

## A REMEDIAÇÃO DA POESIA PELA CANÇÃO: PETER DOHERTY LÊ EMILY DICKINSON

Marcela Santos Brigida (UERJ)<sup>1</sup>

**Resumo:** O presente artigo almeja abordar convergências entre poesia e canção a partir de um estudo comparativo entre dois poemas de Emily Dickinson e duas canções de Peter Doherty, escritor e compositor inglês contemporâneo declaradamente influenciado pela obra da poeta de Amherst. Observamos assim um diálogo que toma forma por meio do fenômeno da remediação – tal como estabelecido por Walter Moser em *As relações entre as artes. Por uma arqueologia da intermedialidade* (2006) – da poesia pela canção. Propomos assim uma leitura cerrada e comparativa das obras em questão a fim de interpretar como Doherty leu a obra de Dickinson e como poesia e canção surgem como artes afins neste contexto particular.

**Palavras-chave:** Poesia; Canção; Remediação

A partir da década de 1950, a obra de Emily Dickinson parece ter influenciado e inspirado compositores com frequência. Tal influência se materializou em diversos níveis. Enquanto os temas e imagens de Dickinson irrompem em citações, alusões e paráfrases, o ritmo e a musicalidade do verso dickinsoniano também propiciam que poemas sejam musicados em sua integralidade. Carla Bruni, por exemplo, lançou em 2007 o álbum *No Promises*, no qual todas as canções são poemas de autores anglófonos musicados pela artista franco-italiana. Três das faixas são adaptações de poemas de Dickinson. Em 2017, o brasileiro Cid Campos percorreu um caminho parecido em seu álbum *Emily*, trabalhando com traduções dos poemas da autora realizadas por Augusto de Campos. Aaron Copland (1900-1990) compôs em 1950 um ciclo de 12 canções baseadas em poemas de Dickinson intitulado *Twelve Poems of Emily Dickinson*. O ciclo foi composto para uma soprano acompanhada por um pianista. Mais tarde, o compositor orquestrou oito dessas composições. A releitura mais recente dessa versão para orquestra ganhou vida em 2018 na voz da soprano Lisa Delan, que lançou o álbum *A Certain Slant of Light*. Delan canta Emily Dickinson acompanhada pela *Orchestre Philharmonique de Marseille* conduzida por Lawrence Foster. John Adams também trabalhou com poemas de Dickinson na composição da sua sinfonia coral *Harmonium* (1981). Na biografia *Lives Like Loaded Guns: Emily Dickinson and Her Family's Feuds* (2010), Lyndall Gordon fala sobre a musicalidade inerente à obra de Dickinson e aponta que a síncope característica da linguagem da poeta pode ser interessante tanto para o

---

<sup>1</sup> Graduada em Letras – Inglês / Literaturas (UERJ), Mestranda em Literaturas de Língua Inglesa (UERJ). Bolsista CAPES. Contato: marcelascastelli@gmail.com.

jazz – e aqui podemos citar o álbum de 2017 da saxofonista Jane Ira Bloom, *Wild Lines: Improvising Emily Dickinson* –, quanto para artistas da música pop. Ela cita o compositor Peter Doherty, que atua como uma espécie de interlocutor de Dickinson e forte expoente da influência múltipla que a poeta exerce no território musical. De fato, Doherty cita versos da poeta de Amherst em duas de suas canções. Uma fotografia dela aparece no videoclipe de uma terceira. Com o intuito de expandir a citação puramente ilustrativa do nome de Peter Doherty na obra de Gordon, o presente artigo objetiva estabelecer alguns traços dickinsonianos que se revelam na obra do compositor e poeta inglês. Assim, objetiva-se contribuir não apenas para os estudos dickinsonianos no Brasil, mas também para uma inserção de Peter Doherty nos estudos contemporâneos da remediação, como veremos.

