

O grande e terrível presente de renascer

Guilherme de Sousa Bezerra Gonçalves
UFRJ

Resumo:

Uma interpretação do poema “Lady Lazarus”, do clássico **Ariel**, de Sylvia Plath, traz à tona discussões sobre o quanto subjetiva é a relação entre autor e realização artística. A partir da contextualização histórico-literária da relação entre universo, artista, obra e platéia e dos diversos re-olhares que a crítica produziu acerca de como se articulam esses componentes, buscar-se-á não apenas analisar criticamente um dos poemas mais famosos de Plath, como também estabelecer um possível diálogo com o romantismo alemão, sintetizado aqui na figura de Rilke.

Palavras-chave: Sylvia Path; morte; subjetividade

Abstract: An interpretation of Sylvia Plath’s poem “Lady Lazarus”, from the classic poetry book **Ariel**, brings into light some discussions on the extent to which the relation between author and artistic realization can be subjective. Based on the historical and literary contextualization of the relationship between universe, artist, art work and audience/reader, we will seek not only the critical analyses of one of the most notorious poems by Plath, but we will try to make a possible dialogue between her aesthetic strategies and some aspects of German romanticism, represented here by Rilke’s poetry.

Key words: Sylvia Plath; death; subjectivity

Universo, obra, artista e platéia são os componentes que formam a base para os estudos e teorizações da crítica da arte. A base de análise da obra, em especial da literatura, como um conjunto de elementos e ambientes extra e inter-imagísticos fomenta a pluralidade de discursos, muitas vezes divergentes, acerca do fazer artístico. Desde a Antiguidade até a idealização expressiva da arte no romantismo (que rompe séculos da tradição mimética), pensadores se debruçaram em pensar e conceber, a partir de uma perspectiva que objetivava um dos quatro elementos de mundo já citados, a

literatura como fenômeno que não apenas se entrelaça, mas também se inter-relaciona ao que lhe é exterior.

No percorrer temporal dos estudos literários, pode se definir, então, a existência de duas correntes de tradição teórica diferentes da crítica: a primeira, mimética, adota a concepção de arte como “espelho” de uma realidade que não lhe pertence e só se pode alcançar pela imitação. A relação de distância estabelecida entre esses dois “espaços” surgiu já na Antiguidade clássica, sobreviveu durante toda a Idade Média e perdurou até o século XVIII. Não mais reflexo, a partir do Romantismo inglês e alemão, a arte volta-se para si mesma: afeiçoa-se ao seu próprio fazer, e passa a ser centro irradiador (“lâmpada”) de imaginação e criação; a tradição, agora poética, cujos representantes já teorizam através da própria obra de arte, não mais em estudos filosóficos segregados, tem seu alvorecer com figuras como Novalis, Wordsworth, Coleridge, etc., que possibilitaram não apenas um novo olhar sobre a literatura, mas também uma leitura crítica de obras contemporâneas.

Platão e Aristóteles, ao centrarem sua análise no universo, compunham o arsenal ideológico para o que se conhece como teorias miméticas. Para o platonismo, a arte, como espelho que capta aspectos do real, estaria restrita a ser segundo simulacro de formas ideais: imagens poéticas seriam, portanto, cópia das coisas sensíveis que, por sua vez, já seriam reflexos da verdade, beleza e bondade. Não propriamente estética, a teoria proposta por Platão caracteriza o Universo como espaço das idéias eternas e a obra e o artista como elementos deseducadores de uma platéia passiva. A óptica político-moral platônica é *aristotelicamente* reduzida à lógica. Mesmo preocupando-se, pela primeira vez no Ocidente, com a estética poética, Aristóteles minimiza a obra a seu aspecto formal; ainda mimética, refletiria as ações humanas trazendo à platéia o impacto das emoções trágicas: o equilíbrio entre compaixão e terror, forças polares, seria o desencadeador do processo catártico. O artista, mais uma vez, tem seu papel reduzido a um caráter apenas funcional – é causa de uma vontade alheia a si.

