

Presença do soneto na poesia de Emily Dickinson

Then have you Sonnets; some think that all Poemes (being short) may be called Sonnets...but yet I can beste allowe to call those Sonnets whiche are of fouretene lynes, every line coneteyning tenne syllables. The first twelve do ryme in staves of foure lines by crosse meetre, and the last twoo ryming togiether do conclude the whole.

George Gascoigne (1575)

Abstract: The sonnet is a closed form poem which was conceived in the Medieval Age. It has fourteen lines and some fixed metrical and rhyming patterns. This work lists some of Emily Dickinson's poems which could be taken as sonnets from a less strict point of view, and also questions their absence from English language anthologies and books of sonnets.

Keywords: poetry, Emily Dickinson, sonnet.

Resumo: O soneto é um poema de forma fixa de origem medieval que tem catorze versos e certos esquemas típicos de métrica e rima. Este trabalho mostra alguns dos poemas de Emily Dickinson que poderiam, numa visão menos estrita, ser classificados como sonetos, além de indagar as razões de sua ausência das antologias e coletâneas de sonetos de língua inglesa.

Palavras-chave: poesia, Emily Dickinson, soneto.

1. Introdução

Entre os poemas de Emily Dickinson “ não há sequer um soneto tradicional, um rondó, uma balada, uma sextina ou qualquer outro poema de forma fixa”, dizia eu no primeiro de meus trabalhos sobre esta autora, no qual abordava a questão da rima na tradução (2000, p. 101). Poder-se-ia supor que uma afirmação deste tipo ancorava-se firmemente em dados concretos, mas não era este o caso: eu me apoiava apenas em minha experiência de fiel leitor e tradutor contumaz dessa poeta que é um dos maiores nomes da literatura universal de todos os tempos. E me guiava, sobretudo, por uma visão pessoal estrita sobre o que se pode considerar um “poema de forma fixa”.

Para o rondó, a balada e a sextina, tipos de *closed forms* que têm rígidos princípios de composição, com refrões, repetições e esquemas estróficos, métricos e rítmicos imutáveis, creio que não há mesmo o que discutir: Emily Dickinson nunca se aventurou em nenhum desses gêneros poéticos.¹ Mas no que diz respeito ao soneto, algo me dizia o tempo todo que talvez – talvez – eu estivesse enganado. Não que o soneto não tenha também os seus princípios, mas pelo fato de que, sendo a mais explorada das formas fixas – em seu tempo como ainda hoje –, não deixou de absorver algumas variações e adaptar-se ao gosto de cada época.

O soneto é, “em sua definição mais simples”, como diz Levin (2001, p. XXXVII), “um poema de catorze versos que segue um determinado modo de organização estrófico-estilística e adota uma determinada distribuição de rimas”. Cerca de oito séculos depois da concepção e divulgação, por algum poeta provençal ou siciliano, de sua forma original (dois quartetos [ou uma oitava] e dois tercetos [ou um sexteto] em versos decassílabos, com quatro ou cinco rimas), e após as adaptações por que passou, no Séc. XVI, em mãos dos poetas de língua inglesa (três quartetos e um dístico em pentâmetros jâmbicos [que equivalem, na prática, aos decassílabos] com sete rimas), o soneto não sofreu modificações em sua essência: fechado em seus catorze versos, funciona como uma estrofe única, um texto breve, compacto e harmônico no qual se desenvolve uma só idéia do começo ao fim. Em suma: catorze versos que seguem um determinado modo de organização formal e conceitual, eis o que é, em linhas gerais, um soneto.

Mas nem todo poema de catorze versos é um soneto; é preciso que haja certa correlação entre as suas partes – “certa coreografia”, diz Levin (p. XXXVIII) – para que isto ocorra: “o arranjo dos versos em padrões sonoros tem uma função que se poderia chamar arquitetural, pois essas várias partições acústicas acentuam o elemento que dá ao soneto sua força única e sua marca característica: a *volta*, a ‘virada’ que introduz no poema a possibilidade de transformação, como um momento de graça” (p. XXXIX). Na estrutura silogística do soneto, a *volta* marca a passagem das premissas para a conclusão. Ou seja: no soneto italiano (ou petrarquiano), no qual a idéia do poema é exposta nos quartetos e complementada nos tercetos, a *volta* ocorre geralmente entre os versos oito e nove; no inglês (ou shakespeariano), ela aparece no dístico final, depois de uma exposição mais longa nos três quartetos que o antecedem. Dentre outras possibilidades, a *volta* pode separar os membros de uma oposição ou de uma comparação, introduzir um tema ligado a outro já exposto ou marcar uma mudança de discurso. “Em todos os sonetos que são, sem sombra de dúvida, sonetos, há uma ‘vi-

rada'. Pode ser que ela não esteja no 9º. ou no 13º. versos, como se dá [respectivamente] nas formas italiana e inglesa, mas sempre está em algum lugar" (Maxson, 1997, p. 5).²

O soneto tem ainda outra marca característica, não menos essencial, que é o *conchetto* ou idéia central do poema, o qual, na forma inglesa, está quase sempre contido no dístico final e, na italiana, deve estar expresso com precisão e elegância no último verso (daí a expressão "chave de ouro"). Mais recentemente, Vendler (1999) desenvolveu as noções de *key word* e *couplet tie*, aplicáveis, com exclusividade, aos sonetos de Shakespeare.

