir-mulher, num devir-animal ou vegetal, num devir-molécula, até num devir imperceptível” (Deleuze, 1997, p. 11). Este argumento pressupõe que a escrita, em sua materialização, provoca no escritor o processo de devir para que este produza algo a partir de sua escrita. Para Deleuze, a literatura é um processo inacabado, e assim deve ser. O processo de criação do sujeito escritor nunca termina. Assim esclarece Deleuze (1997, p. 16):

Acontece de felicitarem um escritor, mas ele bem sabe que está longe de ter atingido o limite que se propõe e que não pára de furtrar-se, longe de ter concluído seu devir. Escrever é também tornar-se outra coisa que não seja escritor. Aos que lhe perguntam em que consiste a escrita, Virginia Woolf

---

<sup>3</sup> “nas interpretações de Deleuze, a sexualidade tende a ser posicionada ao lado das formas territorializadas do corpo e, portanto, age como uma força que fecha, em vez de abrir, o corpo para aquilo que ele é capaz. Em outras palavras, a sexualidade é vista como uma forma estratificada de desejo” (tradução nossa).

responde: Quem fala de escrever? O escritor não fala disso, está preocupado com outra coisa.

Segundo Deleuze e Guattari (1997, p. 59), “é preciso antes que a escrita produza um devir-mulher”, pois este é compreendido como introdutório ao processo de devir, como já foi observado. O escritor, ao escrever, sente e percebe o processo de transformação contínua compreendido como devir e, diante das intensidades dos movimentos involutivos impalpáveis, a escrita não pode ser finalizada, pois o escritor está em constante busca de expressar devires criados a partir de personagens, no caso da prosa, e na voz lírica, no caso da poesia. É por esse motivo que, ao observar as próprias produções literárias, o escritor consegue perceber aberturas que não o permite visualizar aquilo como algo finalizado, sempre podendo experimentar novos movimentos de devires em sua escrita.

Nessa perspectiva, a literatura possibilita a existência de experimentações que só podem acontecer a partir dela mesma. Conforme Deleuze (1997, p. 13), “a literatura só começa quando nasce em nós uma terceira pessoa que nos destitui do poder de dizer Eu”. Este nascimento de uma terceira pessoa acontece na ruptura do escritor ao acessar uma linha de fuga que cria a escrita, dirigindo-se para fora do escritor, impessoal a este. O escritor não narra situações ou recordações que vivenciou, ele vivencia intensamente o que escreve. É exatamente isso que ocorre com a poetisa Emily Dickinson, durante o processo de escrita, que a permitiu vivenciar estes momentos de forma profunda, como podemos observar em sua obra. Ao sensibilizarmo-nos com a poesia, conseguimos constatar, mesmo que inconscientemente, que escrever é, além disso, o ato de causar sensações no outro. Nesse sentido, este devir é um acontecimento coletivo, de uma coletividade que demanda pelo novo.



### 3. O DEVIR-MULHER E A DESTERRITORIALIZAÇÃO NO EU POÉTICO

Apesar dos privilégios de uma mulher de classe média, Emily Dickinson não tinha permissão para se tornar uma mulher escritora, sob o argumento de que aquilo mancharia o sobrenome e a história da família Dickinson. Entretanto, é de conhecimento geral que isso não foi capaz de impedir a criação literária da autora e muito menos torná-la limitada e contida.

Ser mulher, branca, solteira e da classe média alta negou-lhe a igualdade e o domínio público, permitindo-lhe, simultaneamente, na ausência de responsabilidades económicas e encargos emocionais e familiares, dois factores fundamentais para o exercício da escrita: tempo e, mais do que isso, liberdade para o utilizar (Amaral, 1995, p. 18).

Deleuze e Guattari (1997) afirmam que há território a partir do momento que há expressividade de ritmo. Nesse sentido, o conservadorismo puritano era o ritmo mais expressivo no território da Nova Inglaterra presbiteriana dos Dickinson no século XIX. Conforme Nepomuceno (2013), nem mesmo a expansão tecnológica e capitalista daquela época foi capaz de apagar as características ultraconservadoras do puritanismo na família Dickinson. Podemos ver a expressividade deste território religioso no pai de Emily Dickinson, Edward Dickinson, que desempenhava o papel de figura dominante masculina na casa. Dessa forma, às filhas e à esposa competia o papel de obediência e submissão às imposições desta figura autoritária, restando às mulheres reproduzir a ordem molar estabelecida dentro deste território.