Do pensamento objetivo, a teoria aristotélica é a mais antiga das manifestações ideológicas que focalizavam a análise da obra a partir do diálogo que ela desdobrava consigo mesma. Retomada, já no século XX, por formalistas russos e estruturalistas, por exemplo, a crítica objetiva não valida, na estrutura interna da arte, qualquer referência externa – não se transcende sua organização e realização formal, estando sua análise

restrita ao julgamento das relações constituídas intratextualmente. Jakobson clama que “o objeto de estudo da ciência literária não (é) a literatura, mas a literariedade, isto é, aquilo que faz de uma dada obra uma obra literária”; é, portanto, instrumento e procedimento que visa um produto final.

A mimesis foi reiterada durante os séculos que se sucederam; teorias retificavam, segundo uma linha de pensamento considerada óbvia, ser o universo externo fonte e referencial para toda a poesia. A mudança mais significativa, cujo auge se dá com o Classicismo e Neoclassicismo, será a orientação do fazer artístico: se antes a obra se voltava para o exterior, agora sua construção imagística visa o acolhimento que a poesia encontrará na platéia (pragmatismo). Horácio, em sua *Ars poetica*, dá ênfase às leis e métodos que adestram o artista a imitar adequadamente a realidade, a fim de que determinadas reações do público fossem alcançadas: o louvor, o aplauso, a manutenção do interesse, etc.

Segundo Maluh Guimarães,

Pela longa prática (de Horácio ao século XVIII), a orientação pragmática de fundo mimético constituiu a atitude estética mais representativa do Ocidente. Entretanto, as próprias características internas da teoria acabam por provocar a sua dissolução. Como havia a preocupação fundamental de preparar o artista, gradualmente a tensão se vai voltando dos artifícios e técnicas empregados para a constituição mental do artista, seu “gênio natural”, sua imaginação, sua espontaneidade natural. A orientação não é mais da obra para a platéia, mas da obra para o artista.¹

No mundo mimético das espelharias, a arte, instrumentalmente, digeriria as várias facetas de uma natureza que era captada superficialmente. Além de valorizar apenas a camada mais fina e clara do real, a valoração da arte a partir de quão fidedigna ela se mostrava ao universo exterior a desqualificava e a destituía de verdades próprias: não existindo, apenas refletindo, inerte a subjetividades e emoções, a poesia não acolheria e não produziria conhecimento. Com o desenrolar da literatura como processo de percepção e recriação das coisas do mundo, o engenho artístico passa a ser infinitamente mais elaborado; Longino, Plotino e os românticos ingleses e alemães

redefiniriam o conceito de arte e expandiram, com fluidez, seus limites. O fluxo imagético não é mais unilateral e possui a volatilidade necessária para percorrer o caminho entre homem e natureza e natureza e homem.

Longino concebe a primeira teoria de orientação expressiva da história. Ao conceber as emoções como elementos intuitivos, ressalta-se, agora, a formação do objeto artístico, não seu formato final. Leitor, universo, obra e artista se coadunam no êxtase da construção poética: “a grandeza da alma”, “o entusiasmo e a veemência”, “a linguagem figurada”, “a dicção nobre” e a “composição elevada” são as fontes que possibilitam a comunhão entre esses elementos e enriquecem a maquinaria da inventividade e criação. Posteriormente, Wordsworth e Coleridge retomarão o conceito de arte como “resultado” de uma mente ativa que apreende do mundo experiências, formas, sensações, cores, etc., que, posteriormente, são utilizadas, com subjetividade e transbordamento, no fazer artístico.

A transmutação das Idéias platônicas de modo a corroborar as teorias de fundo expressivo é a base que fundamenta as análises de Cícero e Plotino. Acerca da “imitação da natureza”, Cícero julga ser a arte reflexo das idéias que, em um movimento anterior, já habitariam a mente do artista – ao produzir uma obra estética, ele apenas reproduziria um ideal de beleza já internalizado em sua mente. Plotino vai além: o poeta transcenderia o mundo sensível e imitaria Idéias nunca antes reveladas (mais perfeitamente que a própria natureza). O aflorar das teorias românticas resvala em ambas as concepções: é um primeiro momento em que a orientação do fazer artístico se volta para os mecanismos constitutivos da mente humana; as Idéias seriam processadas pelo artista, mas não deixariam, no entanto, de ser modelos do universo externo.