Sopasadas, assim, as relações formais, estruturais e conceituais da estrofação, da métrica e da *volta*, entre outros aspectos, "não é demais ressaltar a obviedade de que o soneto é um esquema de rimas: tanto a fixidez quanto a autonomia do soneto derivam da rima; foi a rima que deu ao soneto suas estrofes peculiares, suas mudanças peculiares de ritmo e de intensidade", afirma Scott (1976, p. 244). De fato, todas as variantes clássicas do soneto tiveram origem na alteração do esquema de rimas, mantido sempre o padrão métrico de dez sílabas (cinco pés jâmbicos) como único aceitável (salvo no caso da preferência pelo verso alexandrino, no soneto francês, no qual também se estabeleceu um esquema rímico diferenciado para os tercetos). Abstraídas outras variantes de menor prestígio, assim se distribuem as rimas nos tipos de soneto que interessam aqui:

- a) Petrarquiano (italiano): *abbaabbacdcdd*.
- b) Shakespeariano (inglês): *ababcdcdefefgg*.

Mas é preciso arriscar uma mirada em outras direções antes de prosseguir. "O estudioso do soneto", afirma Scott, "tem de encarar o dilema com que se defronta o estudioso de qualquer gênero literário", qual seja:

Deve ele supor que a sua forma passa a existir, num sentido absoluto, depois de certa data, e tratar as variações como variações? Ou deve ver a forma como se ela estivesse num estado de constante evolução e tratar os "desvios" como desenvolvimentos históricos? (p. 237).

Numa visão mais estrita, defendida pela maioria dos estudiosos, nenhum poema que não tenha catorze versos é, em princípio, um soneto, mesmo que o autor ou editor assim o intitule. O que valia no Séc. XVI entre os *sonneteers* elisabetanos vale hoje em dia: catorze versos de dez sílabas, eis a forma (a fôrma) de um soneto. Há dois poemas, entre os *Sonetos* de Shakespeare, um de quinze e outro de doze versos, que não são sonetos (Booth [2000, pp. 321, 430] chama o primeiro de "anô-

malo” e cita Gascoigne [v. epígrafe] em relação ao segundo). Os dois *curtal sonnets* de onze versos que Gerard Manley Hopkins escreveu não são sonetos, são *curtal* (*curtailed*, encurtados) *sonnets*, ou seja: são outro tipo de poema de forma fixa, pela mesma razão que um poema de certo Billy Collins, intitulado “American Sonnet” e composto de sete tercetos, apesar de efusivamente elogiado por Levin (p. LXIX), não é um soneto (se assim o fosse, quantos autênticos sonetos em *terza rima* não se poderia extrair da *Divina Comédia*?). Do mesmo modo que um triângulo tem três lados, um soneto tem de ter catorze versos, nem mais nem menos, para ser soneto, dizem os teóricos conservadores.

Por outro lado, dentro da mesma visão, nem todo poema que tem catorze versos é um soneto, mesmo que tenha o título de “Soneto”. Também entre os *Sonetos* de Shakespeare há um poema de catorze versos de quatro pés (oito sílabas) que mais apropriadamente poderia ser chamado de sonetinho, ou seja, não é um genuíno soneto (Vendler [p. 608] o chama de “*sonnet*”, entre aspas). O poema “Sonnet”, de Elizabeth Bishop, composto de uma só estrofe de catorze versos curtos, de métrica irregular, com duas ou três rimas “randômicas”, também não é um soneto. Em poemas desse tipo, as variações são em muito maior número e importância que as características “puras” de um soneto. Dá-se o mesmo – de acordo com esse enfoque – com os “talvez-sonetos” de Emily Dickinson, nos quais a métrica irregular e a falta (ou incompletude) das rimas apagam os supostos traços de semelhança externa dos poemas com o soneto.

Já numa visão mais aberta, que tem também um número considerável de adeptos, defensores de uma flexibilização dos padrões poéticos em geral, não se pode ignorar que não há imutabilidade absoluta e que a poesia de ontem é vista hoje com os olhos de hoje. Essa visão acarreta mudanças que afetam não apenas o que se faz hoje, mas também o que se fez no passado. Esses poemas de Emily Dickinson não tinham a mínima chance de serem tomados por sonetos na época em que foram feitos – e até muito depois – mas hoje fazem parte, aos olhos de alguns, de um legado absorvido pela poesia contemporânea que se baseia, entre outras coisas, na priorização de uma linguagem menos formal e mais fragmentária, de ritmos mais maleáveis, de rimas ocasionais e outros efeitos estilísticos – ou seja, de quase tudo que ela já fazia em seu tempo.

Com base nessas conjecturas, surge uma dúvida: teria Emily Dickinson escrito algum soneto? Em caso positivo, como explicar o fato de que até hoje (até onde sei) nenhum soneto seu foi incluído em nenhuma antologia ou coletânea específica em língua inglesa? Por que os seus poemas de catorze versos não figuram ao lado de produções

de outros poetas de menor expressão, classificadas como sonetos apenas pelo fato de terem catorze versos?³ Para dar uma resposta adequada a essas questões, seria necessário estudar a história do soneto como forma poética fixa, entender a sua essência conteudístico-formal em relação a outros tipos de poemas, analisar as possíveis variantes aceitas como “normais” e examinar os seus contextos de recepção, ou seja, ver muito mais do que se viu até aqui. Como não disponho de espaço para me demorar em nenhum desses pontos, vou tentar pelo menos chegar a uma conclusão em relação à primeira pergunta sobre a existência ou não de algum tipo de “soneto dickinsoniano”.

2. Os sonetos frustrados

Explicando, na introdução de uma apresentação crítica dos sonetos de Robert Frost, porque deixara de lado, em sua lista, qualquer poema que não tivesse exatos catorze versos, Maxson (p. 16) afirma que o soneto faz uma “inefável mas específica promessa”, que é “manter-se dentro de fronteiras conhecidas, afastando o elemento de surpresa de formas aleatórias e oferecendo um padrão estável e confiável”. Os poemas que não completam ou que ultrapassam essa medida, tenham ou não tenham *feeling* de soneto, caem no que o autor chama de *failed sonnets* ou “sonetos frustrados”.