Em artigo publicado no *The Guardian* em 2002, Valentine Cunningham procura responder à questão de como Emily Dickinson se tornou “a queridinha dos compositores modernos” e conclui que é a “rica musicalidade da sua abordagem a preocupações modernas. Isso a torna maravilhosamente adaptável para música de todos os gêneros”<sup>2</sup>. Enquanto a sua “nudez, escassez e variedade rítmica a tornam especialmente atraente para modernistas, minimalistas e atonalistas musicais”, o jornalista informa que, “já foram feitos madrigais, rags, e até sub-wagnerianismos em seu nome” (Cunningham: 2002). Cunningham aponta, ainda, que ao longo da sua obra poética, Dickinson apresenta a sua experiência de composição como sendo predominantemente musical e nos lembra da forte influência da hinódia no contexto da Nova Inglaterra calvinista do século XIX. Embora a repercussão da estrutura do hino na obra da poeta já tenha sido abundantemente explorada pela crítica dickinsoniana, não podemos deixar de nos reportar a esta questão em um trabalho que pretende discutir a influência que a poeta exerce sobre a música contemporânea. O ritmo e a métrica dos poemas de Dickinson surgem como uma releitura deste modelo. Nesse sentido, propomos aqui a existência de uma melodia subjacente à poesia dickinsoniana. O que almejamos discutir é até onde essa musicalidade é inerente ao gênero da poesia lírica que Dickinson explorou com maestria ao longo da sua obra e onde pode se revelar uma certa afinidade musical de Dickinson na composição de seus versos. Assim, nos

---

<sup>2</sup> Todas as traduções de textos anglófonos são nossas.

alinhamos a Cristanne Miller na sua interpretação da obra da Poeta de Amherst como sendo predominantemente aural:

O canto na escola e na igreja era predominantemente dedicado a hinos e, embora a influência de hinos na prosódia de Dickinson talvez tenha sido exagerada, não há dúvida que a hinódia afetou a afinação do seu ouvido para ritmos e rimas. As palavras dos seus próprios poemas oferecem amplas evidências pragmáticas de que a estética de Dickinson era fortemente, se não fundamentalmente, aural. Tal estética era amparada por múltiplos aspectos da cultura estadunidense. (2004, p. 207)

Tomando a performance como elemento integrante da arte poética tal como postulado por Paul Zumthor em *Performance, recepção, leitura* (1990) e pensando a poesia de Dickinson no contexto cultural da sua escritura como uma arte predominantemente aural, nos voltamos à crítica dickinsoniana para elaborar um breve panorama da estrutura rítmica e métrica de poemas da autora. Ao abordar as particularidades da prosódia dickinsoniana em “Uncommon Measures: Emily Dickinson’s Subversive Prosody” (2001), Christine Ross refaz o caminho percorrido pelos estudos da prosódia da poesia anglófona apontando que:

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

Ross vai se opor à aplicação de tal entendimento sobre o estudo da poesia de Dickinson, apontando que a noção da tensão métrica advém de uma abordagem que se baseia em uma proposição teórica do século XX à qual Dickinson não apenas não teve acesso, como entraria em choque com a ideia que seu mundo fazia de poesia. Sendo assim, sua obra poética seria fundada justamente sobre uma fusão de *accent* e *stress*, utilizando os ritmos do inglês coloquial como modelo. A pesquisadora acredita ainda a tradição hínica como fonte de padrões gerais para estrofes. Ross atribuirá à educação formal de Dickinson a fundação para a criação de uma métrica “singularmente

expressiva, baseada no pé Latino-Ingês” (p. 73). Surge ao ver da crítica como crucial, portanto, o estudo exaustivo da sonoridade dos poemas de Dickinson, vez que Ross identifica uma função metacrítica na métrica criada e empregada pela poeta, elemento capaz de “subverter as presunções sobre a língua herdadas por ela” (Ross: 2001, p. 72).