A partir do Romantismo, o discurso transpassa o referencial e se evola. As imagens são hiper valorizadas e todos os artifícios se voltam para uma causa poética: semelhante à imaginação criadora de Deus, é o homem a própria fonte de matéria-prima da poesia: a imaginação é um emanar que parte internamente, alcançando o universo já inteiramente formada. Eleva-se a alma e não mais se lê a arte a partir de uma perspectiva pragmática: o universo é a própria mente do poeta, a platéia é o próprio poeta e a obra a materialização, a forma palpável e visual da psique do artista.

A tradição romântica, portanto, quebra com a estatização de ordem mimética intrinsecamente arraigada na crítica artística durante vinte e cinco séculos. Mundos

novos são descobertos quando se percebe que o universo se metamorfoseia a todo instante: antes de chegar aos olhos do artista, ao ser processado, reinterpretado e deglutido pela mente humana, ao se corporificar, ao alcançar outros olhos, *ad eternum*. Não apenas as almas receptora e doadora vão além, mas também as existências que se criam e se reinventam desde o primeiro momento que a “imagem inaudita” ganha consistência.

O ponto de tensão que divide o labor literário e a vida pessoal de seu realizador é um dos principais temas de discussão da literatura. Não apenas preocupado com a exteriorização, simples e objetiva, de suas próprias lóstimas, o artista deve recriar sua própria realidade em uma roupagem estética que possibilite unificar e diferenciar seu trabalho em face do que foi feito até então. As sensações do artista devem ser o motor desencadeador e propulsor de seu trabalho: os sentimentos próprios agem como ilustrações de algo muito mais subjetivo e de maior alcance do que um simples e egoísta “desabafo”.

O mote que fundamenta “Lady Lazarus” é exatamente essa capacidade de reconstrução poética. Intrinsecamente conectado à vida pessoal de sua autora, Sylvia Plath, o poema constitui uma unidade individual e singular: a figura principal, uma mulher que ressurgue diferentemente a cada instante e relaciona-se com mundos singulares através de uma óptica única a todo o momento, funciona como figura alegórica da própria autora; a transfiguração de suas experiências em uma manifestação artística de valor próprio confere à obra a capacidade de se reinventar a cada leitura e análise, característica que outorga ao trabalho de Plath uma importância significativa dentro do painel literário moderno. Todas as possíveis referências à vida de Sylvia (as tentativas de suicídio, a presença de uma figura masculina que se polariza a persona de Lady Lazarus, etc.), são os reflexos de infinitas experiências individuais na construção imagística.

Um dos mais conhecidos e estudados poemas da autora americana, “Lady Lazarus” abarca essa miraculosa miscelânea entre o real e o lúdico; o “eu” da poesia é a reinvenção e objetivação da própria autora, que se recria, também, dentro de sua própria obra: os efeitos dessa mútua relação não acarretam perspectivas variadas apenas à interpretação do poema, mas também aos estudos autobiográficos de Plath. É na autonomia existente em ambas as “entidades”, e também na relação essencial de inter-

existência entre as duas, que reside a magnitude do que a autora se propôs a fazer: não há Lady sem Sylvia, assim como Sylvia não existe sem que Lady reflita uma das diversas manifestações de seu “eu”.

A reinvenção do “eu” manifesta-se pela linguagem: é através dela que Lady Lazarus, como personagem alegórico, se define e também se defende e ironiza seus sentimentos de autocomiseração. Ao retomar o milagre de Lázaro, o mito da fênix, o Holocausto e uma manifestação circense popular, ela nega e afasta o tom lacrimajante de sua narrativa poética: são, portanto, instrumentos que expressam a vitória sobre sua vontade de exceder o tom sentimental e lírico da poesia:

Lady Lazarus

Tentei outra vez.
Um ano em cada dez
Eu dou um jeito-

Um tipo de milagre ambulante, minha pele
Brilha feito abajur nazista,
Meu pé direito

Peso de papel,
Meu rosto inexpressivo, fino
Linho judeu.

Dispa o pano
Oh, meu inimigo.
Eu te aterrorizo?-

O nariz, as covas dos olhos, a dentadura toda?
O hálito amargo
Desaparece num dia.

Em muito breve a carne
Que a caverna carcomeu vai estar
Em casa, em mim.

E eu uma mulher sempre sorrindo.
Tenho apenas trinta anos.
E como o gato, nove vidas para morrer.

