

# UMA LINGUAGEM DE LIMITES OU OS LIMITES DA LINGUAGEM:

## O ÚLTIMO POEMA ÚLTIMO DE SYLVIA PLATH \*

But they only dissolve and dissolve  
Like a series of promises, as I step forward

SYLVIA PLATH, «Wuthering Heights»<sup>1</sup>

Nem sempre o último poema é um poema último. No caso de Sylvia Plath, o poema de *Ariel* que é o último poema da edição cronológica que Ted Hughes organizou para a Faber<sup>2</sup> é, definitivamente, um poema último. «Edge», o título implacável, anuncia de imediato a experiência dos limites, o contacto com as margens da vida e os extremos da linguagem, a fronteira em que o *eu* se recolhe,

---

\* Comunicação apresentada ao VII Encontro da Associação Portuguesa de Estudos Anglo-Americanos (Ofir — 7, 8 e 9 de Março de 1986), cujo tema foi: *Os Estudos Anglo-Americanos e o Ensino do Inglês em Portugal*.

<sup>1</sup> O poema foi primeiro publicado em *Crossing the Water* (London and New York, 1971). Na edição cronológica da poesia de Sylvia Plath, organizada por Ted Hughes, encontra-se na p. 167. Uma vez que é esta a edição que utilizo, mas que os leitores poderão ter interesse em saber em que livro os poemas foram publicados antes da edição dos *Collected Poems*, passarei a indicar em rodapé, em primeiro lugar, o título do livro em que o poema citado ou referido foi publicado antes da edição organizada por Ted Hughes; e, em segundo lugar, a colocação do mesmo nos *Collected Poems*, título que indicarei pela sigla *CP*. A data de publicação aparecerá somente na primeira referência a um determinado livro de poemas. Deste modo, no caso do poema «Wuthering Heights», será: *Crossing the Water*; *CP*, p. 167.

<sup>2</sup> *Sylvia Plath — Collected Poems* (Edited by Ted Hughes), London, Faber and Faber, 1981. O último poema, «Edge», foi primeiro publicado em *Ariel* (London and New York, 1965) e encontra-se em *CP*, pp. 272-273.

reassumindo-se em si, por si e para si como ser precário, paralizado, final. Final até no modo como a própria energia da vida, reprodutora, coagula em pedra, na fonte-mãe.

Quando li pela primeira vez Sylvia Plath (e isto aconteceu sem antes ter tido contacto com bibliografia crítica <sup>3</sup>), o último poema constituiu o fecho lógico, culminante, do percurso que os poemas foram construindo e, por outro lado, uma aparição do *eu* perdido nos meandros da memória. A primeira imagem visual que me assaltou foi um quadro de morte da minha infância, formado por uma gata preta e pelos seus dois gatinhos crispados no dorso. Era uma gata que costumava visitar o quintal dos meus avós e que resolveu lá ir ter as suas crias. Tendo provavelmente ficado com um filhote atravessado, a gata preta abandonou os dois que conseguiu dar à luz e escondeu-se na carvoeira, à espera da morte. Mas para os gatinhos a mãe confundia-se com a vida, e o espectáculo dos dois, do tamanho de um dedo, a arrastarem-se na aspereza do cimento, largando um rasto de sangue, tem força cósmica nas minhas memórias da infância. Ainda com os olhos fechados, puxavam-se para a carvoeira, quinze metros adiante. Cada centímetro no cimento era uma chicotada, um esforço brutal marcado nos coágulos que os perseguiam, mas o impulso para a frente, para a vida, continuava, irresistível. No dia seguinte o quadro era de morte, com as três criaturas reunidas —

Each dead child coiled (...),  
One at each little / Pitcher of milk, now empty.

É assim a resposta do leitor à melhor poesia de Sylvia Plath — um levantamento de percepções essenciais que se reformam em imagens no campo do sensível e que obstruem a passagem, para o estrato do consciente, aos fundamentos secundários da memória e do ser. Isto não é possível a todos os poetas. Há poetas, romancistas, dramaturgos, que são excelentes saporíferos. Podemos evitar o bocejo

---

<sup>3</sup> Este aspecto é importante por duas razões: 1.º — define uma atitude de leitura tanto quanto possível despida de preconceitos, isto é, de influências exteriores a essa primeira leitura; 2.º — corresponde a uma situação de facto das bibliotecas do Porto porque, para além de algumas referências dispersas, nem na Biblioteca da Faculdade, nem nos seus Institutos de Estudos Ingleses e Americanos, nem no Instituto Britânico, nem nas bibliotecas municipais, existe bibliografia crítica sobre Sylvia Plath.

fazendo com eles curiosos exercícios intelectuais, como «palavras cruzadas», mas não podemos avançar em *awareness*, nos planos do conhecimento e da experiência do real, e menos ainda nas zonas em que esse conhecimento é mais nebuloso porque exercido em níveis dificilmente racionalizáveis em linguagem. Começou, entretanto, a perceber-se porque é que um poema de Sylvia Plath chamado «Wuthering Heights» aparece em epígrafe, e porque é que, em contacto com «Edge», a gata preta saltou lá do fundo da memória. Para o menino que eu era, a gata foi o primeiro clarão da morte, no que ela tem de inexplicável, primeiro; depois decodificada em planos de significação surpreendente, misteriosa: a natureza, através de um animal «irracional», representava em drama duas situações paradoxais, invulgares, mas verdadeiras: a de ser mãe que abandona os filhos para os deixar viver; o da força instintiva, vital e cósmica, que supera a força física, transformando-a num poder sobre-humano. Tudo aquilo era um facto, um facto essencial, um facto essencial da vida, perante o qual não há argumentos a não ser o de re-conhecer que, perante a experiência de limites, outros aspectos do real são meramente acidentais, secundários ou irrelevantes.

Começou, entretanto, a perceber-se também esta chamada a Sylvia Plath como ponto de articulação com o tema do VII Encontro da A.P.E.A.A. Mas, porque interessa passar dos planos vitais da empatia para os planos críticos da análise, devo esclarecer alguns aspectos mais.

Há, em quase toda a poesia de Sylvia Plath, uma consciência particular do *eu*, que o coloca como centro do mundo e ao qual são referidos todos os aspectos do real. No entanto, a dinâmica preponderante deste modo de ver e de dizer corresponde a um movimento para a morte, entendida e significada como desejo, acto voluntário e actualização existencial da vontade da vida. Assim, é emprestado à morte um valor positivo, aliás acentuado pelo entendimento que dela se faz como ponto de confluência ou concentração dos fenómenos do passado e do presente, purificados como num baptismo ou rito da vegetação ou da fertilidade de que surgirá, como fénix, uma nova identidade, um futuro de reconversão. Se equacionarmos a morte com aquilo que é convencionalmente o seu oposto, verificaremos assim quase fatalmente, e como uma fatalidade, que na poesia de Sylvia Plath a morte é o ponto culminante da vida, não só no sentido em que ela é o seu fim temporal, físico, mas também que é na morte que o eu se reassume como plenitude. Esta dinâmica de morte, uma

presença que se insinua em vários planos de significação, como por exemplo na imagística, preocupou críticos que, na obra de Sylvia Plath, acabaram por tomar a pessoa da autora como foco privilegiado de leitura. Da polémica gerada em sua volta Sylvia Plath sai por vezes qualificada dentro do campo da patologia: neurótica, esquizofrénica, hipocondríaca, paranóica, ou pelo menos como uma personalidade fraca, incapaz de controlar os abalos do seu sistema nervoso. Estas caracterizações da sua personalidade foram exacerbadas, e em grande parte motivadas, pelo suicídio aos trinta anos, o facto que marca mais opressivamente, no caso desta autora, a «consequência da literatura e do real»<sup>4</sup>, e tornaram Plath incómoda para alguns. Apesar dos seus gritos anti-nazis, saudáveis sempre para que a memória dos homens não congele, a sua obra é por vezes considerada «perigosa» para a Academia<sup>5</sup>. Ouvem-se, ou lêem-se, algumas opiniões contrárias à inclusão de Sylvia Plath nos programas universitários, baseadas sobretudo na sua doentia obsessão pela morte, na depressão que a leitura da sua obra poderá causar, na falta de afirmação dos mais autênticos valores humanos, dos quais se destaca a luta pela preservação da própria vida. Estas opiniões são respeitáveis e radicam aliás em preocupações que, no essencial, são idênticas às minhas. Com o que não posso estar de acordo é com o ponto de vista seguido para chegar a tais opiniões. Porque o facto de Sylvia Plath, como mulher, ser condenável por ter várias vezes tentado o suicídio e o ter por fim consumado precisamente quando era mãe de duas crianças com um e dois anos, não significa que a sua obra poética, mesmo marcada pela morte, tenha que ser depressiva, mortífera ou perigosa. Vou tentar ser claro neste ponto, tanto mais que à volta dele se gerou um combate apaixonado, talvez excessivo, entre os adoradores e os depreciadores de Plath<sup>6</sup>:

---

<sup>4</sup> Expressão de MAGALHÃES, Joaquim — *Dylan Thomas — Consequência da Literatura e do Real na sua Poesia*. Lisboa, Assírio e Alvim, 1982.