É nesse trânsito crítico que nomes luminares dos estudos dickinsonianos, como a supracitada Ross e Cristanne Miller, ressaltam a característica predominantemente aural da poesia estadunidense do século XIX. Miller recorre a fontes que fazem menção à performance poética executada pela própria Dickinson. São listadas menções à prática da leitura em voz alta em cartas assinadas por Dickinson, o fato de a poeta ter participado de clubes de leitura quando jovem, além do olhar crítico da mesma ao apontar em correspondências com Fanny e Loo Norcross que muitos “leitores notavelmente ruins” frequentavam este tipo de encontro (L199)<sup>3</sup>. Em casa, Dickinson lia em voz alta cartas recebidas para o resto da família. Por fim,

os próprios poemas de Dickinson recebiam alguma performance oral entre a família e círculos da comunidade também. Conforme Hart e Smith documentam, Sue ao menos ocasionalmente lia os poemas de Dickinson para amigos. Mais significativamente, Martha Ackmann encontrou evidências de que a própria Dickinson, ao menos ocasionalmente, “dizia” seus poemas para a família: a prima Anna Norcross Swett mencionou ter ouvido Dickinson “falando poesia,” e Louisa Norcross relata que Dickinson lia seus poemas para ela enquanto trabalhava na despensa. (Miller: 2004, p. 219)

Identificamos assim na influência da hinódia na estrutura de poemas e na percepção que a comunidade e a própria Dickinson faziam da poesia alguns pontos de contato que podem sinalizar características que favoreceram a frequente remediação de poemas de Dickinson no território da canção a partir da década de 1950. É importante notar que tal momento histórico foi caracterizado por uma atenção renovada na obra da poeta com a publicação de *The Poems of Emily Dickinson* por Thomas H. Johnson em 1955, primeira edição da poesia completa da artista sem edições, padronizações ou alterações consideráveis em relação aos manuscritos.

---

<sup>3</sup> Seguimos o formato de citação recomendado para a produção acadêmica dickinsoniana segundo a Emily Dickinson International Society. A numeração dos poemas reproduz a apresentada na edição de R. W. Franklin (Fr). Cartas são citadas seguindo a numeração da edição de Thomas H. Johnson (L).

Em um salto histórico para o contemporâneo, nas pegadas da virada sonora das recepções críticas e artísticas da obra de Emily Dickinson, podemos pensar como o poeta, cantor e compositor inglês Peter Doherty, nascido em 1979, leu e escreveu com Dickinson, recebendo a obra da poeta como uma ferramenta composicional. Doherty frequentemente estabelece um diálogo com a tradição literária anglófona em suas letras de música. Em sua relação com a obra de Dickinson, podemos observar duas instâncias de um diálogo que toma forma por meio do fenômeno da remediação da poesia pela canção tal como estabelecido por Walter Moser em *As relações entre as artes. Por uma arqueologia da intermedialidade* (2006). Ao abordar a tradição da relação entre as artes, Moser explica que se serve de tal expressão para se referir ao “conjunto das interações possíveis entre as artes que a tradição ocidental percebe como distintas e diferenciadas, em especial pintura, música, dança, escultura, literatura e arquitetura” (p. 43). O crítico aponta ainda que a interação pode ocorrer em vários níveis, na produção, na obra em si e até nos processos de recepção.

Pensando no diálogo entre Doherty e Dickinson, se mostra essencial em primeiro lugar estabelecer que nos dois casos que serão estudados, Doherty se coloca como compositor – mais do que como poeta – ao ler a obra da artista. O efeito da remediação da obra de Dickinson pela canção de Doherty nos permite pensar a contemporaneidade dos temas da poeta e as potencialidades das suas estruturas, questão cuja relevância foi intensivamente sublinhada por Cristanne Miller. No nível semântico e discursivo, os versos citados e parafraseados por Doherty em suas canções soam harmônicos tanto em relação ao corpo das letras de música quanto à melodia que necessariamente demarcará sua performance. Moser propõe uma estética da obra como “processo de criação contínua” onde divisões tradicionais entre performance e obra e os papéis de criador e intérprete “apagam-se em uma implosão categorial que afirma a energética do ato de criar e sua transmissão iniciática aos receptores da arte” (2006, p. 52). Assim, vemos a canção de Doherty como veículo que atua para evidenciar e efetivar a potencialidade musical da poesia de Dickinson. A canção atua enquanto meio para performar a poesia e reafirmar em uma nova obra resultante da leitura do poema de partida os aspectos em que ambas formas de arte se interpolam.