Esta é a número Três.
Que besteira

Aniquilar-se a cada década.

Um milhão de filamentos.
A multidão, comendo amendoim,
Se aglomera para ver.

Desenfaixaram minhas mãos e pés-
O grande striptease.
Senhoras e senhores,

Eis minhas mãos
Meus joelhos.
Posso ser só pele e osso,

No entanto sou a mesma, idêntica mulher.
Tinha dez anos na primeira vez.
Foi acidente.

Na segunda quis
Ir até o fim e nunca mais voltar.
Oscilei, fechada

Como uma concha do mar.
Tiveram que chamar e chamar
E tirar os vermes de mim como pérolas grudentas.

Morrer
É uma arte, como tudo o mais.
Nisso sou excepcional.

Desse jeito faço parecer infernal.
Desse jeito faço parecer real.
Vão dizer que tenho vocação.

É muito fácil fazer isso numa cela.
É muito fácil fazer isso e ficar nela.
É o teatral

Regresso em plena luz do sol.
Ao mesmo local, ao mesmo rosto, ao mesmo grito
Aflito e brutal:

“Milagre!”
que me deixa mal.
Há um preço

Para olhar minhas cicatrizes, há um preço

Para ouvir meu coração-
Ele bate, afinal.

E há um preço, um preço muito alto
Para cada palavra ou cada toque
Ou mancha de sangue

Ou um pedaço de meu cabelo ou de minhas roupas.
E aí, Herr Doktor.
E aí, Herr Inimigo.

Sou sua obra-prima,
Sou seu tesouro,
O bebê de ouro puro

Que se funde num grito.
Me viro e carbonizo.
Não pense que subestimo sua preocupação.

Cinza, cinza-
Você fuça e atija.
Carne, osso, não há mais nada ali-

Barra de sabão,
Anel de casamento,
Obturação de ouro.

Herr Deus, Herr Lúcifer
Cuidado.
Cuidado.

Saída das cinzas
Me levanto com meu cabelo ruivo
E devoro homens como ar.

Há latente por todo o poema a necessidade angustiante da morte como meio fomentador para o renascimento; cada desdobramento da “fonte autobiográfica” (o eu que remanesce, transcende e se objetiva) é uma pequena transfiguração: uma nova forma pressupõe a transmutação de uma situação prévia. Quatro imagens compõem a figura de Lady Lazarus: em um primeiro momento, elementos primariamente materiais são evocados (abajur, linho, pano), seguidos de imagens corporais (joelhos, pele, osso), objetos físicos (cinza, sabão, anel, etc.) até, enfim, reaparecer como uma figura mítica

(“Me levanto com meu cabelo ruivo/E devoro homens como ar”). Cada conjunto de imagens se relaciona ainda a espectadores diferentes: o “inimigo”, “Senhoras e senhores”, “Herr Doktor” e “Herr Deus, Herr Lúcifer”.

A associação desses elementos dá forma a Lady Lazarus; além disso, possibilita que a vontade seja a gênese da objetivação de si mesma. Ao despir-se do pano, ela aterroriza o inimigo; ao expor seu corpo brutalizado às senhoras e senhores, ela prova ser capaz de tomar suas próprias decisões, mesmo as mais inimagináveis e controversas; ao alertar Lúcifer e Deus, ela se torna independente do destino, fortemente conectado a vontades e forças superiores, e assume o controle de sua própria morte e renascimento (“Me viro e carbonizo”... “Saída das cinzas...”).

As diferentes relações estabelecidas com os quatro grupos distintos de elementos não refletem a verdadeira Lazarus, que observa, distante, seu renascer em diferentes formatos; é uma alegoria praticamente imaterial; ela representa a consciência, quase plena, de uma “mulher sempre sorrindo” que possui o “grande e terrível presente de renascer”, como diria Plath sobre o poema em uma entrevista à rádio BBC, em 1962. As experiências com a morte insuflaram na personagem uma sabedoria que lhe permite ser independente de deuses e demônios e que a liberta e a aprisiona na teatralização irônica de seu próprio sentimento autocomiserativo.