Ainda sobre os ritmos que são expressos dentro deste território patriarcal, Wiechmann (2012, p. 48) acrescenta:

A sociedade patriarcal do século XIX dividia os papéis sociais do seguinte modo: resumidamente, aos homens competia ser o provedor e administrador da família, enquanto às mulheres caberia aceitar as imposições masculinas, seguindo o ideal de beleza e comportamento ditado pelos valores patriarcais e deixando todo e qualquer trabalho intelectual para a figura do homem.

Como ritmo que compunha este território patriarcal, estava a proibição de produções escritas pela figura feminina. Por ser algo permitido apenas para o homem, a ordem molar encarava como desrespeitoso e moralmente vergonhoso mulheres escrevendo e publicando seus escritos. Essa rigorosidade fazia parte do ambiente familiar e social de Emily Dickinson, reproduzida, principalmente, pela figura paterna da casa. Nepomuceno (2013) afirma que Edward Dickinson conservava muitos ideais moralistas e ortodoxos, sendo um deles o desagrado provocado pelo vínculo excessivo com livros que a filha possuía.

Entretanto, quando Emily Dickinson decide tecer palavras utilizando pincel e tinta em pedaços de papel para criar uma voz lírica em poemas que expressam sexualidade e sensualidade, ela causa uma quebra no território patriarcal puritano que mantém a ordem molar dentro do ambiente familiar que foi condicionada a pertencer. Ao fazer isso, a poetisa cria linhas de fuga dessa territorialização e entra em um processo que a reterritorializa em uma entidade molecular. Seguindo os conceitos de Deleuze e Guattari (1997, p. 80), podemos afirmar que tal processo ocorre porque a desterritorialização está fortemente conectada nos níveis moleculares, fazendo com que a poetisa não produza em sua escrita uma entidade molar.

Ao falar sobre a conduta social adotada pela poeta que culminou em sua produção escrita que não reproduziu as doutrinas conservadoras, Nepomuceno (2013, p. 241) observa: “poeta do mundo sensorial e das belezas da natureza, Dickinson negou o dogma do mundo transcendente, a ideia essencial da conversão, as práticas ritualísticas e, por fim, abandonou a igreja, alegando que não tinha saúde para os serviços de domingo”. É possível reconhecer essas atitudes como a entrada em linhas de fuga do ambiente puramente conservador, que a permite produzir em si uma mulher molecular em meio aquilo que revelaria ser uma poesia diferente, considerada à frente de seu tempo.

Diante das limitações patriarcais, Dickinson soube lhe tornar favorável a ordem social que lhe empregou a função de mulher molar, a fim de confinar a ela o papel de sujeito que contribuiria com a manutenção da sociedade guiada pela lógica masculina presbiteriana. Por não possuir as mesmas ocupações de um homem e ter se preservado das responsabilidades de um casamento, a escritora pôde dedicar seu tempo livre à sua criação literária. Isso acontece, sobretudo, através da emancipação que Dickinson, enquanto entidade minoritária, alcança ao afastar-se das instituições sociais que a cercava, como a familiar e a religiosa, para vivenciar e produzir sua própria escrita livremente, sem amarras e sequelas.

Segundo os filósofos (1997), o devir-mulher produz em nós mesmos uma mulher molecular, cria a mulher molecular. É a partir desse comportamento da poetisa que se evidencia a criação e produção da mulher molecular em Dickinson, esta que permitiria, a partir de movimentos de desprendimentos e solturas das estruturas sociais, a criação de um devir-mulher no sujeito lírico em seus poemas, sobretudo naqueles que manifestam temáticas sexuais. De acordo com Deleuze e Guattari (1997), podemos afirmar que, ao entrar em devir-mulher, o sujeito poético é capaz de adentrar em processos de diferenciação contínua na busca de criar novas formas de subjetividade.

Evitando o casamento e subvertendo tempos e espaços, Dickinson evitaria essa função de duplo espelho feminino: ser reflexo ou imagem do que se esperava do modelo masculino e das expectativas da sociedade; evitaria assim o conflito presente na estratificação de funções sociais e sexuais. Evitando a Igreja, como instituição e questionando-lhe a função regeneradora, Dickinson evitaria também a necessidade de pôr a sua voz a funcionar ao serviço da religião institucionalizada. Finalmente, não partilhando essa "*genteel tradition*" adoptada pelas mulheres escritoras (e leitoras), Dickinson criaria uma poesia diferente (Amaral, 1995, p. 271-272).