<sup>5</sup> Ver, ex., HOLBROOK, David — *Sylvia Plath, Pathological Morality, and the Avant-Garde*, in FORD, Boris (ed.) — *The Modern Age* (Pelican Guide to English Literature, vol. 7, ed. 1978), pp. 433-449. Holbrook não ataca somente os aspectos que entende serem negativos em Plath mas também, e com mais virulência, o modo como certas «vanguardas» a utilizaram. No segundo ponto, a sua posição é mais equilibrada do que no primeiro.

<sup>6</sup> «In dissenting a little from the Plath celebration, one has the sense not so much of disagreeing about the merits of certain poems as of plunging into a harsh *kulturkampf*. For one party in this struggle Sylvia Plath has become

Temos de um lado a mulher e do outro a artista, mesmo se uma a olhar para a outra. Sempre tenho afirmado uma atitude anti-biografista, talvez de inspiração eliotiana, na crítica e na análise de textos. A minha atitude anti-biografista não chega evidentemente ao ponto de negar que os autores inscrevem nos textos marcas da sua vida. Isso seria absurdo. Mas a questão não é essa. A questão está em saber se o autor quer, ou não quer, ou não pode deixar de fazer delas marcas do *eu* reconhecível, e qual a proporção e o contorno dessas marcas. Dou um exemplo: T. S. Eliot. Embora Hugh Kenner o tenha classificado de «Invisible Poet»<sup>7</sup>, correspondendo à caracterização da sua teoria poética como «impessoal», não se pode negar que o próprio Eliot inscreveu nalguns poemas marcas da sua vida. Mas pergunto: o que interessa isso ao leitor-crítico? As marcas da vida de Eliot que o poeta inscreveu nos seus poemas estão de tal modo cosidas na textura de alteridade desses poemas que deixaram de funcionar como marcas do *eu* reconhecível, fazendo agora parte integrante de uma situação desfocalizada em relação ao *eu* original<sup>8</sup>.

Vejamos o caso de Sylvia Plath. Trata-se de uma artista que não se esconde por detrás de uma *persona*. A tensão de um *eu*

---

an icon, and the dangers for those in the other party are also considerable, since it would be unjust to allow one's irritation with her devotees to spill over into one's response to her work»—HOWE, Irving — *The Plath Celebration — A Partial Dissent*, in ABSE, Dannie (ed.)—*Poetry Dimension Annual 3 — The Best of the Poetry Year*. London, Robson Books, 1975, p. 43.

<sup>7</sup> KENNER, Hugh — *The Invisible Poet: T. S. Eliot*. London, Methuen, 1965 (primeiramente publicado por W. H. Allen, 1960).

<sup>8</sup> Este processo está patente, por exemplo, num dos melhores poemas de Eliot: «Journey of the Magi» (*Ariel Poems*), em que *flashes* da vida do autor se incorporam na textura como partes integrantes do percurso dos Magos para Belém. Note-se que o processo Eliotiano de inserção do *eu* apresenta várias e interessantes *nuances*; o caso de «Journey of the Magi» foi referido por ser metodologicamente conveniente à clareza desta exposição. É por outro lado evidente que a inserção do *eu* do autor no poema é uma questão geral muito mais ampla do que o seu tratamento no parágrafo do texto que deu origem a esta nota. Tentei, no entanto, formular a questão de modo a permitir destacar atitudes básicas, parecendo-me inquestionável que a intenção do autor ou a sua «impossibilidade de intenção» constituem, nesta matéria, pontos de partida fundamentais. E mesmo reconhecendo que as atitudes básicas podem gerar posicionamentos de ordem extremamente variável, chegam as atitudes básicas para, por exemplo, contrapor, nesta matéria, um poeta como D. H. Lawrence a um poeta como T. S. Eliot.

reconhecível como o da autora, é gritada, na primeira pessoa gramatical, em muitos dos seus poemas. Ela pertence ao grupo de poetisas que deixam que a sua vida se imiscua a tal ponto na obra que se justifica relevar alguns dados biográficos fundamentais. No caso de Sylvia Plath esses dados permitem, algumas vezes, aprofundar, nos poemas, o sentido do drama interior em dimensões que fugiriam se esses dados não se conhecessem<sup>9</sup>. A minha posição anti-biografista não é, logo, dogmática. Mas se reconheço que no caso de Plath, como aliás noutros que tenho anunciado aos alunos, é necessário atender a alguns aspectos «exteriores» aos poemas para que estes atinjam uma dimensão mais ampla, não se pode chegar ao ponto de avaliar uma obra poética a partir de um pressuposto ético, exercido de fora para dentro<sup>10</sup>. À publicação de uma obra corresponde a sua deslocação, do campo de actuação do autor para o campo de actuação do leitor, o que quer dizer não só que a análise de efeitos deve sobrepôr-se à análise de reflexos, mas também que os parâmetros de uma e de outra podem não ser, mesmo no plano moral, exactamente os mesmos. A condenação ética de um autor por actos praticados em vida, mesmo que deles haja reflexos na obra, pode ser inadequada num plano em que não se exercem as mesmas ênfases nem os mesmos equilíbrios. É que a inserção do facto no plano da simbolização pode modificar a sua dimensão e os seus contornos, que se exercem sobre o leitor de modo a não justificar a condenação referida ou de eventualmente a justificar por outras razões. Assim, ou deixamos que os planos se sobreponham ou não, mas em qualquer dos casos temos que distingui-los.

Condenar, pois, a mulher Sylvia Plath é possível, mas não o é condenar por isso mesmo a poesia a uma vida exterior à Academia. Tanto mais que, e este é obviamente um aspecto fundamental, a poesia

---

<sup>9</sup> Este tipo de aprofundamento é quase inexistente em Eliot. E é curioso que no único poema em que Eliot falha como «Invisible Poet», funcionando no processo «confessional» que é prioritariamente o de Sylvia Plath, o poema também falha porque o eu real é envolvido por sinais simbólicos do campo poético. Em Plath o eu reconhecível pode iluminar a arte, que por sua vez pode também iluminar o eu real; mas em Eliot, quando o eu reconhecível quis entrar na poesia, esta acabou por lhe transmitir um contorno «ficcional».

<sup>10</sup> Desequilíbrios de leitura crítica foram já focados no meu texto *Literatura: Apre(e)nder o Real* in «Actas do V Encontro da A.P.E.A.A.», Universidade do Minho, 1984, pp. 55-65.

## O ÚLTIMO POEMA ÚLTIMO DE SYLVIA PLATH

de Plath atinge por vezes uma qualidade específica, que deve ser considerada do ponto de vista crítico, e o seu caso tem ainda interesse por outros motivos, como o de permitir avaliar como as limitações de um processo de escrita centrado no *eu* pode ultrapassá-las de modo a envolver o leitor. Façamos o ponto da situação, para que não se diga que estou a fugir a alguma coisa: eu condeno a mulher Sylvia Plath. Comparar situações possibilita-nos uma clarividência que não se compadece com sentimentalismos, e por mais que nos custe condenar alguém que não somos nós próprios, até porque o nosso compromisso como homens e mulheres das Humanidades é o de compreender os homens mais do que julgá-los, não podemos deixar de lembrar que outras mulheres tiveram vidas dramáticas, aguentaram conflitos interiores tão graves como o que ela sentiu entre a mãe, a esposa, a artista, a doméstica; aguentaram o abandono no amor, no sexo e no trabalho, do homem escolhido, e coisas bem piores ainda, e não se suicidaram<sup>11</sup>. Deixar duas crianças com um e dois anos, às quais o pai já faltava é, numa mãe, a não ser que se encontre na situação da gata preta, uma atitude egoísta, pelo menos. A força que levou Sylvia Plath a preparar a refeição para as crianças e a calafetar a cozinha sobre si deveria ser suficiente para a impedir de meter a cabeça no fogão e aspirar o gás. Mas esta questão pertence

