

Valentina Isabel Oliveira de Almeida

Itinerários na Representação do Corpo:

Um olhar sobre Sylvia Plath e Muriel Rukeyser

Tese de Doutoramento em
Estudos Americanos

Orientador: Professor Doutor Mário Avelar

UNIVERSIDADE ABERTA

LISBOA

2007

Itinerários na Representação do Corpo:
Um olhar sobre Sylvia Plath e Muriel Rukeyser

AGRADECIMENTOS.....	3
Resumo	4
Nota prévia.....	5
Introdução.....	6
1. Conceitos operativos – o corpo como espaço de representação	16
1.1. A socialização do corpo biológico – representação de si e do Outro.....	16
1.2. A instrumentalização organizada do corpo – politização e dramatização	25
1.3. A individualização do corpo – expressão da identidade e diversidade	36
2. Sylvia e Muriel. Breve enquadramento biográfico e crítico-literário	49
2.1. Muriel Rukeyser: desafiando definições.....	49
2.1.1. Recepção crítica à obra de Rukeyser	64
2.1.2. Publicação e anonimato – a ausência da imagem	80
2.2. Definindo Sylvia ou delimitando pluralidades. À procura de um texto único.....	81
2.2.1. Sylvia Plath ou Sylvia Plath Hughes? As escolhas difíceis do biógrafo.....	81
2.2.2. Sylvia Plath: o espaço da palavra escrita.	84
2.2.3. A edição do texto plathiano: economia, “mitologia” e restauração	98
2.2.4. Recepção crítica à obra de Sylvia Plath.....	102
3. O corpo como espaço de uma representação social – o uso político do corpo.....	114
3.1. A economia das aparências: o corpo sob observação.	114
3.1.1. O conflito entre ser e parecer em Sylvia Plath: gestos, espaços e um corpo estético .	115
3.1.2. Figurações e variações representacionais do feminino	153
3.1.3. Preocupações e pulsões especulares – simulacro e identidade	190
3.1.4. Contestar o domínio da visualidade – Estratégias de fuga ou ocultação	223
3.2. Invisibilidade e autoridade representativa – o corpo politizado em Muriel Rukeyser...	231
3.2.1. Identificação e alteridade: problemas representacionais.....	233
3.2.2. Visualmente expostos na sua invisibilidade social: corpos marginais.....	247
3.2.3. O caminho para “The Book of the Dead”	268
3.2.4. “Abel America, calling from under the corn” – subverter as estruturas de poder	289

4. O corpo como espaço de uma representação pessoal – a plenitude corporal.....	346
4.1. Metamorfoses e mutabilidades – o corpo-dínamo	348
4.2. Sinestesia e possibilidades expressivas.....	381
4.2.1. A irrupção do grotesco.....	391
4.2.2. O toque e a superação da perspectiva geométrica.....	405
4.3. A questão paradoxal da maternidade	416
4.3.1. Subjectivação e despersonalização.	416
4.3.2. Fluxos: produção, reprodução, gestação, alimentação.....	456
5. Representatividade autoral – o poder da nomeação e o rescrever dos mitos.....	477
5.1. O ensaio plathiano de uma “biomitografia”	477
5.2. A importância do essencial: o verdadeiro despertar da Branca de Neve	506
6. Conclusão: O corpo no espaço literário	542
Apêndice	550
Bibliografia	552

AGRADECIMENTOS

Cumprimento-me, ao apresentar a presente tese, agradecer a todos os que, de uma forma ou de outra, contribuíram para a sua realização.

Agradeço especialmente ao Professor Doutor Mário Avelar, orientador da tese, a disponibilidade, o estímulo, a paciência, o apoio e a rigorosa atenção que revelou ao longo deste estudo, proporcionando-me uma visão mais ampla sobre o tema. A sua apreciação crítica e encorajamento foram contributos essenciais para o resultado final. Estou-lhe também grata pela forma como me acompanhou durante a dissertação de Mestrado e pelo incentivo que conduziu a este trabalho.

Um agradecimento especial é devido à minha amiga e colega, Maria Clara Magalhães Marta, pelas inestimáveis trocas de impressões e sugestões sempre válidas. A partilha de conhecimentos e as palavras de alento ajudaram a suprir os momentos de maiores dúvidas e a pressão constante do relógio.