À cata de sonetos na vasta obra de Emily Dickinson, também deixei de levar em conta esse *feeling* – qualquer que seja ele – de que falam alguns autores ao identificar como sonetos todo tipo de poemas, alguns com menos de dez ou com mais de vinte versos, outros sem qualquer esquema métrico, rítmico ou rímico reconhecível. Procurei possíveis variantes, não variantes de variantes: inútil investigar, por exemplo, se um poema de doze versos, dentre todos os poemas de doze versos que ela compôs, tem o *feeling* ou o “jeito” ou a “cara” ou o “sabor” de um soneto.

Esta empreitada não deixou de apresentar alguns obstáculos difíceis de contornar. A falta de completude do cânon dickinsoniano, cuja fixação foi deixada pela poeta ao arbítrio de seus futuros editores, é um sério estorvo para qualquer pesquisa, pois nem sequer há concordância, às vezes, sobre se determinado texto é prosa ou poesia. Basta citar o poema “There is another sky” (o qual, apesar de ter catorze versos, não preenche outros critérios mínimos de semelhança com o soneto), que Johnson (1976[1955], p. 4) diz ser o segundo em ordem cronológica, dentre todos os poemas de Emily Dickinson cujos manuscritos subsistiram, e que foi rejeitado por Franklin (1998, p. 1577), sob a alegação de se tratar apenas de um fragmento de texto em prosa. Optei por não reproduzir na íntegra todos os textos (a começar por

esse) que poderiam, em último caso, ser chamados de sonetos, não só por questões de espaço, mas também porque alguns deles têm características formais muito semelhantes. Cito, entre parênteses, a numeração atribuída a cada poema por Johnson (J) e Franklin (F). Valho-me da edição de Johnson na reprodução dos poemas. A ordem de apresentação dos textos, todavia, não segue a cronologia de nenhum dos dois, e sim as conveniências de meu trabalho.

No poema a seguir, fica evidente, desde o início, que a irregularidade métrica e rítmica, aliada à ausência de rimas, pende mais para uma rara experiência dickinsoniana de composição em versos livres do que para qualquer coisa nem de longe parecida com um soneto:

Victory comes late -
And is held low to freezing lips -
Too rapt with frost
To take it -
How sweet it would have tasted -
Just a Drop -
Was God so economical?
His Table's spread too high for Us -
Unless We dine on tiptoe -
Crumbs - fit such little mouths -
Cherries - suit Robbins -
The Eagle's Golden Breakfast strangles - Them -
God keep His Oath to Sparrows -
Who of little Love - know how to starve - (J690 F195)

Este texto lembra, por sua distribuição dispersa e frouxa, o poema "Noturno da Mosela", de Manuel Bandeira, que também tem catorze versos e ao qual, curiosamente, o poeta havia dado o título de "Soneto" na versão manuscrita (cf. Lopez, 1987, p. 160). O poema foi publicado em 1924 e é de crer que Bandeira tenha pensado no título como mais uma de suas provocações modernistas de primeira hora. Não seria este o único caso de um poema que o autor sabe que não é um soneto, mas lhe dá esse título.

A métrica indecisa e a rima aleatória deste outro poema, composto de três estrofes de três, cinco e seis versos, além do próprio aspecto visual, roubam-lhe também qualquer chance:

Is Bliss then, such Abyss,
I must not put my foot amiss
For fear I spoil my shoe?

I'd rather suit my foot
Than save my Boot -

For yet to buy another Pair
Is possible,
At any store -

But Bliss, is sold just once.
The Patent lost
None buy it any more -
Say, Foot, decide the point -
The Lady cross, or not?
Verdict for Boot! (J340 F371)

Nessa mesma linha, os catorze versos de “Empty my Heart, of Thee” (J587 F393) e “Where Thou art - that - is Home” (J725 F749) não têm esquemas consistentes de estrofação, métrica e rima: são apenas poemas de catorze versos que não são sonetos, da mesma forma que nem todos os poemas de três versos são haicais (na verdade, poucos poemas de três versos são haicais) e da mesma forma que nem todas as narrativas iniciadas com a expressão “Era uma vez...” são contos de fadas.

Nas versões de Franklin, os poemas “What shall I do - it whimpers so” (F237) e “My Reward for Being, Was this” (F375) têm, cada um, catorze versos, mas os mesmos poemas têm, para Johnson, respectivamente, quinze (J186) e onze versos (J343). Nenhum deles mostra qualquer semelhança com um soneto, pelas mesmas razões de inconsistência de métrica e rima apontadas nos poemas vistos até aqui, mas bem que servem para uma reflexão sobre a questão da “regularização” dos manuscritos de Emily Dickinson, a qual, por sua amplitude, foge aos propósitos deste texto.

Outro poema excluído por questões formais e que toca também em questões de editoração é o que vem a seguir, reproduzido, tanto em Franklin quanto em Johnson, como uma única estrofe de catorze versos:

I read my sentence - steadily -
Reviewed it with my eyes,
To see that I made no mistake
In its extremest clause -
The Date, and manner, of the shame -
And then the Pious Form
That “God have mercy” on the Soul
The Jury voted Him -
I made my soul familiar - with her extremity -
That at the last, it should not be a novel Agony -
But she, and Death, acquainted -
Meet tranquilly, as friends -
Salute, and pass, without a Hint -
And there, the Matter ends - (J412 F432)

Na verdade, o 9º. e o 10º. versos bárbaros do poema parecem ser quatro e não dois. “I made my soul familiar - / With her extremity - / That at the last, it should not be / A novel Agony” é, a meu ver, uma leitura bem mais dickinsoniana. É mais provável, assim, que o poema tenha um total de dezesseis versos ou quatro quartetos – que foi, aliás, a forma que lhe deram outros editores.