---

<sup>11</sup> A minha «condenação» da mulher Sylvia Plath deve ser, naturalmente, entendida como uma não-concordância com o acto do suicídio na situação em que ela se encontrava, que não era tão dramática como outras. Há, no nosso século, uma tendência para a justificação do suicídio como acto de liberdade individual absoluta, contrapondo-se o fim da vida escolhido ao princípio não escolhido da vida. Se o nascimento não pode ser nunca um acto de liberdade, porque nos é imposto, então que possamos ao menos fazer da morte o acto por excelência da opção em liberdade... Esta concepção de liberdade é intelectualizada, anti-natural e egoísta. A liberdade é responsabilidade, e só o é verdadeiramente quando não esmaga a liberdade dos outros. Será responsável a liberdade da mãe que, ao suicidar-se, acorrenta crianças de um e dois anos aos caprichos da sorte? Esta liberdade confunde-se demais com egoísmo, egoísmo tanto maior quanto menos «livres» forem ainda os seres que se abandona (se eles já fossem verdadeiramente adultos, isto é, já capazes de assumir a sua própria liberdade, o grau de egoísmo seria obviamente menor). Estas coisas devem ser ditas, sob pena de se cair nas meias-tintas e naquela «moralidade patológica» que, segundo Holbrook, define certas «vanguardas» e cujos termos, uma vez aceites, poderão também levar à aceitação, sob a bandeira da liberdade, de actos de repercussão social bem mais perigosa e condenável do que o suicídio de uma mulher.

ao foro ético e psicológico, e também sociológico, portanto a condenação, merecida e necessitada de análise, ao lado de outras, tem que ser extra-literária. E se a atracção pela morte e outros aspectos anormais da vida de Plath entram na obra, a atitude do leitor-crítico deverá ser a de analisar essas incidências sem a preocupação de condenar a obra com a autora. Quanto melhor compreendermos porque é tão pequena para nós, homens e mulheres do século vinte, a distância que vai entre a afirmação da vida e a escolha voluntária da morte, tanto melhor saberemos manter esta distância. A minha pedagogia é a de *awareness*, a de *awareness* através da literatura. Um conhecido crítico literário que escreveu sobre o suicídio a propósito de Sylvia Plath e outros autores, diz-nos o seguinte: «Literature is a subject (...) which is concerned, above everything else, with what Pavese called 'this business of living'. Since the artist is, by vocation, more aware of his motives than most other people and better able to express himself, it seemed likely that he would offer illuminations which sociologists, psychiatrists and statisticians missed»<sup>12</sup>. Não é só A. Alvarez a dizer que a experiência do encontro do *eu* com a morte é central à escrita contemporânea<sup>13</sup>; este é um dado adquirido em que de resto a literatura confirma, e por outro lado antecipa («ARTISTS are the antennae of the race»<sup>14</sup>) a própria vida, como é normal, e não quer dizer tanto que há mais niilistas agora como que a vida é mais difícil de aguentar de olhos abertos, até porque somos mais «solidários» hoje do que ontem éramos e estamos «obrigados» a ver tudo ao mesmo tempo e em toda a parte. Ao tempo em que Sylvia Plath se suicidou, as estatísticas mundiais anunciavam mil suicídios por dia, pelo menos. À nossa volta caem adultos e adolescentes também. Qual o sentido de fechar os olhos aos archotes-vivos que temos para ver? O maior perigo é a distracção, a fuga. Será lícito falar num «cálice envenenado» para os alunos<sup>15</sup>? Por mim, prefiro a pedagogia das vacinas. Esquecer a obra de Sylvia Plath é

---

<sup>12</sup> ALVAREZ, A. — *The Savage God — A Study of Suicide*. Harmondsworth, Penguin Books, 1974, p. 13.

<sup>13</sup> *Ibid.* Note-se que o título da minha dissertação de licenciatura é: *Morte no Ser e Ser para a Morte na Poesia de T. S. Eliot*. Vários sentidos de morte são abordados nesse trabalho.

<sup>14</sup> POUND, Ezra — *ABC of Reading*. London, Faber and Faber, 1951, p. 81 da ed. 1961.

<sup>15</sup> HOLBROOK, David — *Op. cit.*, p. 433.



perigoso no sentido inverso àquele que me apontam. Se a literatura é uma moral, não no sentido convencional mas como «demanda da plenitude possível da consciência individual»<sup>16</sup>, tudo o que contribua para o nosso esclarecimento em acção como homens e mulheres deste tempo e deste mundo deve ser utilizado. Em nome de que moral havemos de evitar aos alunos a leitura de Sylvia Plath, precisamente a essa gente nova com problemas cada vez mais agudos e mais facilmente permeável ao assalto de surpresa com a vontade de suicídio<sup>17</sup>? Não considero os alunos como os pombinhos da Torre dos Clérigos, nem lhes ponho babetes nas aulas para fazerem bolinhas de sabão ao som dos «Queijinhos Frescos»<sup>18</sup>. Eles são adultos à força, vivem ainda mais depressa do que nós já vivemos, metem-nos em casa os piratas de gordura com assonâncias rítmicas que têm pouco a ver com os nossos «Beatles» ou «Moody Blues», falam-nos dos méritos da inteligência artificial, mas no meio disto tudo a mudar para a electrónica e a informática, o suicídio continua uma constante do século. Privá-los de Sylvia Plath é privá-los também de uma possibilidade de racionalização dessa experiência. Se formos capazes de racionalizar o momento mais dramático, seremos capazes de, precisamente nesse momento, afirmar a vida, e não a morte. Esta é portanto a minha defesa de Sylvia Plath para a Universidade. Mas há mais: na tríade autor-obra-leitor eu privilegio claramente o leitor, aliás em consonância com aquilo que penso do ensino da literatura. E esta importância dada ao leitor leva-me a olhar a

---

<sup>16</sup> Remeto os leitores para o meu texto referido em n. 10.

<sup>17</sup> Devo informar os leitores de que os alunos que, no Porto, são confrontados com Sylvia Plath, são os finalistas. De resto, sempre fui decididamente partidário da ocupação do último ano de Literatura com o séc. XX (seja o programa de narrativa, poesia ou drama), quer por questões de «forma», quer por questões de «conteúdo». É óbvio que, se os alunos do primeiro ano de Literatura fossem obrigados a ter o séc. XX, a minha posição em relação a Plath não seria tão firme como é, mas o mesmo se passaria em relação a Lawrence, Joyce, Eliot, por exemplo. A propósito, os leitores poderão ter interesse em saber que passos de *The Waste Land*, nomeadamente o 2.º movimento, «A Game of Chess», têm sido considerados pelos alunos mais «depressivos» do que Sylvia Plath, o que aliás veio confirmar a minha ideia de que a «depressão» Plathiana é em parte motivada por aspectos «exteriores» aos poemas, isto é, a leitura «de fora para dentro» sobrepõe-se à leitura «de dentro para fora».

<sup>18</sup> Que aliás são deliciosos e tenho em casa, mas para os quatro anos da minha filha.

poesia de Plath com particular interesse, agora no campo da poética e da retórica. Porque tratando-se de um discurso predominantemente confessional, dominado pela primeira pessoa, gritada às vezes em arrancos do *eu* reconhecível, será importante verificar se ela consegue vencer uma das limitações dessa escrita: a dificuldade de universalização da experiência individual.

Ora no seu último poema, «Edge», Sylvia Plath consegue dramatizar a experiência pessoal de um modo eficiente, universalizante, que constitui o ponto culminante de evolução em relação a processos anteriores. Uma estratégia eficaz, sob o ponto de vista da adesão do leitor (aliás também reveladora de um estado de lucidez interior que irá percorrer todo o poema), é a preferência por um sujeito da enunciação que se exprime na terceira pessoa<sup>19</sup>. Por se reconhecer muitas vezes, na poesia de Plath, que o *eu* do poema se confunde com ela própria, longe de uma *persona* a funcionar como máscara e exprimindo-se com estridência peculiar, o distanciamento que a utilização da terceira pessoa engendra em relação ao objecto focalizado alarga de facto o âmbito da experiência tratada, tornando o leitor cúmplice no campo visual. O sujeito da enunciação e o leitor como que assistem ao espectáculo da morte de alguém que parece, por um artifício técnico, afastado do primeiro plano. Lembro-me que, num filme que vi em Paris e que, creio, não chegou a Portugal, *Somewhere in Time*, a sequência final apresenta ao espectador o corpo do protagonista cada vez mais afastado da câmara, que se move lentamente para cima, de modo a sugerir uma experiência que parece ser comum a pessoas que estiveram clinicamente mortas e sobreviveram; isto é, há um momento em que o indivíduo clinicamente morto paira acima do seu próprio corpo, como que assistindo ao espectáculo do seu desfazer temporal. *Somewhere in Time* é um filme tecnicamente banal, cujo interesse está na aplicação da teoria Einsteiniana do tempo, que de resto explica também a célebre experiência das professoras inglesas no Hameau de Versailles (objecto de um filme que a nossa televisão já passou), assim como outras menos conhecidas. Para o espectador do filme, que sabe que o protagonista viveu em dois tempos, o tempo real e o buraco «transreal», o afastamento vagaroso da câmara para cima assinala o desaparecimento definitivo do herói, transmitido por

---

<sup>19</sup> Como se fosse um narrador heterodiegético, isto na hipótese absurda, nalguns casos até aberrante, de aplicação à poesia de categorias tipológicas da narrativa.