Fundem-se, portanto, vida e morte: o renascer só é viável a um ser já inábil de suas capacidades físicas, mas cujo espírito permaneça vivo e pensante. Há, então, oposição complementar entre o espírito, consciente a cada nova vida, e o “mim”, diferente a cada nova retomada; assumindo o papel de uma stripper, por exemplo, Lazarus encena a espetacularização de suas próprias angústias e dores, ironizando e alertando à “multidão, comendo amendoim” sua capacidade de regeneração e desprendimento do que simbolicamente representa tudo o que é essencialmente material e/ou físico.

A exposição da dor possui ainda outro grande papel dentro da composição poética de Plath: o desprendimento de situações reais. A figura de Lazarus impossibilita a compreensão das angústias expostas no poema pelos dramas individuais da poeta: evitando transformar o fazer poético em subterfúgio de suas próprias mazelas psíquicas, Sylvia compõe todo um arsenal de símbolos e recursos que facilitam a identificação pelo leitor do sofrimento causado pelo constante renascer e morrer da figura em

questão: apropriar-se de um fato histórico, como o nazismo, é uma estratégia de aproximação e identificação do grau de sofrimento de Lazarus; o vocabulário e o ritmo, simples e coloquiais, os enjambements e as repetições (cujo efeito imagístico é o de zombar) também auxiliam na fácil percepção e, mesmo, aquisição simbiótica da dor encenada.

A relação entre Lady Lazarus e Plath é análoga ao bom fazer poético. A transfiguração do sofrimento, da angústia e de sentimentos arraigadamente repressores em uma manifestação artística de valor individual e livre de conhecimentos autobiográficos prévios para que se faça entender é o que dá ao poema da americana o vigor e a originalidade necessários a um ser poeta e pensante. Por mais diretas que as referências possam parecer, a transmutação imagética de si mesma em uma personagem cuja maior habilidade era exatamente alcançar o inatingível e reinventar-se passionalmente a todo o momento confere à poesia um valor cuja verossimilhança se constrói no ato poético, e não depende de nenhum acontecimento extra-imagístico. As insinuações a uma dor teatralizada são a constatação da distância que a poeta sabe interpor entre essas duas esferas: a criação é fruto de um processo imaginativo, de uma irrealdade material e realidade poética.

A fênix surge como recurso poético que retoma o renovar-se de Lazarus. De acordo com a lenda grega, a ave renasce das cinzas de sua antecessora (caracterizando uma relação de dependência) passado algum tempo – não é, portanto, uma ressurreição, conceito não considerado pela poeta, mas o renascimento de um novo indivíduo, com uma psique singular, um outro “mim” de um mesmo espírito. A experiência da morte não é banalizada, nem simplificada; toda retomada de vida pressupõe uma mudança de significação ímpar e aprendizagem impossível de ser contabilizada. O mito retoma ainda um aspecto muito mais doloroso e maciçamente trabalhado em “Lady Lazarus”: a fênix agrega em torno de si o que é constantemente mutável, perpassa os séculos acompanhada da solidão, prendendo-se ao nada e sufocada pelo próprio sofrimento: morre em vida constantemente e é o símbolo da inevitabilidade da efemeridade física.

Sua “grande tragédia” é a consciência de sua aparente inabilidade em morrer a própria a morte. Ao se auto-ironizar (“Esta é a número Três/ Que besteira/ Aniquilar-se a cada década”), no entanto, o sujeito-poético, personificado, demonstra a capacidade de transfigurar e redefinir os limites de um fim meramente físico: não há qualquer

reiteração de uma transcendência espiritual de ordem religiosa, mas sim um alcance ascensional que permite não apenas reinventar e dar corpo poético a sua solidão, mas que atua como agente modificador de sua perspectiva das coisas do mundo: novos conhecimentos estão, então, intrinsecamente ligados a pequenas mortes (caminho pelo qual o multiperspectivismo poético pode ser alcançado, enriquecendo, dessa forma, o próprio fazer artístico).