Foi diante deste comportamento assumido por Dickinson que se iniciou sua entrada em um processo de devir-mulher. A poetisa pôde criar seu próprio estilo de escrita e produção de poesia, este que não seguia as regras de metrificacão e de pontuacão da época e que lhe permitiu usufruir de metáforas com sentidos ocultos e múltiplos, utilizando-se, principalmente, de elementos da natureza e seus fenômenos como forma de expressar os sentimentos mais complexos e íntimos da voz lírica que fala em seus poemas.

De forma implícita, são apresentadas temáticas sexuais em alguns poemas da escritora. Sendo um deles o poema "*Wild Nights – Wild Nights!*" (1955), que é composto por três quartetos. Nele, Dickinson faz uso inteligente de metáforas para expressar o desejo do eu-lírico pela companhia de um amante ausente, ligeiramente manifestada na primeira estrofe do poema. Quando o eu lírico exclama "*Wild Nights – Wild Nights!*"<sup>4</sup> está sugerindo que pode se tratar de noites de chuvas intensas ou no sentido de uma paixão avassaladora, crença que acaba se intensificando quando o eu lírico assume que: "*Were I with thee / Wild nights should be / Our luxury!*"<sup>5</sup>. A pausa entre um verso e outro causada pelo *enjambement* provoca uma certa excitação, revelando que o encontro entre o eu lírico e o amante se transformaria em luxúria completa. Na época em que o poema foi escrito, a palavra *luxury* possuía conotação sexual, sendo claramente utilizada neste momento como algo que causa prazer.

Além disso, o uso das palavras *thee*, *be* e *luxury* no final de cada verso da estrofe cria uma musicalidade sensual para o poema que explora a sexualidade do eu poético. Esses elementos na primeira estrofe do poema revelam ao leitor a singularidade do eu lírico de Dickinson, esta que cria imagens no poema para expressar uma explosão de desejo numa sexualidade de uma paixão avassaladora. É a partir desta singularidade que se faz perceptível as movimentações do devir-mulher da voz que Dickinson gera neste poema.

Em relação à temática sexual que circunda o poema, Wiechmann (2012, p. 97) observa que "o eu-lírico revela seu desejo amoroso de forma erotizada e transpõe quaisquer limites aos quais a poeta pudesse estar aprisionada pelo estereótipo da solteirona pudica e recatada,

<sup>4</sup> "Noites Selvagens – Noites Selvagens!" (tradução nossa).

<sup>5</sup> "Estivesse eu contigo / Noites Selvagens seriam / Nossa maior luxúria!" (tradução nossa).

contrariando, portanto, os dogmas de sua sociedade”. Diante disso, nota-se que a poetisa alcança linhas de fuga que a desprende das imposições sociais para expressar sua sexualidade livremente e isto revela relações de velocidades e lentidões que a escritora percorre num movimento intenso de devir-mulher. De acordo com a filosofia deleuze-guattariana (1997) essas relações surgem a partir das extrações de partículas que as compõem.

A segunda estrofe possui um esquema de rima abcb. Os elementos *winds*, *port*, *compass* e *chart*, que estão presentes em cada verso desta estrofe, criam imagens de uma noite tempestuosa. Porém, quando o eu lírico afirma: “*Futile – the Winds – / To a Heart in port –*”<sup>6</sup> ele faz uso desta imagem para declarar, metaforicamente, que seu coração está em segurança quando está com o amante que, neste momento, é apresentado como *port*, mas continua ausente.

Já na terceira estrofe, temos uma mudança de cenário. Agora, a entidade molecular do eu lírico está no Éden, já não se encontra mais em noites turbulentas. A imagem que se cria no último momento é de um lugar paradisíaco. Mas também pecaminoso. Quando o eu lírico exclama: “*Ah - the Sea! / Might I but moor – tonight – / In thee!*”<sup>7</sup>. Aqui a sexualidade se apresenta diante de uma declaração desavergonhada que foi produzida pelo desejo da voz lírica em ser dominada durante aquela noite pelo amado, finalizando o poema com uma imagem sexual. Além disso, a expressão *Ah* no segundo verso desta estrofe acaba por indicar o prazer do sujeito lírico ao imaginar seu desejo sendo consumado.