## O ÚLTIMO POEMA ÚLTIMO DE SYLVIA PLATH

sinais visuais e auditivos que o espectador reconhece como um código da morte porque faz parte do seu campo de referências usuais <sup>20</sup>. Para este reconhecimento contribui fortemente o movimento da câmara, que deixa o corpo do protagonista cada vez mais lá em baixo, mas a impressão do espectador é que também o herói observa a sua morte, pairando, como se tivesse havido uma ascensão do espírito. À medida que o cadáver desce e o espírito sobe, à medida que as imagens se afastam, vão-se perdendo os contornos, a visão esbate-se, as unidades de som vão diminuindo, diminuindo, até que deixam de ser linguagem. A pouco e pouco foi-se criando uma impressão de confluência dos pontos de vista: o espectador e o morto que está a morrer são cúmplices no campo visual e auditivo, e à medida que o espectador vê e ouve cada vez menos, o morto morre cada vez mais, porque os referentes são exactamente os mesmos, para um e para o outro. Até que o filme acaba, e aquela «presença» deixa de pairar <sup>21</sup>.

«Edge», o poema último de Sylvia Plath, provoca no leitor não só esta ilusão de cena filmada como também, e por isso mesmo, a relação de cumplicidade com o sujeito da enunciação, que parece assistir, com o leitor, ao espectáculo de uma morte «estranha» à entidade focalizadora. Este efeito é tanto mais intenso quanto o leitor de Plath se habituou entretanto a um outro processo: uma espécie de enunciação e focalização para dentro, isto é, um jogo de espelhos em que o *eu* se desenvolve e re-conhece de modo solipsista, de encontro à sua outra face e em que até o *outro* é, por vezes, uma projecção de si <sup>22</sup>. Nos poemas que utilizam esse processo o distanciamento

---

<sup>20</sup> A morte do herói no buraco «transreal» não é assumida pelo espectador como morte definitiva porque os sinais apresentados são estranhos ao código habitual da morte. Assim, o espectador toma a morte «transreal» como um «regresso» ao tempo real.

<sup>21</sup> Uma informação curiosa para o leitor: *Somewhere in Time* foi o único filme que vi que gerou no fim uma verdadeira batalha de aplausos e apupos, e isto numa cidade cosmopolita e «civilizada» como Paris. Suponho que de um lado estavam os «materialistas» e do outro os «sobrenaturalistas». Seja como for, para quem está interessado nos efeitos que a arte gera, foi um momento importante, e surpreendente também na medida em que se diz muitas vezes, e eu próprio o tenho dito nas aulas, que o homem do séc. XX não é «surpreendível» com coisa nenhuma, e que a capacidade de gerar «espanto» está cada vez mais afastada de nós, tema que de resto a literatura, sempre à frente e atrás da vida, não se tem esquecido de glosar.

<sup>22</sup> V. «Soliloquy of the Solipsist»; *CP*, pp. 37-38. Seria interessante estabelecer a comparação com esse poema-chave da Modernidade que é «The

produz-se entre o leitor e o *eu* do poema, mas em «Edge» tanto o leitor como o sujeito da enunciação parecem distantes do sujeito do enunciado, a mulher cujo corpo está sendo focado, dando-se, tal como no filme, uma confluência de pontos de vista em relação ao objecto de focagem.

Por outro lado, esta exerce-se prioritariamente, e lentamente, em degraus, correspondendo cada um deles a um conjunto de dois versos na estrutura física do poema. Cada degrau é um *close-up*, como se uma câmara transportada pelo focalizador se demorasse em aspectos do cadáver que devem ser observados com maior detalhe. Depois do plano global, fotográfico, do início do poema, a focagem progride em *travelling* de baixo para cima, com um grande plano mais longo do 5.º ao 7.º degrau, em que o poema atinge uma intensidade dramática quase excessiva na sua contenção<sup>23</sup> porque as crianças, tal como os filhotes da gata preta, estão mortas com a mãe, crispadas cada uma na fonte seca de onde antes corria o alimento.

A imagem da serpente branca aplicada a cada criança confirma, no último poema, a linguagem de Sylvia Plath como uma linguagem de «gillette». É uma sensibilidade feminina, lúcida no modo extremo como recorta no sangue os lances de sofrimento. De facto, as suas crianças<sup>24</sup> foram o último elo de Sylvia Plath com o mundo. Do seu

---

Love Song of J. Alfred Prufrock (ELIOT, T. S. — *Prufrock and Other Observations*) que, além da «hipótese verbal» com que Joaquim Magalhães o qualificou (MAGALHÃES, Joaquim — *Op. cit.*, p. 65), constitui também uma reflexão poética e existencialmente consistente sobre o face-a-face do *eu* perante si. À questão da identidade, que é a preocupação dominante da poesia de Sylvia Plath, é também motivo central do grande poema de T. S. Eliot, embora Prufrock substancie a busca da identidade numa construção mental idealista, no que se afasta do *eu* do poema de Plath.

<sup>23</sup> Também neste aspecto se trata de um poema diferente. Em vários outros a intensidade dramática é de explosão, e casos há em que a explosão torna a intensidade não-dramática. Caroline King Barnard salienta o poder disciplinado e controlado dos últimos poemas, citando a propósito Richard Wilbur numa afirmação sobre a poesia em geral: «the strength of the genie comes of his being confined in a bottle» — BARNARD, Caroline King — *Sylvia Plath*, Boston, Twayne Publishers, 1978, p. 62.

<sup>24</sup> Frieda, nascida em Abril de 1960, e Nicholas, nascido em Janeiro de 1962. O nome da filha lembra de imediato a grande paixão de D. H. Lawrence, Frieda von Richthofen, Weekley pelo primeiro casamento, com a qual Lawrence viria a casar e que haveria de escrever, sobre Lawrence, o livro *Not I, but the Wind*. Entre Lawrence e Plath podem encontrar-se alguns pontos de contacto.

amor por elas há vários testemunhos e entre eles alguns poemas com arrancos de ternura talvez difíceis de prever em quem escreveu «Lady Lazarus»<sup>25</sup>. As crianças foram os «rubis», os «Meninos Jesus» da sua vida<sup>26</sup>, uma força vital capaz de se mostrar, no mesmo dia em que «Edge» foi escrito — o último dia de criação poética — num penúltimo poema que constitui a atracção contrária à da morte: «Balloons»<sup>27</sup>. O derradeiro assomo de ternura está expressamente marcado no último poema pelo modo como a mãe as aninha no seu peito, como se tentasse protegê-las de um perigo iminente, na morte e para além da morte. Mas serpentes sim, porque a mãe se condena a si própria. Ecos e ecos da vida e da arte continuam a confluir, derramando-se no poema em franjas de *awareness* quase insuportável. Estas crianças já haviam, na vida, «perdido» o pai, facto que ficou marcado em poesia<sup>28</sup> com uma intensidade proporcional à força dessa ausência<sup>29</sup>. O abandono da mãe que, como os filhotes da gata preta, elas confundem com a vida, é uma culpa que a mãe se lança a si própria como anátema, e a imagem da serpente, alargando-se como símbolo, dilata também o plano de actuação sobre o leitor ao inseri-lo, através do mito do Pecado Original<sup>30</sup>, num campo de cultura comum

---

<sup>25</sup> *Ariel*; CP, pp. 244-247. Diga-se, no entanto, para sossegar os Plathianos mais entusiastas, que mesmo quando trata as crianças Sylvia Plath pode ser «assustadora». Mas não é este o momento de esclarecer os méritos ou deméritos dessa sua força, quer no campo do poético, do retórico ou do existencial.

<sup>26</sup> V. «Nick and the Candlestick», *Ariel*; CP, pp. 240-242.

<sup>27</sup> Outro poema de *Ariel*; CP, pp. 271-272. «Balloons» faz parte da famosa série dos últimos cinco poemas de Sylvia Plath, todos de *Ariel* («Kindness», «Words», «Contusion», «Balloons» e «Edge»).