Por outro lado, um poema como o seguinte:

Forever at his side to walk -
The smaller of the two!
Brain of His Brain -
Blood of His Blood -
Two lives - One Being - now -

Forever of His fate to taste -
If grief - the largest part -
If joy to put my piece away
For that beloved Heart -

All life - to know each other -
Whom we can never learn -
And bye and bye - a Change -
Called Heaven -
Rapt Neighborhoods of Men -
Just finding out - what puzzled us -
Without the Lexicon! (J246 F264)

que para Franklin e Johnson tem mais de catorze versos, poderia muito bem ter os versos 3 e 4 reunidos num só (“Brain of His Brain - Blood of His Blood -”), da mesma forma que os versos 12 e 13 (“And bye and bye - a Change - Called Heaven -”). Formatado assim, o poema teria catorze versos – dois quartetos de 4-3-4-3 pés e um sexteto de 3-3-4-3-4-3 pés – com um exato esquema de rimas e uma *volta* nos últimos dois versos, o que o incluiria (pudesse eu decidir sobre essas questões) no grupo de poemas que discuto adiante e que são, a meu ver, os únicos candidatos a uma suposta galeria de “sonetos dickinsonianos”, em cujas molduras sobressai essa mesma distribuição das rimas nos seis versos finais (*abcbdb*), como adiante se verá.

Também poderiam frequentar essa galeria os poemas “I’m the little ‘Heart’s Ease’” (J176 F167), “Make me a picture of the sun -” (J188 F239) e “Precious to Me - She still shall be -” (J727 F751), não fossem as rimas dos quartetos tão irregulares, quebrando o efeito de harmonia e equilíbrio formal que um soneto deve ter.

Dou por completa esta parte da pesquisa com a reprodução dos oito versos iniciais de um poema de vinte e oito versos (catorze dísticos rimados) que Oberhaus (1995, pp. 137) chama de *slant double sonnet*:

Fitter to see Him, I may be
For the long Hindrance - Grace - to Me -
With Summers, and with Winters, grow,
Some passing Year - A trait bestow

To make Me fairest of the Earth -
The Waiting - then - will seem so worth
I shall impute with half a pain
The blame that I was chosen - then - (J968 F834)

As contas de Oberhaus estão corretas: vinte e oito versos em sequência equivalem à medida de dois sonetos. A autora faz uma análise um tanto obscura e forçada de um conjunto de poemas que Emily Dickinson reuniu num de seus fascículos, mas seus esforços analíticos me parecem equivocados, pois este é, em sua totalidade, nada mais que um poema de catorze dísticos (“o que é surpreendente”, ela diz [*sic*], “é que Emily Dickinson está escrevendo, ao mesmo tempo, dísticos e sonetos” [p. 138-139]).

3. Os sonetos possíveis

Em toda a vasta obra poética de Emily Dickinson, há cinco poemas de catorze versos que, formalmente (não graficamente), se aproximam entre si e poderiam ser classificados de sonetos, ou pelo menos seriam, a meu ver, as mais bem sucedidas tentativas de compor um soneto que ela teria empreendido. Compostos, *grosso modo*, de uma oitava e um sexteto com o mesmo esquema de rimas (*abcbdefe* e *abcbdb*, respectivamente), esses “possíveis sonetos” têm mais em comum com o modelo italiano que com o inglês, exceto, em alguns deles, quanto à localização da *volta*. Da mesma forma que fiz até aqui, vou mostrar, nesta seção, esses cinco poemas sem desenvolver apreciações ou comentários críticos.

Para começar:

'Tis Sunrise - Little Maid - Hast Thou
No Station in the Day?
'Twas not thy wont, to hinder so -
Retrieve thine industry -

'Tis Noon - My little Maid -

Alas - and art thou sleeping yet?
The Lily - waiting to be Wed -
The Bee - Hast thou forgot?

My little Maid - 'Tis Night - Alas
That Night should be to thee
Instead of Morning - Had'st thou broached
Thy little Plan to Die -
Dissuade thee, if I could not, Sweet,
I might have aided - thee - (J908 F832)⁴

Oberhaus trata este poema como um soneto, diz que ele forma uma seqüência com seu *double sonnet* (alheia ao fato de que os dois poemas não aparecem em seqüência no fascículo em que a autora os reuniu) e aponta a interjeição “Alas”, no final do 9º. verso, como sua *volta* (p. 132), sem explicar muito bem por que exatamente esta e não a mesma “Alas” que dá início ao 6º. verso. Em minha opinião, a *volta* estaria mais bem localizada no 13º. verso, com a expressão (em ordem direta) “if I could not dissuade thee”, que marca a única decisão que se propõe tomar o falante deste estranho monólogo dramático, caso as suas ponderações, que abarcam num só momento, do 1º. ao 12º. verso, as três etapas temporais do dia – manhã/meio-dia/noite –, não consigam persuadir a amada a despertar da mortal letargia.

Da mesma forma que nos exemplos já vistos, o padrão métrico deste poema está longe de satisfazer as exigências de um soneto tradicional. Contrariando o gosto predominante na poesia inglesa, e especialmente no soneto, Emily Dickinson desprezou o uso do verso de cinco pés em sua poesia, utilizando, como regra geral, o *long meter* (4-4-4-4), o *common meter* (4-3-4-3) e o *short meter* (3-3-3-3) ou variações (3-3-4-3, 3-4-3-3, entre outras) desses esquemas de hinários, baladas e poesias infantis.