Desse modo, podemos compreender que a paixão sexual do eu lírico surge inicialmente como algo selvagem e, de repente, mostra-se como algo reconfortante e seguro, criando assim um paradoxo no texto de Dickinson, provocado pelo devir-mulher do eu lírico ao explorar movimentos de reinvenção e inovação na forma de expressar sua sexualidade poeticamente. Aqui, a escritora escapa de uma poesia moderada e produz uma carregada de sensualidade diante de uma explosão de desejos sem pudor, fugindo dos padrões comportamentais de uma mulher molar na Nova Inglaterra do século XIX.

Novamente, a imagem do éden retorna, porém agora no poema “*Come Slowly – Eden!*”<sup>8</sup> (1955), estruturado em dois quartetos, ambos com esquema de rima abcb. Neste poema, o sujeito lírico apresenta o éden como uma entidade personalizada que se aproxima com receio, timidamente. Aqui, o eu lírico usa mais uma vez metáforas sexuais para descrever um encontro sexual. Se no poema anterior podemos entender o éden como um lugar de

<sup>6</sup> “Fúteis – os Ventos – / Para um Coração no porto –” (tradução nossa).

<sup>7</sup> “Ah, o Mar! / Pudessem eu – esta Noite – / Em Ti atracar!” (tradução nossa).

<sup>8</sup> “Vem devagar – Éden!” (Mourão, 2008, p. 108).

pecados que simboliza também o paraíso, aqui Dickinson nos apresenta esse lugar como uma representação de uma pessoa inexperiente, trazendo uma mistura de sentidos para a palavra, a posicionando entre o sagrado e o profano. Para se referir a ele, o eu lírico faz uso da palavra “*bashful*”, que pode significar tanto tímido como recatado, dando a ele características humanas. Nos versos “*Lips unused to Thee – / Bashful – sip thy Jessamines -*”<sup>9</sup>, a voz do eu lírico se apresenta como alguém que almeja a entrega sexual desta personificação, que se aproxima devagar.

Partindo para a segunda estrofe, temos um segundo momento no poema. Neste, o eu lírico descreve uma abelha sendo atraída por uma flor. A figura da abelha vai de encontro ao néctar nos seguintes versos: “*Round her chamber hums – / Counts his nectars – / Enters – and is lost in Balms*”<sup>10</sup>. Nesses versos, o néctar da flor simboliza a concretização do desejo. A abelha é mais experiente que o éden e consegue saciar-se após realizar o ato de beber o néctar.

As pausas causadas pelos travessões nos versos desse poema buscam apresentar as descrições dos acontecimentos lentamente, nos fazendo visualizá-los. Por meio das metáforas, o devir-mulher do eu lírico cria um cenário sensual e erótico, originário pela forma inovadora de fazê-lo. As imagens que se criam são sexuais, quase implícitas. A presença do devir-mulher é manifestada na subjetividade de transformações constantes do eu poético ao expressar-se sexualmente, experimentando e criando maneiras de viver essa sexualidade.

As temáticas presentes nos poemas analisados entram em confronto com o lar familiar religioso de Dickinson pelo tom sexual, sensual e sedutor que carregam, causando um descompasso no ritmo deste território. Nos poemas “*Wild Nights – Wild Nights!*” e “*Come slowly – Eden!*”, temos a figura do éden apresentada de formas distintas. Dentro do sentido religioso, o éden é compreendido como a representação do paraíso, como é retratado na bíblia. Entretanto, nos poemas, o eu lírico molecular constrói metáforas sexuais envolvendo a figura, como também a transforma em uma entidade personificada novamente no sentido erótico. Reconhecemos isto como uma linha de fuga que desarranja o território puritano por empregar sentidos que exprimem sexualidade na figura desse paraíso religioso, dessa forma, transformando-se em uma expressividade da reterritorialização.

Outro poema que ocorre por meio da descrição é “*Her face was in a bed of hair*”<sup>11</sup> (1955), que possui apenas uma única estrofe, contendo oito versos. Nele, o eu lírico narra a

<sup>9</sup> “Lábios castos para Ti – / Tímidos – sorvem Jasmins – / Como a Abelha em torpor –” (Mourão, 2008, p. 108).

<sup>10</sup> “Ronda a alcova a zumbir – / Adivinha o néctar – / entra – Para em Bálsamo imergir” (Mourão, 2008, p. 108).