<sup>28</sup> V. ex. «For a Fatherless Son» — *Winter Trees* (London, 1971; New York, 1972); CP, pp. 205-206.

<sup>29</sup> A separação de Ted Hughes foi dramática para Sylvia Plath, que a sentiu por si própria e pelas crianças nascidas do seu casamento com o poeta inglês.

<sup>30</sup> No mito cristão do Pecado Original a serpente representa o Mal, que se expande de vários modos sobre o Homem, como por exemplo pela inserção do tempo, e por ele a morte, no plano intemporal da criação divina, formando-se assim uma espécie de bolha de dissolução, fora do plano da Eternidade, na qual o homem luta com o mal que a si próprio infligiu e através do qual se condenou. Logo, o chamamento da serpente ao texto literário, que é um dos planos artísticos mais permeáveis às cargas míticas que transportamos como co-presenças, vai funcionar para o leitor ocidental como simbolização de um mal e de uma condenação que ele lança de si próprio e que, como um *boomerang*, volta sempre ao ponto de partida.

a todo o Ocidente. As crianças são de novo os «Meninos Jesus» da inocência, traídos por todo o mal do mundo que a serpente simboliza e que se reverte contra a mãe como geradora do mal. O drama individual começa a atingir uma dimensão envolvente, que o ultrapassa. A serpente assinala cosmicamente não só a culpa solitária de uma mãe como a culpa solidária em que o leitor se insere por fazer parte de um mundo que suscita destas situações<sup>31</sup>.

Este novo processo de envolvimento do leitor, aqui fabricado através da imagem-símbolo da serpente, não é esporádico em Plath e já antes fora utilizado em «Edge», numa via diferente, na referência à *moira* grega, que expande as possibilidades de adesão ao drama individual na medida em que abre ao leitor um campo de cultura de que as suas memórias fazem parte. A imagística grega, através de uma leitura intertextual restrita<sup>32</sup>, traz ainda ao poema a «presença» do pai, obsessiva na poesia de Sylvia Plath. Como noutros poemas em que o face-a-face com o pai é interiorizado como face-a-face do eu perante si, o último eco de Electra<sup>33</sup> confirma em «Edge» um destino que é simultaneamente a morte e a condenação— a *moira* e a serpente justapõem-se.

Mas porquê serpentes brancas? Temos que nos servir de novo da leitura intertextual restrita, que nos traz crianças como fetos, deslizando enroladas como enguias no cabaz aquático da mãe ou conservadas como arenques em vinagre<sup>34</sup>. O tratamento da criança é um

---

<sup>31</sup> O sentimento de culpa solidária, característico do nosso século, é abordado na minha dissertação de Licenciatura (v. n. 13), em «Introdução», pp. 14-15. O processo que no poema «Edge», através da imagem-símbolo da serpente, leva ao envolvimento do leitor, é extremamente subtil. Mas há que reconhecer que a eficácia do processo utilizado em «Edge» decorre em parte de uma preparação anterior a este poema, através da qual o leitor vai aderindo a algumas situações e sequências que o abrangem como sofredor de um mundo que gera propagações de mal que ultrapassam as próprias possibilidades da linguagem em exorcizá-lo. O envolvimento do leitor é um dos fenómenos mais interessantes, importantes e problemáticos que põe a poesia e está directamente relacionado com a capacidade do autor em universalizar em drama a experiência individual. Sob este ponto de vista, «Edge» é um poema extremamente motivante, e a abordagem da questão neste trabalho está longe de a esgotar; penso, por isso, voltar a este aspecto, neste poema, em futuro estudo.

<sup>32</sup> Utilizo o conceito de Jean Ricardou, retomado por Lucien Dällenbach no seu artigo *Intertexte et autotexte* in «Poétique», 27, 1976, p. 282.

<sup>33</sup> V. «Electra on Azalea Path» — *CP*, pp. 116-117.

<sup>34</sup> V. «You're» — *Anel*; *CP*, p. 141.

dos aspectos mais originais da poesia de Sylvia Plath. O feto é a característica «lousa» Plathiana, em branco, «clean slate» de «blankness»<sup>35</sup>, em que as marcas da identidade ainda não são perceptíveis; «whiteness» é sinal de pureza absoluta, sem a impressão malévola do mundo, uma possibilidade ilimitada mas ao mesmo tempo assustadora de responsabilidade, porque o primeiro sopro de individualização, como num espelho, é o face-a-face da mãe consigo própria, uma identidade falsa na causa e no efeito, a extensão da mancha na água da inocência. De novo a linguagem prenhe de sentidos, porque a brancura, os espelhos, também se conjugam com a morte<sup>36</sup>, e assim as crianças, as jóias do mundo, são também a medida exacta daquilo que nos pesa e nos condena.

Se aquilo a que se poderia chamar a primeira «cena» do poema foi o *travelling* sobre o corpo da mãe com as suas crias, a cena final desdobra-se no horizonte visual do leitor em três lâminas recortadas no escuro, cada uma acentuando o poder dos sentidos na lucidez exacerbada dos últimos momentos: é o jardim sufocante de cheiros, denso de humidade, de que é rainha a flor carnívora da noite, de garganta ávida — a morte amolecida como sexo<sup>37</sup>; é a lua em raios-x,

---

<sup>35</sup> *Md.*

<sup>36</sup> V. «Last Words» — *Crossing the Water*; CP, p. 172.

<sup>37</sup> A poesia de Sylvia Plath é fortemente sensual do ponto de vista em que o poder dos sentidos é intensamente sugerido, mas essa «sensualidade» não é, normalmente, erótica, e muito menos sexual (tomando-se este qualificativo como uma expressão mais explícita, menos subtil, da manifestação erótica). No entanto, os versos 13, 14, 15 e 16 do poema «Edge», aliás lindíssimos, são fortemente (ostensivamente?) eróticos: um léxico perfumado de conotações («petals», «rose», «close», «garden», «stiffens», «odors», «bleed», «sweet», «deep», «throat», «flower»); sintagmas ricos de sugestividade («rose close», «deep throats», «night flower»); um fluxo e refluxo de sons de reбуçado, prevalecendo as meiguices de líquidas e fricativas; uma sinestesia cintilante («odors bleed»); indícios de cheiros; esboços de movimento; vestígios de cores; consistências que humedecem; densidades que abafam — como se constelações de pirilampos abrissem ao leitor um jardim inebriante de volúpia, pulsando na noite com vozes diluídas, carícias ondulantes. Estes quatro versos não são os únicos sensuais do poema, mas são os mais eróticos, e a beleza da construção frásica e o poder da sugestão deixam prever o que podia ter sido Sylvia Plath depois de «Edge», em contenção e intensidade, na exploração audaciosa mas subtil de outras faces do real. Esta conjunção da morte com o sexo, com raízes profundas no imaginário ocidental, transmite ao acto final da existência, no poema último, um fascínio irresistível; fascínio que também se move na

vestida de «Sétimo Selo»<sup>38</sup>; e por fim, e no fim de tudo, a negritude estala como vidro e o corpo em fragmentos é sorvido pela noite. Sylvia Plath controla aqui a vida e a arte com segurança total, aquela vida e aquela arte que atingiram, neste princípio de Fevereiro de 1963, um limite extremo, como se o Inverno inglês, o mais frio dos últimos 150 anos<sup>39</sup>, anunciasse também a paralização que o poema profetiza. A linguagem é cortante, de «gillette»<sup>40</sup>, os ritmos serenos e intensos, a estrutura é concisa, a concentração Poundiana<sup>41</sup>. A precisão e o arranjo dos versos são de uma frieza esfíngica, a tranquilidade da sabedoria, a aceitação de um «destino» necessário como a própria verdade. Uma linguagem de limites, em que cada fatia da estrutura se propõe ao leitor como um ponto de focagem que, um após outro, vai desaparecendo na voragem da noite. É precisamente esta noite vista como flor carnívora, voluptuosa, que permite a Sylvia Plath deslizar de uma linguagem de limites para os limites da linguagem, porque só a escuridão, o negro, o cromatismo acromá-

---

serpente da mesma conjunção: sensualmente «enrolada» no 9.º verso, ela atravessa, *sibilando*, o seu jardim, do 14.º ao 16.º verso, e, no último, quebra e sorve o corpo de mulher.

<sup>38</sup> Um grande filme (talvez o que prefiro) de Ingmar Bergman, o realizador sueco que também percorre estratos da psique dificilmente apreensíveis ao entendimento quando predominantemente alicerçado na razão.

<sup>39</sup> V. ALVAREZ, A. — *Op. cit.*, p. 48.