Aqui a oitava, por não ser mais que a junção de dois quartetos, rima da mesma forma que alguns dos outros poemas já mostrados: *abcdbefe*. O que diferencia este poema dos outros vistos até aqui é o esquema de rimas dos versos pares do sexteto (*abcdbdb*). No caso, “thee” / “Die” / “thee”, que nem parecem rimas à primeira vista: há rima apenas parcial, de um tipo usado por outros poetas antes de Emily Dickinson, em “thee” e “Die”, e, entre “thee” e “thee”, ocorre a simples repetição de palavras em final de verso, recurso raro e rejeitado na poesia convencional, salvo em refrões, mas que ela usou em mais de uma dezena de ocasiões. É claro que “Sweet” e “thee” também são rimas imperfeitas (assonânticas parciais, na classificação de Small [1990,

p. 15], que fez um amplo estudo das rimas dickinsonianas, ou vocálicas, na percepção de outros autores). Neste caso, os dois últimos versos poderiam ser vistos como o dístico final de um soneto inglês, cujas rimas só por acaso coincidem com as do último quarteto. Nada do que foi exposto, no entanto, autoriza este poema a ser chamado de soneto dentro das regras tradicionais dessa forma fixa. Não há nele o mínimo de elaboração estrutural que a feitura de um soneto pressupõe, abstraída tão somente a nítida presença da *volta*.

Eis outro poema-candidato:

Flowers - Well - if anybody
Can the ecstasy define -
Half a transport - half a trouble -
With which flowers humble men:
Anybody find the fountain
From which floods so contra flow -
I will give him all the Daisies
Which upon the hillside blow.

Too much pathos in their faces
For a simple breast like mine -
Butterflies from St. Domingo
Cruising round the purple line -
Have a system of aesthetics -
Far superior to mine. (J137 F95)⁵

Este poema é todo em versos setissílabos, pouco usados na poesia de língua inglesa (e quase nunca na de Emily Dickinson). Os versos são, ademais, organizados em finais alternadamente paroxítonos e oxítonos, recurso estilístico sofisticado a que ela pouco recorreu. O poema tem mais feição de rondel que de soneto. O rondel, outro poema de forma fixa de treze (o francês) ou catorze versos (o inglês) de quatro pés, que teve origem, como o soneto, na época de formação das línguas românicas, mas que não experimentou a mesma difusão por conta de suas dificuldades técnicas e suas limitações temáticas, caracteriza-se por uma atmosfera quase sempre cortês e jovial, impregnada de leveza e sensualidade. A repetição da rima (“mine”/“mine”) ocorre aqui outra vez, como no exemplo anterior. É preciso ter em mente que “define”/“men”, nos versos 2 e 4, são rimas consonânticas. O 11º verso poderia ser o lugar da *volta*, uma das poucas marcas do soneto neste poema, que está mais para simples *quatorzain*, denominação genérica, em inglês, dos poemas de catorze versos.

Outro poema com um leve sabor de rondel é este:

I Came to buy a smile - today -
But just a single smile -
The smallest one upon your face
Will suit me just as well -
The one that no one else would miss
It shone so very small -
I'm pleading at the "counter" - sir -
Could you afford to sell -

I've Diamonds - on my fingers -
You know what Diamonds are?
I've Rubies - like the Evening Blood -
And Topaz - like the star!
'Twould be "a Bargain" for a Jew!
Say - may I have it - Sir? (J223 F258)⁶

Aqui também os versos estão nitidamente agrupados em duas estrofes que guardam, visualmente, as proporções de um soneto italiano. Em termos de métrica, o sexteto não é tão simétrico quanto a oitava, composta de dois quartetos em *common meter* (4-3-4-3). As rimas consonânticas, no entanto, iguais nos dois quartetos, poderiam denotar um esforço de aproximação com o modelo italiano. A *volta* poderia estar localizada, também seguindo idêntico modelo, no 9º. verso, no qual, depois de "implorar no balcão" por um sorriso, a poeta revela que tem algo valioso para dar em troca.

Este outro poema não concorre com tanta força quanto os demais:

The Sun kept stooping - stooping - low!
The Hills to meet him rose!
On his side, what Transaction!
On their side, what Repose!

Deeper and deeper grew the stain
Upon the window pane -
Thicker and thicker stood the feet
Until the Tyrian

Was crowded dense with Armies -
So gay, so Brigadier -
That I felt martial stirrings
Who once the Cockade wore -

Charged from my chimney corner -
But Nobody was there! (J152 F182)⁷

Além da trivial observação de que sua métrica é irregular, em desacordo com os padrões de um soneto clássico, e que o 2º. quarteto

tem três versos que rimam entre si (“stain”/”pane”/”Tyrian”), não há muito que dizer, em termos gerais, sobre este poema descritivo.