<sup>11</sup> “O rosto dela estava em uma cama de cabelos” (tradução nossa).

imagem de uma mulher de forma cuidadosa, comparando-a com elementos da natureza a fim de detalhar com delicadeza algumas de suas características. Na poesia de Dickinson, a imagem de flores é utilizada normalmente para simbolizar a figura feminina, como é feita nesse poema, nos dois versos iniciais.

O sentido da expressão *sacred light*<sup>12</sup>, presente no quarto verso, pode ser compreendida em referência ao desejo carnal sagrado mantido na mulher virgem, apresentada no poema como um alimento ao esperma do pólen, alvo como a mão da mulher. Neste momento, entende-se a *sacred light* do poema como símbolo sexual da virgindade, característica ardente da figura feminina apresentada no poema. Em seguida, percebemos que esta mulher está em movimento, sendo sutilmente observada pelo sujeito poético: “*Her tongue more tender than the tune / That totters in the leaves –*”<sup>13</sup>. Nota-se que essa ternura se apresenta como melodia produzida pela mulher e possui delicadeza ao fluir no ambiente de forma completamente feminina e sexual.

Neste poema, o devir-mulher do eu lírico celebra com admiração a figura feminina de forma sexual a partir das descrições metafóricas que se tornam visuais. Ao manter oculta a identidade da mulher durante todo o poema, a entidade molecular do eu poético explora seus próprios sentimentos diante da imagem da mulher desconhecida. É possível perceber que, ao participar do poema como observador, a voz poética se insere nele como sujeito que visualiza com admiração e exaltação a sensualidade das imagens sexuais femininas.

Assim como o poema anterior, “*All the letters I can write*”<sup>14</sup> (1955) é estruturado em apenas uma estrofe de oito versos. Entretanto, nesse poema o tom muda e torna-se sedutor. Nos versos “*Syllables of Velvet – / Sentences of Plus,*”<sup>15</sup>, o eu lírico busca expressar em palavras aquilo que não consegue de forma concreta verbalizar, como avisa anteriormente quando diz: “*All the letters I can write / Are not fair as this*”<sup>16</sup>. Ao invés disso, o sujeito lírico transfere em elementos texturas para o poema. Assim, entende-se que se trata de algo palpável e maleável.

Apesar de não falar diretamente do que se trata, no verso “*Depths of Ruby, undrained,*”<sup>17</sup> é possível visualizar a imagem de uma rosa rubi resguardada. Isso se intensifica no verso seguinte, quando o eu lírico diz: “*Hip, Lip, for Thee –*”. Ao guardar a rosa, o sujeito

---

<sup>12</sup> luz sagrada (tradução nossa).

<sup>13</sup> “Sua língua era mais macia que a melodia / Que cambaleia pelos ventos –” (tradução nossa).

<sup>14</sup> “Todas as cartas que eu escreva” (Mourão, 2008, p. 121).

<sup>15</sup> “Sílabas de Veludo – / Sentenças de Pelúcia,” (Mourão, 2008, p. 122).

<sup>16</sup> “Todas as cartas que eu escreva / Não serão belas como esta –” (Mourão, 2008, p. 121-122).

<sup>17</sup> “Profundezas de Rubi, inesgotadas,” (Mourão, 2008, p. 122).

poético anuncia que o fez para preservá-la para o amado. Desse modo, o lábio se refere às pétalas da rosa. A figura da rosa é apresentada como pura pelo fato de ter sido preservada pelo eu lírico com o intuito de ser entregue ao amado. Porém, apesar disso, a figura da rosa também se mostra sedutora pelas características que carrega.

Ao final do poema, quando o eu lírico diz “*Play it were a Humming Bird – / And just speed – me –*”<sup>18</sup> este sugere que o amado se torne um beija-flor para, então, sugar o néctar da rosa, que é revelada como sendo o próprio sujeito lírico. Diante dessa revelação, percebe-se novamente a utilização de flores como simbologia da figura feminina na poesia dickinsoniana.

A entonação sexual neste poema se mostra ousada e, ao mesmo tempo, carregada de inocência. Além disso, o poema carrega um ar de luxúria sensual por não revelar, de imediato, que toda a descrição feita é de uma rosa. Ao invés disso, a imagem da rosa vai sendo construída em torno das características que, aos poucos, nos são reveladas. Ao fazer isso, o devir-mulher do eu lírico renova sua singularidade para criar uma imagem oculta de uma rosa que nunca é citada de fato.