<sup>40</sup> O fio da lâmina é um gume, mas o corpo da «gillette» torna o corte macio, poder-se-ia mesmo dizer: «perigosamente» macio... A linguagem do poema é também um gume, mas todo ele atrai com uma «perigosa» doçura... Aliás, não se deve esquecer que o lexema *edge* pode significar não só margem, orla, limite (o sentido presumivelmente intencionado no título do poema), mas também fio, corte, gume. Independentemente da intenção da autora, o leitor é sensível à tensão semântica que o título gera, um título afinal implacável não só na sua secura e precisão, como também na sua «abertura», porque anuncia sempre os limites cortantes da linguagem e da vida.

<sup>41</sup> Recordemos a equação DICHTEN=CONDENSARE (Ezra Pound, *op. cit.*, pp. 92 e 97) e o que afirma o mesmo autor na p. 96: «I was trying to indicate a difference between prose simplicity of statement, and an equal limpidity in poetry, where the perfectly simple verbal order is CHARGED with a much higher potential, an emotional potential». O projecto de concentração da linguagem poética realizou-o Pound em vários poemas suficientemente conhecidos para não terem que ser citados, nomeadamente nalguns apresentados em antologias como exemplos do ideário imagista (p. ex.: «In a Station of the Metro», construído em dois versos apenas). Note-se que a questão da extensão do poema, se bem que importante, não esgota o projecto de concentração Poundiano.



tico, permite passar do mundo do dizível para o espaço do indizível; a invasão do negrume no horizonte visual do leitor constitui o ponto-limite em que a linguagem acaba de dizer o que ainda se pode dizer e começa a dizer o que já não se pode dizer mais.

A crítica tem apontado em Sylvia Plath o poder de «internalizar» a natureza, o poder de transformar *landscapes* em *bodyscapes*, a capacidade de tratar o corpo como se fosse exterior a si. Mas não é só isso. Nos poemas finais a transmutação dos dois mundos, interior e exterior, dá-se nos dois sentidos, numa espécie de fusão que desenha «uma nova 'linguagem' para o eu»<sup>42</sup>. A natureza anima-se com tecidos, consistências humanas e o corpo, por sua vez, perde recorte, numa espécie de densidade florestal. Em «Edge» dá-se uma metamorfose — o corpo ganha extensão. A figura grega, paralizada como estátua, distende-se e dilui-se em rosa que recolhe as pétalas na noite — a mãe fecha em si os seus rebentos e lentamente é assimilada à natureza. No último verso, de uma expressividade caracteristicamente Plathiana, o corpo já é cósmico na sua dissolução<sup>43</sup>.

Até aqui, o último poema de Sylvia Plath pareceu desenhar perante o leitor uma morte definitiva. Mas será que o poema se fecha nesta leitura unívoca? — Deixei intencionalmente para o fim uma margem de significação ainda não explorada: a que está concentrada no verso mais importante do poema: «She is used to this sort of thing». A colocação deste verso na estrutura do poema é perfeita, e o seu efeito estaria longe de ser o mesmo se colocado, por exemplo, logo no início ou perto dele. Tal como está, antes do último verso, não retira nenhuma intensidade dramática mas insere no drama uma réstea de esperança alicerçada embora numa dúvida essencial que caracteriza as situações-limite. As ressonâncias deste verso escaparão possivelmente ao leitor não iniciado em Plath, porque a sua dimensão significativa mais ampla só se atinge através da técnica da justaposição, isto é, este verso só se pode descodificar na sua plurissignificação à

---

<sup>42</sup> ROSENBLATT, Jon — *Sylvia Plath — The Poetry of Initiation*. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1979, pp. 105-106. O termo «internalizar», usado por Rosenblatt, parece-me aqui mais apropriado, e expressivo, do que «interiorizar».

<sup>43</sup> Irving Howe considera «forçados» os versos finais. Entendo que, desempenhando funções muito diferentes, são ambos de uma importância e de uma lucidez definitivas. V. HOWE, Irving, *op. cit.*, p. 56.

luz da leitura intertextual restrita. De facto, essa leitura permite encarar a morte aqui encenada também como uma morte ritual, tal como um rito da vegetação ou da fertilidade aponta para o poder de renascimento cíclico da natureza e o baptismo cristão substancia a ideia de «vida nova». Poemas anteriores a «Edge» insistem nas possibilidades renovadoras da morte ritual, correspondente, na poesia, à recuperação da identidade original ou à construção de uma nova identidade e, na vida, às tentativas de suicídio de que Sylvia Plath «ressuscitou». Jon Rosenblatt, ao admitir que «o ritual da morte ocorre sob o olhar de um objecto internalizado», que é a mãe, «used to this sort of thing» e simbolizada na lua, «staring from her hood of boné», fria e indiferente à morte que a filha enfrenta<sup>44</sup>, confirma a significação

---

<sup>44</sup> ROSENBLATT, Jon — *Op. cit.*, p. 137. A leitura que Rosenblatt faz destes versos é uma leitura atenta e plausível. O que é algo estranho é que o mesmo Rosenblatt, no capítulo chamado «Misconceptions» do seu livro (pp. 3-22) diga isto: «The confessional interpretation of Plath's work depends (...) upon the notion that her art and life were so inseparably joined that one cannot talk about the poetry without discussing the biography. But this is untrue. The supposed inseparability of biography and poetry turns out to be nothing more than these critics' preference for biographical criticism» (pp. 14-15), e depois vá fazer uma leitura de versos do poema «Edge» só possível pelo enquadramento biográfico... De facto, a inclusão da mãe no poema, «used to this sort of thing», «fria e indiferente à morte que a filha enfrenta», decorre fatalmente do conhecimento de factos reais. Sem esse conhecimento, a inclusão desta mãe (quer como enunciadora, quer como «objecto internalizado» pela filha) não teria suporte verosímil... Rosenblatt tem razão em apontar algumas leituras da poesia de Plath como «misconceptions», mas acaba por sancionar uma delas de um modo que não escapa ao leitor atento. Estamos habituados, tanto na vida como na crítica, a ver combater o preconceito com outro preconceito— como se praticou durante muito tempo uma análise de textos e uma crítica de tendência biografista, caiu-se agora no extremo oposto de não se aceitar outra coisa senão *per&onae*, máscaras, poetas como fingidores. Como já disse, a minha atitude perante o texto literário é anti-biografista, por isso estou à vontade para dizer que aquilo que, na leitura anti-biografista de um poeta, será fazer crítica «objectiva» ou «científica», será também fazer crítica «objectiva» ou «científica» na leitura que releve *alguns* dados biográficos essenciais de outro poeta cuja escrita seja predominantemente confessional. É certo que a «confessionalidade» de Plath se distingue da de um Robert Lowell (aí Rosenblatt, como aliás noutros aspectos, tem razão). Mas o facto de Sylvia Plath percorrer estratos do fundo psíquico, e por isso se aparentar a Lawrence (outro ponto em que Rosenblatt acerta), afastando-se dos desenhos de «personalidade» que caracterizam a escrita confessional mais «comum», não nos deve fazer esquecer que o *eu* que pulsa nos seus poemas é muitas vezes

## O ÚLTIMO POEMA ÚLTIMO DE SYLVIA PLATH

desta morte como rito. Porque, quer seja a mãe a entidade que enuncia e focaliza, quer seja a filha, quer ainda na hipótese, admissível em Plath, de uma enunciação e focalização cruzada ou justaposta, o resultado dos quatro processos <sup>45</sup> é sempre o mesmo: no fim tudo volta ao princípio —

In my end is my beginning<sup>46</sup>.

Porque se a mãe está «habituada», como de outras vezes em vida, à ressurreição clínica como resultado do drama da filha, esta, que se «habitou» ao mesmo, esperará ainda mais: cada renascer constitui um avanço no percurso para a perfeição — «The woman is perfected» — a sobrevivência é sobre-vivência. O poema, não deixando portanto de significar a morte, passa a significá-la cada vez mais como cena, após a qual, como é óbvio, outra cena surgiria. A cena seguinte, à luz da leitura intertextual restrita, será o renascer —

Out of the ash  
I rise<sup>47</sup>;

à luz da vida, o renascer será. A esta luz o último verso também dilata as suas possibilidades de significação — o corpo é arrastado para fora da cena, como num quadrado de banda desenhada, mas

---

o *eu* reconhecível e que muitos deles perdem parte da sua dimensão se for eliminado o contorno biográfico. Neste aspecto, o próprio poema «Edge» é esclarecedor. Sabendo-se que Sylvia Plath se suicidou ao sexto dia depois de «Edge», o seu último poema último vale como um testamento de toda a sua vida, nele se incluindo a figura do pai, a figura da mãe, e as duas crianças, estas arrastando implicitamente a figura do marido, pai delas. Os seres mais importantes na vida e na poesia de Plath estão contidos num poema culminante, cheio de tudo o que foi relevante, mas ao mesmo tempo de uma economia surpreendente. O processo de integração da mãe é poeticamente conseguido, e a sua ausência tornaria o poema literariamente menos acabado e existencialmente menos rico como visão derradeira do álbum da vida.