Para muitas pessoas, este poema (abstraída a questão das rimas e da métrica) assemelha-se em tudo à estrutura de um soneto inglês:

He fumbles at your Soul
As Players at the Keys
Before they drop full Music on -
He stuns you by degrees -
Prepares your brittle Nature
For the Ethereal Blow
By fainter Hammers - further heard -
Then nearer - Then so slow
Your Breath has time to straighten -
Your Brain - to bubble Cool -
Deals - One - imperial - Thunderbolt -
That scalps your naked Soul -

When Winds take Forests in the Paws -
The Universe - is still - (J315 F477)⁸

A preferência que, aos olhos de muitos, tem este poema, no que diz respeito a uma possível classificação como soneto, deve-se talvez à sua constante presença em antologias e ensaios. Visualmente, o texto lembra, na verdade, um soneto inglês, e a inconfundível *volta*, no dístico final, que põe em destaque uma asserção de belo efeito retórico, também é própria do gênero. Já a distribuição das rimas, como se dá com todos os poemas desta seção, está mais próxima das de um soneto italiano, mas a métrica irregular não lhe daria mais que o *status* de um sonetinho, ou seja, uma variante abreviada do soneto propriamente dito. Ou, visto com mais detalhes:

Este poema de catorze versos não é um soneto. Em vez de um padrão de pentâmetros jâmbicos, tem uma arquejante série irregular de versos reduzidos às medidas curtas de três ou quatro pés: 3-3-4-4 [*sic*], 3-3-4-3, 3-3-4-3. Só os versos ímpares rimam, e assim mesmo de modo inconsistente: as rimas perfeitas “Key”/”Degree” e “Blow”/”slow” cedem lugar, em seqüência, a uma rima imperfeita e a outra consonântica em “Cool”/”Soul”/”still”. Percebe-se, apesar de tudo, a tênue forma do soneto cortês shakespeariano, suficiente para dar a este poema uma impressão de criatividade artística deliberadamente desordenada (Wolff, 1986, p. 280).

Como o soneto é uma firme negação da desordem, e para justificar a contradição entre o início e o final das considerações de Wolff, poder-se-ia, talvez, inserir este poema num quadro abstrato intitulado, à Magritte, “Isto não é um Soneto”.

Enfim: nunca estive tão perto de encontrar, afinal, meu soneto-objeto. Resta, porém, o temor de que tentar chegar a uma conclusão definitiva (melhor diria: precipitada) pode ser prejudicial tanto à imagem tradicional do soneto quanto à própria obra de Emily Dickinson. É muito fácil transformar um poema – especialmente um poema seu – em algo conceitualmente diferente do que ele é.

Todos os poemas desta seção têm em comum, abstraída a disposição espacial dos versos, uma nítida organização em dois quartetos (ou uma oitava) e uma sextilha (com o último dístico às vezes separado), com padrão métrico breve e irregular, e são marcados, de modo geral, por um só esquema de rimas, sempre nos versos pares. Em nenhum dos poemas os versos ímpares rimam entre si, como, aliás, acontece, com raríssimas exceções, em toda a obra poética de Emily Dickinson. Nas oitavas (divididas ou não em quartetos) é fácil comprovar essa afirmação. Assim, no poema “’Tis Sunrise - Little Maid - Has Thou” (J908 F832), os quartetos rimam com “Day” / “industry” (*partial rhymes*) e “yet” / “forgot” (*consonantal rhymes*). Os sextetos têm também um esquema rímico uniforme (embora nem sempre observável de imediato) entre os versos pares. No caso do poema “I’m the little ‘Heart’s Ease’” (J176 F167), por exemplo, da mesma forma que nos demais poemas desta seção, observa-se que os versos 10, 12 e 14 rimam entre si (“too” / “blue” / “do”). Ora as rimas são perfeitas, ora (como é de esperar em Emily Dickinson) são *slant rhymes*, mas o fato é que os primeiros oito versos, sejam ou não separados em quartetos, e os últimos seis versos de cada um dos poemas, tenham ou não dístico final separado, mantêm um mesmo esquema rímico:

- a) Oitavas: *abcbdefe*;
- b) Sextilhas: *abcbdb*.

Vale notar que cerca de um terço dos poemas de Emily Dickinson é composto de apenas dois quartetos (ou uma oitava), quase que invariavelmente rimados nos versos pares. Há também cerca de cem poemas compostos apenas de um ou mais sextetos. O padrão de rimas, nesse caso, é quase sempre *aabcbb* ou outro qualquer, e não – salvo duas ou três exceções – o que aqui se vê, ou seja, *abcbdb*. É certo que ela não deu esse tipo de tratamento à rima apenas nos poemas que contêm, ao mesmo tempo, dois quartetos e um sexteto. Em um deles (“The Guest is gold and crimson” [J15 F44]), por exemplo, o sexteto *abcbdb* segue um só quarteto; noutros (“I often passed the village” [J51 F41], “Could I but ride indefinite” [J661 F1056]), há três quartetos que o precedem; e em outros mais (“A Solemn thing within the Soul” [J483 F467],

“The Soul has Bandaged moments” [J512 F360]), há seqüências estróficas aleatórias. Mas este esquema é válido como padrão nos sextetos aqui expostos, que estão em relação direta com os oito versos que os antecedem, com rima *abcb*, ou seja, nos casos em que esse tipo de estrofe está vinculado a uma oitava ou a dois quartetos antecedentes, formando, em conjunto, um poema de catorze versos, e poderia ser visto como adequado a algum tipo de “projeto pessoal” de soneto.

“Muitos poetas”, diz Scott (p. 242), “descobriram sua própria forma de soneto e se contentaram em usá-la consistentemente”. Seriam estes cinco poemas de catorze versos – que se aproximam entre si por serem compostos de uma oitava e de um sexteto bem definidos pelo mesmo esquema de rimas – uma forma típica do que se poderia chamar de “soneto dickinsoniano”?