Além disso, é possível reconhecer mais intensamente a sensualidade como característica poética no sujeito lírico molecular desterritorializado nos poemas “*Her face was in a bed of hair*” e “*All the letters I can write*”. O primeiro poema projeta isto na maneira delicada e sexual que assume para descrever uma figura feminina ocultada, gerando imagens sensuais. Enquanto, no segundo, a mulher molecular da voz lírica assume atitudes de prazer e luxúria na maneira de descrever imagens de uma rosa rubi. Essa atitude entra em contradição com os preceitos do território puritanos, que rejeitam este tipo de expressividade. Dessa forma, identificamos a substituição de rituais religiosos nos poemas por rituais amorosos e sensuais como uma subversão da ordem patriarcal puritana estabelecida, desarmonizando-a diante da manifestação artística na mulher molecular do eu lírico.

É notório como a utilização da natureza na poesia de Dickinson se mostra constante. Ao fazer isso nesses poemas, o eu lírico consegue atribuir sentimentos e, também, atitudes a estes elementos da natureza, através de metáforas criadas em torno das características dentro desse ambiente natural, e o faz de forma singular com o objetivo de expressar seus sentimentos de formas diferentes e inovadoras enquanto explora sua própria sexualidade num devir-mulher. É perante a singularidade particular produzida pelo eu poético que os movimentos de diferenciação do devir-mulher são perceptíveis. Este devir-mulher na poesia de Dickinson é caracterizado pela singularidade que produz ao criar mudanças constantes na forma em que a entidade molecular do sujeito lírico se expressa diante de uma busca contínua

<sup>18</sup> “Como fosse um Beija-Flor – / Me sorve – aqui –” (Mourão, 2008, p. 122).

em vivenciar e experimentar seus desejos e sexualidades enquanto foge das estruturas dominantes e do senso comum.

Como aspectos que tornavam sua poesia diferente, Dickinson costumava escrever a inicial de vários substantivos em maiúsculo, característica que é comumente utilizada na poesia dickinsoniana para dar destaque e importância às palavras no contexto poético. Entretanto, esse esquema utilizado pela poetisa estava fora dos padrões estéticos da época, assim como o uso excessivo de travessões como forma de pontuação, causando rupturas súbitas nos versos, quebrando as normas estruturais na poesia da época. Weichmann (2012, p. 85) observa que “a forma dos poemas de Emily Dickinson é caracterizada, sobretudo, pela métrica irregular e pela ausência ou incompletude de rimas, além do ritmo fragmentário ocasionado pelo uso excessivo do travessão como sinal gráfico principal de pontuação”.

Na composição dos poemas “*Wild Nights – Wild Nights!*” (1861), “*Come slowly - Eden!*” (1860) e “*All the letters I can write*” (1862) podemos observar o uso de letras iniciais em maiúsculo, principalmente em elementos da natureza ou quando o eu lírico está se referindo à pessoa amada, justamente buscando atribuir a eles importância e destaque. O excesso de travessão também é característica forte nesses poemas, causando pausas que prolongam as leituras. Essas características da poesia de Dickinson nos permitem identificar uma flexibilidade criativa e expressiva pela mulher molecular do eu lírico que se caracteriza como uma linha de fuga, causando, assim, desordem às regras de estruturação estabelecidas.

Na filosofia deleuzo-guattariana (1997), o sujeito se desterritorializa em devir. Nesse sentido, ao acessar as linhas de fuga que a desterritorializa do ambiente conservador, Dickinson produz em alguns poemas um sujeito poético que se movimenta e expressa sua sexualidade num devir: o devir-mulher. Este devir é produzido na sensualidade presente nos poemas, e é nesta sensualidade que a entidade molecular do eu lírico cria um novo território.

Para Deleuze e Guattari (1997), a sexualidade pode agir como uma linha de desterritorialização, sendo exatamente desse modo que a sexualidade se comporta nestes poemas. A expressividade desse território sensual é sexual e inovadora, possuía o poder de ameaçar as estruturas pré-estabelecidas pela tradição ultraconservadora da época, quebrando as expressões dessa territorialização. Nessa reterritorialização sensual, Dickinson cria uma poesia com estética e meios de pontuação próprios, que se diferencia do estilo poético da época.

Seguindo esse raciocínio, Cristanne Miller (1987, p. 49) explica que “*the most cursory glance at Dickinson’s poems shows that she regarded punctuation as a matter of style and*



*personal expression to the same extent that she regarded language in this way*<sup>19</sup>. Assim, as escolhas feitas pela poetisa na construção textual revelam como a singularidade que cria o tom sensual da voz poética dos poemas pode ser entendida como um ritmo expressivo deste novo território que nega os padrões de escrita estabelecidos na época e age como uma quebra ao conservadorismo enquanto se reinventa diante de um estilo único.