Uma leitura simplista indicaria apenas que o poema reflete as inúmeras e falhas tentativas de suicídio da própria poeta, o que só adquire valor significativo se o foco de estudo for a vida conturbada de Plath. Literariamente, todos os estratos poéticos perpassam essa delimitação banalizada e se concentram no que o silêncio, além do léxico e da sintaxe, é capaz de afirmar: ao contrário das análises mais incompletas, Lady Lazarus, singularmente, é caminho pelo qual o eu-poético morre a própria morte: é um ser-morto, que, independente de suas formas corpóreas e sensações e vontades humanas (como suicidar-se, por exemplo), abarca em si o que de mais insuportável e doloroso pode-se compreender e definir. As “interrupções” na linearidade da vida física são a certeza de um “eu” que sabe ser capaz de tomar as rédeas de sua própria materialidade; não há qualquer componente de impaciência por transcender espiritualmente ou de receio por não suportar as mazelas cotidianas. Há, muito mais, a consciência de que a morte pode e deve ser uma escolha desse componente imaterial que sobrevive aos limites do corpo: como objetiva-se em vida, objetiva-se na morte também – é esse desdobramento do “eu” que traz ao sujeito-poético a plenitude característica dos que tornam o fim físico experiência poética e pródiga.

Em “Lady Lazarus”, o morrer, a despeito da fisicalidade, é ato genesíaco e atemporal. Não cabe uma interpretação dogmática e fidedigna da experiência à qual o poema faz referência, visto que Lazarus em nenhum momento se limita, mas sim expande ao cotidiano, ao morrer a todo o momento e ao reencontrar-se consigo mesma, a capacidade de não mais ver-se descontínua e incompleta: ser dotado de um corpo é, portanto, a verdadeira interrupção da ordenação “espiritual”, e é a morte o acontecer que religa o eixo linear anteriormente rompido.

O ditame rilkiano de morrer a própria morte, mesmo que veladamente, está entretecido ao pensamento filosófico plathiano. As diferentes relações que vida e morte estabelecem entre si são trabalhadas e transfiguradas a todo o momento. A mulher cuja

“carne/ Que a caverna carcomeu vai estar/ Em casa, em mim” demonstra unificar, quase espacialmente, dois lados, aparentemente opostos, de um mesmo “elemento”: sua existência adquire sentido quando se coadunam morrer e viver em um ato de recriação, e mesmo reavaliação, de si mesma; o sujeito da enunciação lírica se aproxima de seus maiores medos e os interioriza, sem lastimá-los. Não há desinteresse pela vida, mas sim em comportar-se uniformemente quando se é ciente da pluralidade e multissignificação dos elementos do mundo. A metamorfose das coisas é acompanhada pela mutabilidade do ser, que, de variadas perspectivas, exterioriza suas dores mais secretas; sua busca é fundamentada essencialmente em transgredir a visão muitas vezes estereotipada acerca de si.

É o constante tom irônico o meio principal pelo qual Lady Lazarus concentra em si esses dois campos superficialmente dicotômicos. A descrição e exposição de sua figura quase cadavérica, associada a um preço que deve ser cobrado para os espectadores da teatralização de sua própria morte, abarcam uma compreensão tal da inesgotabilidade de criação e imaginação, que se torna latente a não existência de um poder restaurador maior que si mesmo. Por mais clara que seja a vontade do sujeito-lírico de ridicularizar a si e a seus espectadores, formando em torno de sua existência um espetáculo, subsiste latente a discussão do desdobrar-se do “eu”: ao renascer para platéias diferentes, formas diferentes e perspectivas diferentes vêm no encalço – novas vidas acompanhadas de perto de novas mortes.

Vale ressaltar ser a morte em Plath destituída de elementos que a denotem como meio pelo qual se foge do real. Mais centrado na efemeridade corpórea, em contraponto com uma reminiscência etérea do sujeito-poético (“Posso ser só pele e osso,/ No entanto sou a mesma, idêntica mulher”), morrer é um mecanismo de alcance e elaboração não apenas do fazer poético, mas dos constituintes filosóficos que permeiam a obra da poeta. É, ainda, livre de julgamentos: valoriza-se a experiência de morte (em vida, principalmente), não a forma como esse acontecimento se dá. Discussões sobre o suicídio de Plath não apenas minimizariam a qualidade e importância de sua obra, como trariam à análise um tom confessional não característico ao que foi proposto imagisticamente pela poeta em “Lady Lazarus”. Como já dito anteriormente, Plath e sua criação alegórica (aqui, elemento metonímico para todo o fazer artístico de Sylvia) são entidades diferentes, mesmo que ligadas por uma relação de dependência.