4. Conclusão

O soneto desfrutava de grande prestígio na época de Emily Dickinson. Cultivado por muitos dos autores de sua preferência que escreveram antes dela e em seu próprio tempo, ela sabia bem o que era um soneto. Em pelo menos um de seus poemas, “Essential Oils - are wrung” (J675 F772), está intertextualmente presente um dos sonetos de Shakespeare e ela se dizia admiradora de Elizabeth Barrett Browning, que compôs os *Sonnets from the Portuguese*, e de outros poetas antigos ou contemporâneos que escreviam sonetos com maestria, sendo mais do que certo que eles (os sonetos) não podem ter passado despercebidos em suas leituras. Mas é de ver que as odes e os “poemões” intermináveis também estavam em moda, e ela não os fazia.

Compor um soneto tradicional exige do poeta um mínimo de sistematização e submissão a certos valores preestabelecidos. Baseados em sua própria afirmação de que não tinha autocontrole e organização (e na suposta evidência sustentada pelo conjunto de sua obra), alguns autores afirmam que Emily Dickinson era incapaz de compor um poema bem estruturado que não fosse brevíssimo. Outros, como Small (p. 47), acreditam que “usar as formas poéticas mais simples e comuns, das quais ela conseguia extrair as mais raras melodias, em vez de se submeter ao pentâmetro, representativo de uma tradição de dominação patriarcal”, foi uma questão de escolha: “era amplo o seu conhecimento da poesia, e ela bem poderia ter escrito sonetos se assim o desejasse”. O fato é que, obstinada, contrária a todo tipo de imposições, incapaz de se conformar com princípios e regras, seria no mínimo difícil para ela, fossem quais fossem as razões, submeter-se às exigências formais de um “soneto padrão”.

Além de ter desprezado o pentâmetro, que era e é, ainda hoje, a medida por excelência dos sonetos em sua língua, Emily Dickinson usa, nesses poemas de catorze versos, os mesmíssimos padrões de rimas de quase todos os seus outros poemas, alheios aos padrões de um autêntico soneto. O que resta, na prática, são os catorze versos de um poema em catorze versos. É que ela, apesar de ter antecipado, com sua escrita “quebrada” e suas rimas “impróprias”, muitas das características da poesia atual, era formalmente conservadora. No entanto, para quem deixa de lado o exame de seu cânon como um todo, alguns desses poemas poderiam ser vistos como sonetos, especialmente inovativos, todos eles, em sua forma poemática, e capazes de ombrear-se com muitas das produções de autores mais modernos.

Alguns poetas contemporâneos, ao compor os seus sonetos, abjuram as rimas ou não as esquematizam com rigor e descuidam-se da métrica num ou noutro verso ou intercalam versos mais curtos ou mais compridos entre os versos “normais”, mas de modo geral atêm-se aos consagrados pentâmetros. É nesta “liberdade vigiada” de escolha que reside o encanto do soneto: alguns poetas chegaram a vê-lo como algo desgastado e, quando não o desdenharam, tentaram “reorganizá-lo”, produzindo ao longo dos séculos uma variedade incontável de sonetos “diferentes” ou, melhor dizendo, de “quase-sonetos”, “pseudo-sonetos”, “falsos sonetos” e “parassonetos” – poemas das mais variadas formas que, por uma ou outra razão, teimaram em chamar de sonetos. Há quem veja essa diversidade como comprovação da existência de várias “formas contemporâneas” do soneto, oriundas da instabilidade que caracterizou a(s) arte(s) poética(s) dos movimentos modernistas na literatura ocidental. Por tudo isso, e esta é uma questão crucial que está a exigir resposta urgente, os autores que hoje em dia se ocupam de organizar e editar seletas e florilégios, dos quais constam intrépidos exemplos de sonetinhos, *curtal sonnets*, *blues sonnets* e outros que tais, devem uma explicação aos leitores e estudiosos de Emily Dickinson: por que razão os seus poemas não merecem lugar nesses “livros de ouro” do soneto?

Estas reflexões conduzem indiretamente ao campo de uma contraditória oposição na crítica literária atual voltada para a obra de Emily Dickinson: enquanto alguns admitem que ela, apesar de apegada formalmente às estruturas poéticas convencionais de seu tempo, pode ter tido, por que não, a intenção de fazer sonetos com a marca pessoal de sua escrita, outros, que a querem liberta de todas as convenções, asseguram que ela nem sequer pensava em termos de quartetos ou sextetos, quanto mais de formas fixas, e exigem a reprodução textual e visual de seus poemas exatamente como constam dos manuscritos.

Optar pela fixação ou pela mutabilidade de uma forma poética qualquer justificaria, em cada caso, tanto a inclusão como a não-inclusão dos poemas de Emily Dickinson (de todos os que aqui se viu e quem sabe de quantos outros) na categoria de sonetos. Para os mais formalistas, adeptos de definições estritas, um soneto é um soneto e ponto final: variações são variações, não são sonetos. Para os não-formalistas, de visão menos rígida, explicar o que é um soneto é tão difícil quanto definir o que é a poesia.