Doherty adere à estrutura da balada dickinsoniana em “Arcady” e torna possível uma leitura contemporânea do poema de Dickinson ao dar nome ao paraíso por ela

descrito no poema “There is a morn by men unseen” (Fr13). Ele intermedia – enquanto músico e, de forma subjacente, enquanto poeta – o caminho rumo à canção de um poema concebido em um formato cujo nome deriva-se de canções francesas medievais intituladas *ballares*, com raiz no verbo latino *ballare*, dançar. Podemos pensar Doherty e Dickinson como estilhaços de uma mesma tradição no sentido colocado por T. S. Eliot em “Tradição e talento individual” (1919) não apenas porque o artista inglês dialoga e se estabelece como um leitor competente da obra poética de Dickinson, mas porque ambas as obras, cada qual em seu contexto, vacilam entre canção e poesia, o que faz desse entre-lugar um terreno criativo fértil para remediações.

O poema “There is a morn by men unseen” (Fr13), por exemplo, é uma das obras que apresentam uma variação dos padrões da forma hínica. A marca de Dickinson vem no fato de organizar o poema em sextetos, não quartetos, como seria a regra. O padrão 4-4-3-4-4-3 rege o poema. Os versos da poeta frequentemente surgem como trímetros ou tetrâmetros, característica que, segundo Miller, pode contribuir para a percepção da musicalidade a eles subjacente, vez que “poesia metrificada com versos mais curtos do que o pentâmetro tendem a apresentar um ritmo predominantemente métrico, não sintático, uma dominância tipicamente sublinhada por rimas e unidades de estrofes regulares” (2007, p. 397).

Tendo estabelecido alguns aspectos da estrutura do verso dickinsoniano, é interessante pensar a maneira como Doherty trabalha os poemas de Dickinson em sua própria linguagem no século XXI. No poema “I took one Draught of Life —” (Fr396), Dickinson tece uma oposição entre o contabilizável, o material, e o valor do ser e da existência, chegando ao intangível “dracma do paraíso”. Analisar comparativamente as estruturas que compõem poema e letra de música não é um empreendimento simples. Ainda assim, procuramos observar onde a estrutura da poesia lírica de Dickinson pode aparecer refletida na canção de Doherty que a remediou, “At the Flophouse”.

“I took one Draught of Life —”, de Dickinson, é uma balada breve constituída por dois quartetos. O primeiro apresenta um esquema de rimas ABCB. No segundo, Dickinson trabalha com aliterações e anáforas. O emprego da vírgula na primeira aparição da palavra *me* sugere uma pausa que intensifica o efeito sonoro da recorrência, tanto da palavra quanto do som. Temos na primeira estrofe três ocorrências da palavra “eu” na posição de sujeito, *I*. No entanto, sujeito torna-se objeto quando *me* surge na

segunda estrofe. O pronome *they*, introduzido no último verso do primeiro quarteto, torna-se o sujeito principal que objetifica o eu-lírico dickinsoniano tanto sintaticamente quanto na prática por ele descrita (*They weighed me, Dust by Dust — / They balanced Film with Film*). Uma transição pode ser apontada no verso 7, “*Then handed me my Being's worth —*”: após descrever o procedimento efetivado nos versos 5 e 6, a aliteração dickinsoniana entre *me* e *my* surge no verso onde a repetição do pronome *they* é sugerida pela similaridade sonora com a palavra *then*, mas este não apenas não é empregado, como, significativamente, não aparece mais no poema. Assim, ocorre uma transição de pronome pessoal oblíquo (*personal pronoun in object form*) para pronome possessivo e, finalmente, para a personificação do ser com a maiusculização em *Being*, ferramenta de ênfase reconhecidamente empregada por Dickinson e já explorada pela crítica (Miller: 2004, p. 224 & Hart; Chung: 2007, p. 348).