---

<sup>19</sup> “Um olhar superficial nos poemas de Dickinson mostra que ela considerava a pontuação uma questão de estilo e expressão pessoal, da mesma forma que considerava a linguagem desse jeito.” (tradução nossa)

#### 4. CONCLUSÃO

Em conclusão, identificamos, na presença de temas sexuais e sensuais, a produção de um devir-mulher diante de uma singularidade produzida no eu lírico nos poemas analisados. Nesta singularidade, o devir-mulher do sujeito poético sofre transformações e mudanças intensas perceptíveis na composição dos poemas que expressam, de forma metafórica, temáticas sexuais. A figura reclusa de Emily Dickinson pôde produzir, nestes poemas, uma mulher molecular que atravessou linhas de fuga para se desterritorializar das doutrinas puritanas vigentes no âmbito familiar e social da Nova Inglaterra do século XIX. Perante a conduta particular em escolher se afastar dessa sociedade durante a reclusão que a faz construir uma reterritorialização, Dickinson produziu um devir-mulher na voz lírica que trilhou caminhos para expressar sua sexualidade por meio de metáforas inteligentes com elementos da natureza num estilo literário próprio.

O peso de ser uma mulher escritora naquele tempo não foi minimizado pela condição social avantajada de Emily Dickinson, menos ainda pela influência que sua família representava em Amherst. Foi justamente em confronto com essas condições que Dickinson se desvencilhou da mulher molar no papel de submissão e obediência à força da ordem masculina, ocupada pelo seu pai, e produziu, na escrita de seus poemas, uma mulher molecular que possuía fortes inclinações para a criação literária. Apesar de ser reduzida socialmente ao papel da mulher obediente, diante da sociedade protestante conservadora desse tempo, este fator não a impediu de percorrer linhas de fuga para a construção de uma poesia com potencial inovador, a partir de um devir-mulher. Diante disso, a produção da mulher molecular na voz do sujeito lírico pôde criar, por meio de metáforas com símbolos da natureza, uma expressividade sexual nos poemas examinados neste estudo.

Apesar das manifestações sexuais nesses poemas não acontecerem de forma evidente e clara, foi possível observar, diante das análises dos elementos de composição dos poemas, a presença de uma sexualidade velada na voz que se expressa nos poemas. Diante do processo de produção desse devir-mulher, a voz lírica encontrou e percorreu caminhos para expressar-se sexualmente, de forma singular e inovadora, ao criar uma atmosfera sensual em imagens que se criam a partir das descrições, representando desejos e sentimentos em cenários íntimos nos poemas. É através de movimentos intensos em subjetividades características ao devir-mulher que percebemos a sexualidade implícita como um traço de composição dos poemas analisados.

## 5. REFERÊNCIAS

- AMARAL, A. L. **Emily Dickinson: uma poética de excesso**. 1995. 533 f. Tese (Doutorado em Literatura Norte-Americana) - Universidade do Porto, Porto, 1995.
- ANDRADE, M. M. **Introdução à metodologia do trabalho científico**. São Paulo: Atlas, 1993.
- AUSTEN, Jane. **Orgulho e Preconceito**. Tradução Alexandre Barbosa de Souza. São Paulo: Penguin-Companhia, 2011.
- ALVIM, D. M. Pensamento indomado: História, poder e resistência em Michel Foucault e Gilles Deleuze. **Dimensões**, v. 24, p. 193-207, 2010.
- ATWOOD, Margaret. **O Conto da Aia**. Tradução Ana Deiró. Rio de Janeiro: Rocco, 2017.
- CARNEIRO, Altair de Souza. **Deleuze & Guattari: uma ética dos devires**. 2013. 116 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Toledo, 2013.
- BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: a experiência vivida**. Tradução de Sérgio Milliet. 2. ed. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.
- BECKMAN, Frida. **Between desire and pleasure: a deleuzian theory of sexuality**. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Tradução de Maria Helena Kühner. 2. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: Feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.
- BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites do “sexo”**. São Paulo: n-1 edições, 2019.
- DICKINSON, Emily. **Loucas Noites/Wild Nights: 55 poemas/55 poems**. Tradução de Isa Mara Lando. Barueri: DISAL, 2010.
- DICKINSON, Emily. **The Complete Poems of Emily Dickinson**. Editado por Thomas H. Johnson. Canadá: Little, Brown and Company. 1955.
- DICKINSON, Emily. **Open Me Carefully: Emily Dickinson’s Intimate Letters to Susan Huntington Dickinson**. Editado por Martha Nell Smith; Ellen Louise Hart. Paris Press, Massachusetts: 1998.
- GIL, A. C. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 4. ed. São Paulo: Atlas, 2002.
- DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. **Crítica e Clínica**. São Paulo, Editora 34, 1997, p. 11-16.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs** - capitalismo e esquizofrenia, vol 4. Tradução Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