Aproximando-se do que poderia ser chamado de metapoesia, Plath compõe um painel de como deve se portar o poeta em face de suas próprias emoções. A experiência poética rilkeana, dotada de um incessante fruir da imaginação, se assemelha ao que foi proposto pela poeta norte-americana. Ao definir pertencerem ao artista “três formas abertas” (o espaço em volta do sentir, o contemplar que nada cobiça e a morte própria), Rilke aprofunda a necessidade de se conectarem ambientes segregados: o sentir “é passaporte, não fim em si mesmo” e “estabelece comunicação com o vazio”. A visão, sentido que mais traz ao homem a real distância entre dois corpos, duas situações, dois momentos, etc., deve, então, tornar-se meio de aproximação – corporificar a poesia através da contemplação, sem interferências emocionais diretas, é o caminho proposto para a composição imagética. Em “Por Wolf Conde de Kalckreuth”, Rilke faz referência à atitude dos poetas que instrumentalizam a poesia a fim de exorcizar ou festejar sentimentos pessoais:

- Oh velha maldição dos poetas,
que sempre se lamentam quando deviam dizer.
que sempre julgam o próprio sentimento
em vez de lhe darem forma; que ainda supõem
que tudo o que neles é triste ou alegre
o sabem e o podem lastimar ou celebrar
num poema.

Sobre a transubstanciação do destino em imagem, diz ainda que:

Era isto a salvação. Se *uma só vez* tivesses visto
como o destino entra nos versos
e não regressa, como neles se faz imagem
e nada mais que imagem, (...)

Como ato intrinsecamente relacionado ao fazer poético, a morte é “o outro nome da vida, a face da vida que não está voltada para nós”. Ao familiarizar-se com o que lhe é particularmente estranho, o homem seria capaz de apreender os mistérios e desígnios do morrer e os transfiguraria em uma arte livre de lamentações e frustrações. Plath, assim como teoriza Rilke, faz de suas mortes componentes estruturais da poesia: ela acolhe universalmente experiências próprias, mesmo que o motor desencadeador e matéria-prima desse processo seja a mais íntima das sensações – através da densa

elaboração estética dos estratos imagísticos, a poeta existe para, então, poder afeiçoar-se à morte e dar-lhe forma; é, em uma imagem característica, a fênix ressurgida das cinzas.

A operação poética que o pensamento de Sylvia propõe segue a linha proposta por Rilke em uma roupagem muito singular. Os signos e as imagens são a representação física do sentimento: a transmutação redireciona e recria a dor e a paixão em uma realidade nunca antes materializada. Há sucessão de acontecimentos, nunca de suposições e vontades; Lady Lazarus existe porque a verdade do poema é recorrente e torna possível a criação de um mundo singular e único. A real grande tragédia do sujeito-lírico plathiano é não notar que ao reinventar-se poeticamente, ele, analogamente, se delinearía também em formas diferentes – viu-se sempre o mesmo e se excedeu, desesperada e rancorosamente, em busca do que já havia conquistado sem perceber; seu “pecado” foi oscilar “fechada/ Como uma concha do mar”; a compreensão maior das atitudes humanas em face das reentrâncias e complexidades do mundo vem de Rilke: “Quem fala de vitórias? Suportar é tudo”.

Bibliografia

ABRAHMS, M.H. **The mirror and the lamp. Romantic theory and the critical tradition.** London-Oxford-New York, Oxford University Press, 1953

DYNE, Susan van. Fueling the phoenix fire: the manuscripts of Sylvia Plath’s “Lady Lazarus”. In: BLOOM, Harold, **Modern Critical views – Sylvia Plath.** USA, New York: Chelsea House Publishers, 1989

MOSS, Howard. Dying: an introduction. In: ALEXANDER, Paul, **Ariel Ascending – Writings about Sylvia Plath.** USA, New York: Harper&Row, 1985

OATES, Joyce Carol. The death throes of romanticism: the poetry of Sylvia Plath. In: ALEXANDER, Paul, **Ariel Ascending – Writings about Sylvia Plath.** USA, New York: Harper&Row, 1985

SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von. **Obras escolhidas.** Tradução: Ruben Rodrigues Torres. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

ⁱ Aula de Teoria Literária IV, 2008/02. UFRJ.