O verso final apresenta a conclusão dos cálculos e medições realizadas por *eles*: o valor do Ser do eu-lírico de Dickinson equivale a “um Dracma do Paraíso!”, não apenas subvertendo a noção do contabilizável ao qualificar o dracma como sendo pertencente ao Paraíso, mas pelo emprego da exclamação e maiusculização de ambos os substantivos. Sendo assim, o poema brinca com a oposição entre o contabilizável e o inefável desde *one Draught of Life* no primeiro verso até *a single Dram of Heaven* no último. Para além da aliteração e da construção paralela, Dickinson instala uma noção de circularidade no seu poema que lhe era muito cara, a julgar pela frequência com a qual a palavra *circumference* era citada por ela em referência à sua poesia, com a famosa declaração em carta “*My business is Circumference*” (L268). Josef Raab aponta em seu “*The Metapoetic Element in Dickinson*” (1998) que o que a poeta cria em sua poesia é “uma circunferência de significado(s)” enquanto artista no limiar entre romantismo e modernismo respondendo à “perda da fé religiosa e às deficiências do intelecto e da palavra” (1998, p. 293).

Quanto ao ritmo e a métrica, trata-se de um poema escrito predominantemente em trimetro iâmbico (versos 1, 2, 4, 5, 6), tetrâmetro iâmbico (verso 7) e tetrâmetro iâmbico cataléctico (verso 8). O verso 3 escapa à regra, com uma estrutura não classificável. Podemos inferir aqui a intenção da poeta como sendo justamente a de desestabilizar o ritmo estabelecido dado o conteúdo semântico: “precisamente *uma* existência”. Trata-se

do verso que expõe com maior potência ao longo do poema o paradoxo de se tentar calcular com pesos e medidas o valor do Ser.

A letra de música de Doherty em “At the Flophouse” apresenta um total de 4 estrofes: duas oitavas (estrofes comuns) e dois sextetos (ponte e refrão). As estrofes 1 e 4 apresentam a mesma estrutura básica de rima, métrica e ritmo. A terceira estrofe desempenha a função de ponte e, como tal, oferece uma transição melódica da estrofe comum para o refrão. Dessa forma, enquanto os dois primeiros versos coincidem com a estrutura daqueles observados na estrofe comum, com ocorrência de rimas emparelhadas, o resto da estrofe apresenta uma estrutura distinta. Questionado em uma entrevista se para escrever letras de música adota a mesma abordagem que usa para escrever poesia, Doherty respondeu que não, que são processos distintos e que a letra de canção é sempre escrita com o acompanhamento de um violão (Attisso: 2016, p. 54). Esta resposta nos permite tirar duas conclusões em relação ao estudo ora empreendido: (1) o artista diferencia entre seus ofícios e é enquanto compositor que está dialogando com Dickinson; e (2) a estrutura do texto nas letras de Doherty já é concebida em relação à estrutura melódica da composição musical. Tais observações nos interessam na análise da forma como Doherty aborda e cita o poema de Dickinson.

“*I took one draught of life*” surge em Doherty como citação direta do verso de abertura do poema de Dickinson. A métrica do poema lírico dickinsoniano se encaixa perfeitamente naquela estabelecida por Doherty em sua canção, exibindo exatamente o mesmo número de sílabas observado em “*Everything’s got to be*”, verso que introduz a canção. É uma regularidade estrutural raramente observada no corpo da canção do artista inglês, que não costuma ser marcada, evidentemente, pelo rigor com a contagem silábica. O segundo verso que dialoga com Dickinson é “*Paid only the market price*”. Aqui não lidamos com uma citação direta, mas com uma alusão que sintetiza o conteúdo do primeiro quarteto do poema. Em Dickinson, temos: “*I took one Draught of Life — / I’ll tell you what I paid — / Precisely an existence — / The market price, they said*”. Doherty comunica a noção de “pagar o valor de mercado”. Não fica claro para o ouvinte não familiarizado com a poeta de Amherst, no entanto, que valor seria este. Doherty sugere a ideia apresentada por Dickinson através do advérbio *only* (somente); a poeta fala em pagar “precisamente uma existência”, o valor de mercado. Doherty diz que pagou somente este valor, e oferece sua contribuição quando o eu-lírico observa no



verso seguinte – principiado pela conjunção *and* (e) – que agora está *estranged*: alienado, feito estranho pela curiosa transação comercial introduzida pela poeta estadunidense e por ele reencenada.