LOCHRIDGE, L. D. **A study in the sexuality of Emily Dickinson, The spider and the flower:** manifest homosexuality and its significance to critical comprehension of the poetry and the poet. Tese (Tese em Língua Inglesa) - The University of North Carolina at Greensboro, Greensboro, 1970.

NEPOMUCENO, L. A. Quando a palavra é incomunicável: a poesia de Emily Dickinson. **Revista Cerrados**, v. 20, n. 32, p. 234-253, 2013.

MILLER, Cristanne. **Emily Dickinson: A Poet's Grammar**. Cambridge, EUA: Harvard University Press, 1987.

WOOLF, Virginia. **Um teto todo seu**. Tradução de Bia Nunes de Sousa e Glauco Mattoso. São Paulo: Tordesilhas, 2014.

MOURÃO, Fernanda. **117 e outros poemas:** à procura da palavra de Emily Dickinson. 2008. 271 f. Tese (Literatura Comparada) - Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

**ANEXOS**

## ANEXO A - Wild Nights – Wild Nights! e Noites Selvagens – Noites Selvagens!

Wild Nights – Wild Nights!

Were I with thee

Wild Nights should be

Our luxury!

Futile – the Winds –

To a Heart In port

Done with the Compass –

Done with the Chart!

Rowing in Eden –

Ah, the Sea!

Might I but moor – Tonight –

In Thee!

Noites Selvagens – Noites Selvagens!

Estivesse eu contigo

Noites Selvagens seriam

Nossa maior luxúria!

Fúteis – os Ventos –

Para um Coração no porto

Já não necessita do Compasso –

Nem do gráfico!

Remando pelo Éden –

Ah, o Mar!

Pudesse eu – esta Noite –

Em Ti atracar!

*Tradução nossa*

ANEXO B - Come slowly – Eden! e Vem devagar – Éden!

Come slowly – Eden!  
Lips unused to Thee –  
Bashful- sip thy Jessammes –  
As the fainting Bee –

Reaching late his flower,  
Round her chamber hums –  
Counts his nectars –  
Enters – and is lost in Balms.

Vem devagar – Éden!  
Lábios castos para Ti –  
Tímidos – sorvem Jasmins –  
Como a Abelha em torpor –

Demorando a achar sua flor,  
Ronda a alcova a zumbir –  
Adivinha o néctar –  
entra – Para em Bálsamo imergir.

*Fernanda Mourão*

ANEXO C - Her face was in a bed of hair e O rosto dela estava em uma cama de cabelos

Her face was in a bed of hair,  
Like flowers in a plot –  
Her hand was whiter than the sperm  
That feeds the sacred light.  
Her tongue more tender than the tune  
That totters in the leaves –  
Who hears may be incredulous,  
Who witnesses, believes.

O rosto dela estava em uma cama de cabelos,  
Como flores em um terreno –  
Sua mão era tão branca como o esperma  
Que alimenta a luz sagrada.  
Sua língua era mais macia que a melodia  
Que cambaleia pelos ventos –  
Quem ouve pode ficar incrédulo,  
Mas quem testemunha, acredita.

*Tradução nossa*



## ANEXO D - All the letters I can write e Todas as cartas que eu escreva

All the letters I can write

Are not fair as this –

Syllables of Velvet –

Sentences of Plush,

Depths of Ruby, undrained,

Hid, Lip, for Thee –

Play it were a Humming Bird –

And just sipped – me –

Todas as cartas que eu escreva

Não serão belas como esta –

Sílabas de Veludo –

Sentenças de Pelúcia,

Profundezas de Rubi, inesgotadas,

Guardadas, Lábio, para Ti –

Como fosse um Beija-Flor –

Me sorve – aqui –

*Fernanda Mourão*