45 \ — a filha enuncia e focaliza referindo-se a si própria; 2 — a mãe enuncia e focaliza referindo-se à filha; 3 — a filha enuncia e focaliza referindo-se à mãe; 4 — a filha e a mãe justapõem-se na enunciação e focalização (uma das possibilidades da força «internalizadora» de Sylvia Plath, funcionando aqui como um sujeito em diálogo com outro sujeito contido em si como objecto especular).

<sup>46</sup> 5.º movimento de «East Coker» (T. S. Eliot, *Four Quartets*).

<sup>47</sup> «Lady Lazarus»; v. n. 24.

o leitor fica à espera do resto da sequência... A morte é a «ilusão» do 4.º verso.

O verso mais importante do poema fez assim crescer no mesmo uma ambiguidade presente em toda a poesia de Plath. Ora a ambiguidade é uma outra estratégia da escrita capaz de enredar o leitor, pelas possibilidades de abertura que empresta ao discurso e que exigem a sua intervenção activa como agente descodificador. Teríamos assim que o último poema de Sylvia Plath, o seu poema último, não terminaria tudo, na vida e na arte como poderia parecer numa leitura «fechada», ao primeiro contacto, mas terminaria só um ciclo, após o qual nasceria, na vida, uma nova mulher e, na arte, um novo tipo de discurso, que «Edge» profetiza.

Interessa neste momento deixar cair, do filme *Somewhere in Time*, um dado informativo que retive, tal como fiz em relação ao penúltimo verso do poema, porque a situação encontra, de novo, um paralelo. A morte do protagonista foi um suicídio, embora não violento. O seu «regresso» ao tempo real, vindo do buraco «transreal», revelou-lhe a vida como morte, ele não a aguenta. Possuído de uma melancolia invencível, fecha-se no quarto do hotel, deixa de se alimentar e cai para sempre na poltrona, os olhos fixos, também para sempre, na janela da memória. Ele encontra-se no sítio onde se havia dado a «passagem» para o tempo «transreal»; logo, ao deixar-se morrer no tempo real naquele sítio, ele espera recuperar aquele tempo que não é tempo, em que viveu a sua melhor vida, E o espectador, quando o filme termina, e sabendo obviamente que viveu a ilusão da arte, gerou no entanto em si a impressão de que o herói partiu ao reencontro do seu sonho, de que ele será talvez capaz, na morte, de transformar a «ilusão» em realidade. No fim, tudo volta ao «princípio»?

É agora o momento exacto de deixar cair o pano sobre Sylvia Plath com o dado mais real e definitivo, a sua última mensagem — ainda quente, estendido na cozinha da casa de Londres onde vivera o grande poeta William Butler Yeats, o corpo tornava-se símbolo desta linguagem de limites:

Dying  
Is an art, like everything else.  
I do it exceptionally well<sup>48</sup>.

---

<sup>48</sup> *Ibid.*

## O ÚLTIMO POEMA ÚLTIMO DE SYLVIA PLATH

Ao seu lado estava um bilhete que dizia 'Please call Dr....' com o respectivo número do telefone. Sylvia Plath, finalmente, não queria morrer. A cerimónia secreta da morte era um rito de iniciação e de novo, e melhor, ela seria Lázaro. Mas uma série de azares impediu que fosse salva a tempo<sup>49</sup>. Sacrificou-se, assim, à sua própria intriga<sup>50</sup>. Consigo a poesia andou tanto em «edge», nos limites do real, que a «ilusão» se transmutou em realidade. A este propósito cito Charles Molesworth, num momento acutilante do seu livro sintomaticamente chamado *The Fierce Embrace*: «The suicides of Plath and Sexton, and that of Berryman as well, come into starkest relief not against the myth of the alienated modern artist, but rather against the ruptured gigantism of their own poetic egos»<sup>51</sup>. Esta afirmação faz pleno sentido se escutarmos a linguagem de limites de Sylvia Plath noutra poesia da sua última semana:

The blood jet is poetry,  
There is no stopping it<sup>52</sup>.

Esta chamada a Sylvia Plath como ponto de articulação com o tema do VII Encontro da A.P.E.A.A. centra-se num poema. Será isto um novo modo de ser parcial, correspondente, noutra via, à paixão adoradora ou depreciadora com que Plath tem sido tratada e que trouxe ao campo dos estudos literários alguma confusão? Quero deixar claro, para contrariar eventuais acusações de partidarismo na minha defesa da poetisa americana, que a qualidade do seu último poema e de outros se destaca de um todo que não deve ser avaliado pela parte. O que leva Irving Howe a dizer, sem esclarecer, que a sua obra contém «more quotable passages than successful poems»<sup>53</sup>, aponta provavelmente para deficiências de economia, que Plath

---

<sup>49</sup> V. ALVAREZ, A. — *Op. cit.*, pp. 50 e 52.

<sup>50</sup> V. Mc CLATCHY, J. D. — *Staring from her Hood of Boné: Adjusting to Sylvia Plath*, in SHAW, Robert B. (ed.) — *American Poetry since 1960 — Some Critical Perspectives*. Cheadle Hulme, Carcanet Press, 1973, p. 155.

<sup>51</sup> MOLESWORTH, Charles — *The Fierce Embrace — A Study of Contemporary American Poetry*. Columbia & London, University of Missouri Press, 1979, pp. 64-65.

<sup>52</sup> «Kindness»—*Ariel*; CP, pp. 269-270. «Kindness» é outro dos famosos cinco últimos poemas; v. n. 26.

<sup>53</sup> HOWE, Irving, *op. cit.*, p. 44.

superou em «Edge»; dificuldades de universalização da experiência pessoal, que «Edge» também supera; inflação emocional, inexistente em «Edge». Há certamente irregularidade, poucas modulações de voz e de tom, alguma falta de elasticidade temática. É claro que há o poder, uma espécie de fúria, uma força que marca de resto a literatura americana com uma componente fascinante. Mas este poder, que vem de dentro e que também vem de fora, fica por vezes retido num «espectáculo»: o de uma voz que trepida, estridente e angustiada, mas pouco articulável com o *outro*, que é o leitor, que são os leitores.

O problema de Sylvia Plath foi ter por vezes assaltado «wuthering heights», «somewhere in time». Também por vezes contactou zonas da consciência não-mental, bem conhecida de D. H. Lawrence. *Blood consciousness* não é fácil de articular em linguagem. Descer ao «heart of darkness» é encontrar Moby-Dick ou o «Tiger» e trazer vozes e olhos de Heathcliff ou Ahab. É um tipo de *candour* que vem das vísceras, uma verdade sem véu, um crucifixo. Nem sempre o fez bem em poesia, mas o que fez merece o nosso esforço<sup>54</sup>.

E o problema da poesia é que está perto demais do real. E ninguém gosta muito de se ver em raios-x, ou que outros o façam por si. Manter a distância interior é certamente mais cómodo e sem dúvida mais proveitoso no mundo em que o poder se joga. Imaginem o que seria largar os cágados de Lawrence<sup>55</sup> na sala de visitas de Jane Austen...

'O keep the Dog far hence'<sup>56</sup>.

---

<sup>54</sup> A poesia de Sylvia Plath merece ser considerada, em primeiro lugar, porque transmite percepções, nomeadamente do real interior, pouco acessíveis aos diálogos que exercemos enquanto personalidades de «sala de visitas», permitindo portanto avançar no conhecimento de aspectos obscuros do real. Por outro lado, a atitude de Plath em relação à poesia e o tipo de discurso utilizado são importantes não só como marcas individualizadoras mas também como sinais de uma forma poética mais vasta que, afastando-se da escrita modernista, traduz concepções renovadas do real interior e exterior e de como transmiti-los de modo a corresponder a necessidades epocais também renovadas. Por outro lado ainda, há grandes poemas de Sylvia Plath, e embora eu não saiba se o grande poeta é aquele que escreve alguns grandes poemas ou o que escreve muitos poemas bons, chega-me que haja em Plath poemas que suscitam ao leitor experiências de *awareness* que outros poetas não conseguem despertar.