Chego assim à conclusão de que talvez – talvez –

Notas

1. A balada a que me refiro é a francesa; a inglesa não é um poema de forma fixa. Soube depois que, antes de mim, Small (1990, p. 47) já havia dito: “Na verdade, [Emily Dickinson] usa padrões de estrofação tradicionais como base estrutural de sua poética e não compôs sonetos, odes ou vilanelas”. (A tradução desta e das demais citações é de minha autoria.)
2. A *volta* é, na verdade, uma das características mais desejáveis de um bom soneto, mas há casos em que ela não ocorre, como, por exemplo, quando há apenas uma progressão ou enumeração no texto do poema. Vale notar que, apesar de sua presença nos melhores sonetos de nossa língua, ela não é valorizada – poder-se-ia dizer que não é sequer mencionada – pelos críticos e teóricos brasileiros.
3. Levin (2001) não inclui Emily Dickinson em sua antologia (constam dela, por ironia, dois sonetos “To Emily Dickinson”, um de Hart Crane e outro de Yvor Winters), mas inclui certos poemas de E. E. Cummings, por exemplo, e muitos outros autores, que não parecem ser sonetos *stricto sensu*. Fuller (2000), bem mais conservador em suas escolhas, também despreza a poeta. Uma antologia voltada especificamente para a era romântica (Feldman e Robinson, 2002), apesar de incluir várias produções da época em que ela viveu, não contempla nenhum texto seu. Estas foram as coletâneas mais recentes a que tive acesso; as outras mais antigas se apegam em demasia às formas tradicionais para sequer levar em conta os poemas de Emily Dickinson. Também não há sonetos seus no sítio *Sonnet Central* (<http://www.sonnets.org>), o qual, além de reproduzir alguns textos históricos sobre a poesia em geral, contém uma quantidade incalculável de sonetos, desde as coletâneas da época elisabetana até muitas produções contemporâneas.
4. É Manhã - minha Virgem - Nada / Vais fazer neste Dia? / Não costumavas atrasar-te - / Volta à tarefa tua - // É Meio-dia - minha Virgem - / Ai - e não acordaste? / O Lírio - aguarda o Casamento - / A Abelha - já esqueceste? // Minha Virgem - É Noite - Agora / Ai a Noite a cobrir-te / Não a Manhã - Tivesses feito / O teu Plano de Morte - / Se dissuadir-te eu não pudesse / Poderia - ajudar-te - (No intuito de ilustrar melhor as questões expostas, incluo a tradução dos poemas desta seção, todas elas de minha autoria.)
5. Flores - bem - se alguém pudesse / Esse êxtase explicar - / Meio prazer - meio pranto - / Que elas nos podem causar: / Para quem fixar a fonte / Donde o fluxo contraflui - / Dou todas as Margaridas / Que uma colina possuí. // Muito apelo em seus semblantes / Para o frágil peito meu - / Borboleta em São Domingos / Que a rubra trilha escolheu / Tem estéticos sistemas / Superiores ao meu.

6. Eu vim comprar hoje um sorriso - / Um só eu vou querer - / Me servirá o menorzinho / Que houver no rosto teu - / Esse que tão pequeno brilha / Todos o têm por seu - / Venho ao balcão - senhor - comprar-te / Se quiseres vender - / Trago nos dedos - Diamantes - / Sabes bem o que são? / Rubis - como o Sangue da Tarde - / E um Topázio na mão! / Para um Judeu é uma “Barganha”! / Vais me vender ou não?
7. O Sol se pôs - se pôs - caindo! / Os Montes o alcançaram! / Que Compromisso para ele! / Para eles, que Calma! // No quadro da janela a mancha / Mais e mais alargou-se - / Os passos mais e mais pesavam / Até que as Tírias Cores // De mil Exércitos se encheram - / Tão vivos - marciais - / Eu que nos frêmitos de guerra / Já usei um Cocar - // Arremeti do meu abrigo - / Ninguém estava lá!
8. Ele mexe com tua Alma / Como o Músico nas Teclas / Antes de dar início à Melodia - / Atordoa-te sem pressa - / Prepara o teu Gênio frágil / Para o Martelar Etéreo / Quase sem força - ouvido na distância - / Então lento - Então mais perto - / Teu Pulmão faz uma pausa - / Teu Crânio - frio - borbulha - / Desfere - então - um Golpe - fulminante - / Que escalpa a tua Alma nua - // Quando o Vento abre as Garras na Floresta - / O Universo - fica mudo -

Referências

- Booth, Stephen. *Shakespeare's Sonnets*. New Haven, USA: Yale University Press, 2000.
- Feldman, Paula; Robinson, Daniel (eds.). *A Century of Sonnets: The Romantic-Era Revival, 1750-1850*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Franklin, R. W. (ed.) *The Poems of Emily Dickinson: Variorum Edition*. 3 vols. Cambridge, USA: Harvard Univ. Press, 1998.
- Fuller, John (ed.). *The Oxford Book of Sonnets*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2000.
- Johnson, Thomas H. (ed.). *The Complete Poems of Emily Dickinson*. Nova York: Little, Brown & Co., 1976 [1955].
- Levin, Phillis (ed.). *The Penguin Book of the Sonnet*. New York: Penguin, 2001.
- Lira, José. “A invenção da rima na tradução de Emily Dickinson”, in *Cadernos de Tradução* no. VI, UFSC, 2000, pp. 77-103.
- Lopez, Telê Porto Ancona. “Um caminho de poemas”, in Lopez, Telê Porto Ancona. (org.) *Manuel Bandeira: verso e reverso*. São Paulo, T. A. Queiroz, 1987, pp. 156-171.
- Maxson, H. A. *On the Sonnets of Robert Frost: A Critical Examination*. Jefferson, USA: McFarland, 1997.
- Oberhaus, Dorothy Huff. *Emily Dickinson's Fascicles: Method and Meaning*. University Park, Pennsylvania, USA: The Pennsylvania State University Press, 1995.
- Scott, Clive. “The Limits of the Sonnet: Towards a Proper Contemporary Approach,” in *Revue de Littérature Comparée*, no. 3, 1976, pp. 237-250.
- Small, Judith Jo. *Positive as Sound: Emily Dickinson's Rhyme*. Athens, Georgia, USA: The University of Georgia Press, 1990.
- Vendler, Helen. *The Art of Shakespeare's Sonnets*. Cambridge, USA: The Belknap Press, 1999.
- Wolff, Cynthia Griffin. *Emily Dickinson*. New York: Alfred Knopf, 1986.