Outra instância de remediação da poesia de Dickinson por Doherty pode ser observada na canção “Arcady”, lançada em 2009 no primeiro álbum solo do artista, *Grace/Wastelands*. “There is a morn by men unseen” (Fr13) é listado como um dos poemas da fase inicial de Dickinson. O poema é organizado em quatro sextetos. O esquema de rimas das três primeiras estrofes é regular: rimas emparelhadas para o dístico que inicia o sexteto (AA) enquanto o quarteto apresenta rimas interpoladas (BCCB). Também é regular o padrão de métrica e ritmo ao longo das três primeiras estrofes. Dois versos em tetrâmetro iâmbico são seguidos por um terceiro em trímetro iâmbico. O efeito gerado é que os dois versos externos da rima interpolada são também um pé iâmbico mais breves que os demais. Na estrofe que encerra o poema, Dickinson rompe em parte com a regularidade da estrutura que estabeleceu. Ao iniciar o segundo verso do sexteto com a palavra *people*, a poeta interrompe a regularidade iâmbica, introduzindo o único troqueu do poema. Além disso, o quarteto final apresenta apenas a rima interna (AABCCD), uma rara abdicação de Dickinson à regularidade das rimas.

Os quatro versos finais apresentam o pleito entusiasmado do eu-lírico para habitar no paraíso descrito ao longo do poema e compartilhar de todas as maravilhas desfrutadas pelas donzelas (*maids*) que protagonizam as cenas delineadas nos sextetos. Em tradução livre: “Peço a cada Manhã de Maio / Espero teus sinos distantes e fantásticos — / Anunciando-me em outros vales / Até o amanhecer distinto!”. Ao citar o poema de Dickinson em sua canção, Doherty deu nome à utopia por ela delineada: *Arcady*. A busca pela Arcádia como uma espécie de ideal poético esteve presente na carreira do artista desde a sua juventude, como podemos observar na primeira entrevista concedida por ele. Nela, a Arcádia é apontada como um espaço mental de liberdade e criatividade (Oldham: 2010, p. 18).

Parece-nos aqui que ao descrever verbal e poeticamente sua visão da Arcádia, Doherty percebeu que o poema de Dickinson não apenas lhe oferecia as imagens de uma utopia muito afim à sua, mas que a musicalidade do poema lírico pode ter influenciado a composição da melodia criada pelo compositor. Embora Doherty tenha afirmado que seu processo de compor canções é distinto daquele empregado para

escrever poesia, percebemos que ao se apropriar do paraíso de Dickinson e nomeá-lo na sua canção, Doherty parece trabalhar com a poeta enquanto compositor que reconhece o apelo aural do seu poema. “*There is a morn by men unseen —*”, verso que introduz o local que será descrito ao longo do poema, surge em Doherty como “*In Arcady, your life trips along*”. Os versos “*Never saw I such a scene / Such maids upon such a molten green*” (6-7) de Doherty ecoam tanto “*Ne'er saw I such a wondrous scene — / Ne'er such a ring on such a green —*” (13-14) quanto o segundo verso do poema, “*Whose maids upon remoter green*”. O “*Seraphic May*” (3) de Dickinson se transforma nos “*Seraphic pipes*” (3) da Arcádia de Doherty. Desta forma, parece-nos curioso que o compositor não tenha mencionado Dickinson em suas entrevistas sobre a canção na ocasião do lançamento do álbum *Grace / Wastelands*.