<sup>55</sup> «Baby Tortoise», «Tortoise Shell», «Tortoise Family Connections», «Lui et Elle», «Tortoise Gallantry» e «Tortoise Shout» são poemas de *Birds, Beasts and Flowers*.

<sup>56</sup> «The Burial of the Dead», 1.º movimento de *The Waste Land*.

O ÚLTIMO POEMA ÚLTIMO DE SYLVIA PLATH

Desse cão que desenterra cadáveres Sylvia Plath não tem medo, e é extremamente incómoda. Mas a sua grandeza é a sua própria limitação, porque o que dela ecoa é o grito, e o grito sobrepõe-se a tudo, mesmo às crianças, e torna-se associar —

Tongues are strange, / Signs say nothing <sup>57</sup>.

Se os poetas se medem pela regularidade na grandeza, Sylvia Plath não pode obviamente colocar-se ao lado de Yeats, Eliot, Pound, ou outros dos gigantes do século. A frequência e proporção da sua entrada em programas universitários teria que ser naturalmente bem medida, se esses programas pudessem alguma vez contemplar os discursos e atitudes poéticas mais representativos e de maior qualidade do nosso tempo. Assim, tal como as coisas estão, e visto que o peso da poesia é pequeno e pouco desejado (os alunos preferem largamente a narrativa, e a seguir o drama), então há que fazer opções drásticas, ficando-se sempre a pensar no que ficou de fora. Maria Irene Sousa Santos, num texto importante, e bonito, do Encontro de Braga<sup>58</sup>, fala também de poesia, da sua necessidade, e nos condicionalismos que tornam as nossas escolhas falíveis, arbitrarias, mesmo as mais esclarecidas. Conhecemos os condicionalismos, que são imensos e que na poesia atingem o inverosímil. Logo, não há alternativa, as opções têm que ser drásticas. Durante dois anos, no Porto, na primeira vez que dei poesia na Universidade<sup>59</sup>, reuni Lawrence, Eliot e Plath sob uma perspectiva orientadora comum que intitulei *Demandas do Real na Poesia do Séc. XX*. Dissemelhanças de atitude em relação ao acto poético, discursos divergentes, teorização frequentemente oposta, três poetas que, por uma razão mais ou menos aceitável, podiam entrar num programa «anglo-americano». Todos me serviram para defender a literatura como «demanda da plenitude possível da consciência individual», isto é, como *awareness*, o termo inglês que tenho adoptado pela sua expressividade e amplitude na concisão e que elimina a conotação moralizante tradicionalista do termo «cons-

---

<sup>57</sup> «Incommunicado» — *CP*, p. 100.

<sup>58</sup> SANTOS, Maria Irene Sousa — *A Aula de Literatura (Norte) Americana*, in «Actas do V Encontro da A.P.E.A.A.», Universidade do Minho, 1984, pp. 67-80.

<sup>59</sup> Isto apesar de a minha dissertação de Licenciatura ser sobre poesia... O meu caso, como sapador-bombeiro, é paradigmático.

ciência». *Birds, Beasts and Flowers, The Waste Land* e poemas de *Ariel* foram, pelo menos para alguns alunos, sacudidelas de que não se esquecerão mais. Esses safanões, porque primeiro significaram inquietação, depois insatisfação, e por fim clarividência, já se repercutiram em factos da vida; falo obviamente naquilo que conheço, não naquilo que desejaria conhecer. Estes três poetas serviram também para mostrar como divergências de discurso representam algo de «epocal», de inserção na História e nas parcelares e falíveis mundividências. Ao fim e ao cabo, acima do discurso Lawrenciano ou Eliotiano, está sempre a Poesia, caminho da percepção não-reduzora do real — *Awareness*.

Sylvia Plath é uma estrada possível para a apreensão e aprendizagem do real sob o ponto de vista do aprofundamento do *eu*, dos seus contornos e dos seus mistérios. A sua poesia é um combate feroz pelo des-cobrimto da identidade, em que avança até aos limites da linguagem e da vida. Há porventura *self-indulgence*, mas é importante respeitar a sua atitude em relação ao acto da escrita como acto do conhecer e do ser e determinar onde vence e onde falha o diálogo entre os processos da expressão e da comunicação, entre os planos da forma e do conteúdo, que são marcas fundamentais do grau de envolvimento do leitor. As vitórias e as derrotas de Sylvia Plath em poesia são as dos limites da linguagem, e aí ela permite ainda combater os moralistas convencionais no seu próprio terreno. Já está dito que eu penso que a literatura é uma moral<sup>60</sup>, mas não no sentido de ensinar os alunos a caçar borboletas...

Sylvia Plath é também uma proposta excelente para programas de caracterização dos discursos literários masculino e feminino, quer numa perspectiva anglo-americana, quer numa óptica supra-nacional ou interdisciplinar. Que percepção é esta do real por trás de expressões como *Another Side of this Life*<sup>61</sup> ou *The World Split Open*<sup>62</sup>? Haverá uma linguagem nos extremos do sensível que é só da mulher? Não poderemos vestir as camisolas cor-de-rosa que estão agora em todas as montras masculinas de Londres e largar o sapato e fato preto,

---

<sup>60</sup> Remeto de novo os leitores para o meu texto referido em n. 10.

<sup>61</sup> RIZZA, Peggy — *Another Side of this Life: Women as Poets*, in SHAW, Robert B. (ed.), *op. cit.*, pp. 167-179.

<sup>62</sup> BERNIKOW, Louise (ed.) — *The World Split Open — Four Centuries of Women Poets in England and America, 1552-1950*. New York, Random House (Vintage Books), 1974.



as suíças e navalha, os vapores bucais de João Bafodeonça? — Se o hermafroditismo de Lawrence é o barco que navega nas florestas mais densas do real, então sejamos todos hermafroditas, porque esse é, definitivamente, o reino da poesia.

Sylvia Plath pode ser relevante, noutra óptica, no percurso académico dos estudos literários, em programas conjuntos de poesia inglesa e americana que possam contribuir para a caracterização daquilo que separa, ou que une, as duas «tradições». Será que o poeta inglês é mais objectivizante e o americano mais subjectivizante? Será que o inglês não levanta a cabeça acima da multidão com a frequência e *candour* do poeta americano? Preferirá ele a descrição contra a exposição do eu? *Self-expression* será contra *self-consciousness*? Poder-se-á falar numa dicotomia *It is / I am* <sup>63</sup>? — Creio que existe aqui uma parcela de verdade, porque as realidades telúricas, a geografia humana, todo o «cenário» é tão diferente que é quase inevitável que o resultado seja esse. Mas não se trata de achar uma poesia, uma literatura, melhor do que a outra. Afinal de contas, «Ted Hughes knows at least as much about life as any crow» <sup>64</sup>.

Sylvia Plath é só um nome entre vários dos poetas que calcaram os dois espaços geográficos, que percorreram a ponte nos dois sentidos. Que o tenha feito em busca da sua identidade, não o creio. A sua demanda do real é rigorosamente a busca da identidade sim, mas desesperadamente balanceada nas margens da existência, em estratos laminares entre a vida e a morte que ultrapassam o plano das caracterizações nacionais. Ainda assim, para o leitor-crítico, as ondas magnéticas que varrem a sua poesia marcam ritmos e intensidades proporcionais à dimensão gigantesca dos espaços americanos, à fúria natural dos seus elementos, à generosidade criativa das formas ainda preservadas das máscaras da civilização europeia, contida pela ideologia, a retórica, o decoro, os pequenos espaços cheios de gente e sem silêncio. É uma nova «Song of Myself». Quantas tem a América, mas esta é de uma «flor da noite», perto do fim transplantada, recolhida e serena, num solo britânico de concentração em que até espreita, lá de trás do séc. XVII, uma lua «metafísica». Inglesa, Americana,

---

<sup>63</sup> V. BROCK, Edwin — *Keep off the Grass* in ABSE, Dannie (ed.), *Poetry Dimension 2—A Living Record of the Poetry Year*. London, Abacus (Sphere Books), 1974, pp. 158-164.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 164.

J. L. ARAÚJO LIMA

ou as duas coisas, o que interessa é preservar a poesia, na Universidade e na rua, como o debate intersubjectivo mais profundo, na linguagem primeira das coisas essenciais. E dito isto posso terminar de uma maneira qualquer. Lembro-me outra vez de Whitman, não inocentemente:

A great poem is no finish to a man or woman but rather a beginning<sup>65</sup>.

J. L. ARAÚJO LIMA

---

<sup>65</sup> Walt Whitman, Prefácio à Edição de 1855 de *Leaves of Grass*. 198