Ao remediar a poesia na canção, Doherty nos possibilita uma leitura nova de poemas de Dickinson sem necessariamente reivindicar uma posição de herdeiro do legado da poeta. No caso de “Arcady”, especificamente, o seu diálogo com a obra dela parece se dar numa esfera que nos convida a identificar a instância de intertextualidade. Mesmo aqueles não cientes da citação experienciam a relação de Doherty com a tradição na própria estrutura da sua linguagem, para além das entrevistas onde anunciou sua admiração pela poeta. Emily Dickinson se impõe como precursora tão significativa para aqueles que desejam empreender uma leitura séria de Doherty porque marcas dickinsonianas se impõem não apenas em citações diretas e alusões, mas nas próprias escolhas que vão compor a estrutura rítmica empregada pelo compositor.

Doherty exhibe um modo dickinsoniano de construção que tem princípio no convite a ser Ninguém do poema 260. Quando Doherty transformou em canção a utopia que sempre declarou reger sua visão sobre a arte e um ideal a perseguir, foi à materialidade do poema de Dickinson que ele recorreu para ilustrar em versos a Arcádia. Ao longo do desenvolvimento deste projeto de pesquisa já nos deparamos e vamos nos deparar com tantas outras instâncias igualmente férteis e dignas de estudo dedicado. Por ora, encerramos com a certeza de que os esforços nos estudos de Dickinson no século XXI devem ser não no sentido de circunscrever uma poeta no limiar, mas de apreender as formas múltiplas pelas quais sua poesia impactou e impacta a contemporaneidade.

## Referências

ATTISSO, Larry. Peter Doherty: Le Poète Ultime. In: \_\_\_\_\_. *Poetry Corner Paris*. Paris: PCP, 2016. p. 48-65.

CUNNINGHAM, Valentine. The sound of startled grass. Disponível em <<https://goo.gl/aSUJeE>>. Acesso em: 5 ago. 2018.

DICKINSON, Emily; FRANKLIN, R. W. (Ed.). *The Poems of Emily Dickinson. (Reading Edition)*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University, 1999.

DICKINSON, Emily; JOHNSON, Thomas. H. (Ed.). *The Letters of Emily Dickinson*. Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University, 1958.

GORDON, Lyndall. *Lives Like Loaded Guns: Emily Dickinson and Her Family's Feuds*. Nova York: Penguin, 2010.

HART, Ellen. L.; CHUNG, Sandra. Hearing the Visual Lines: How Manuscript Study Can Contribute to an Understanding of Dickinson's Prosody. In: SMITH, Martha Nell; LOEFFELHOLZ, Mary. (Ed.) *A Companion to Emily Dickinson*. Malden: John Wiley & Sons, 2007. p. 348-367.

MILLER, Cristanne. In: POLLAK, Vivian R. (Ed.). *A Historical Guide to Emily Dickinson*. Nova York: Oxford University Press, 2004. p. 201-234

MILLER, Cristanne. Dickinson's Structured Rhythms. In: SMITH, Martha Nell; LOEFFELHOLZ, M. (Ed.) *A Companion to Emily Dickinson*. Malden: John Wiley & Sons, 2007. p. 391-414.

OLDHAM, James. "We're about establishing the Arcadian dream" – reprinted from NME 08/06/02. In: FULLERTON, James (Ed.). *NME ICONS – SPECIAL COLLECTORS' MAGAZINE – The Libertines*. Londres: IPC Media. 2010. p. 6-10.

RAAB, Joseph. The metapoetic element in Dickinson. In: MILLER, Cristanne; HAGENBÜCHLE, Roland; GRABHER, Gudrun M. (Ed.) *The Emily Dickinson Handbook*, 1998. p. 273-95.

ROSS, Christine. Uncommon Measures: Emily Dickinson's Subversive Prosody. In: *The Emily Dickinson Journal*, v. 10, n. 1, 2001. p. 70-98.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. Tradução de Jerusa Pires Pereira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2007. (1990)