Uma palavra de apreço muito especial para os meus pais, por terem sempre insistido no valor essencial e vital da descoberta cultural e da actividade intelectual. Um agradecimento em particular ao meu pai, Alberto de Almeida, pelas suas incansáveis pesquisas e sugestões pertinentes e pela ajuda na revisão do texto.

A minha gratidão vai também para a minha irmã, Teresa, para o Júlio e para as minhas sobrinhas, a Maria João e a Joana, pelo apoio na pesquisa bibliográfica, documental e iconográfica, sem esquecer todos aqueles que, de algum modo, me apoiaram durante este tempo de semiclausura.

Resumo

Este estudo procura descrever e analisar de que forma Muriel Rukeyser e Sylvia Plath utilizam a imagética corporal nos seus textos, testando paradigmas e os limites da representabilidade, numa sociedade predominantemente visual. Estas imagens são confrontadas com outras fontes contemporâneas (nomeadamente fotográficas ou pictóricas) e com representações anteriores do feminino ou de corpos marginais, com o objectivo de, por um lado, auxiliar a leitura crítica da obra e, por outro, aferir da sua presença e reestruturação no texto enquanto consequência de factores sociais, políticos e culturais específicos. Ao estudar as representações do corpo, consideram-se os contributos teóricos de Michel Foucault e, nomeadamente, a sua noção de corpo dócil e a aplicação da figura do panóptico à sociedade moderna, mas também o conceito de um corpo vivido, postulado por Merleau-Ponty. O corpo social construído sob o predomínio de um olhar fixo (“gaze”) é desconstruído pela possibilidade perceptiva do olhar passageiro ou do vislumbrar (“glance”) e pela importância do toque.

Na desconstrução das representações corporais de um Outro, onde o Feminino surge como figura de alteridade, pondera-se ainda as possibilidades de uma revisão e rescrita dos mitos tradicionais ou a criação de uma “biomitografia” própria.

Palavras-chave: imagética corporal, representação, panóptico, “gaze”, “glance”, toque, Outro, “Outreidade”, rescrita dos mitos, “biomitografia”.

Abstract

This study examines the ways in which Muriel Rukeyser and Sylvia Plath dwell upon body imagery in their works, consciously or unconsciously challenging the limits of social representation. This imagery is compared with the prevalent body imagery in other contemporary sources (such as photography and painting), as well as with previous representations of the female body or with representations of otherness, looking upon, on the one hand, to the critical reading of the work itself and, on the other hand, to the presence of this body imagery as a consequence of a restructuring of specific social, political, and cultural aspects. The theoretical framework for this study relies on the writings of Michel Foucault (namely on his concept of “docile bodies” and his scopical regime of surveillance and panoptic domination), and on the concept of a lived body developed by Merleau-Ponty. The body as a social construct, structured under a paralysing gaze, is deconstructed through the possibilities of the glance and the significance of touch.

To critically deconstruct mythical narratives by including woman as subject or by establishing the grounds for a possible “biomythography” serves the purpose of deconstructing representations of Otherness and of women as a peripheral Other.

Key-words: body imagery, representation, panoptic, gaze, glance, touch, Other, Otherness, rewriting myth, “biomythography”.

Nota prévia

Uma pequena nota sobre a forma como as obras de Muriel Rukeyser, Sylvia Plath, H.D. e Zora Neale Hurston são citadas ao longo do trabalho. Por razões de clareza e de maior facilidade na ligação entre autora e obra, optou-se por não se indicar a data nas citações. As referências às páginas dos textos em prosa ou poesia foram, assim, abreviadas da forma que a seguir se indica.

H.D. (Hilda Doolittle)

<i>A</i>	<i>Asphodel</i>
<i>BML</i>	<i>Bid Me to Live</i>
<i>CP</i>	<i>Collected Poems 1912-1944</i>
<i>G</i>	<i>The Gift</i>
<i>H</i>	<i>HERmione</i>
<i>HD</i>	<i>Hermetic Definition</i>
<i>HE</i>	<i>Helen in Egypt</i>
<i>NTV</i>	<i>Notes on Thought and Vision</i>
<i>PIT</i>	<i>Paint it To-Day</i>
<i>TF</i>	<i>Tribute to Freud</i>

Zora Neale Hurston

<i>CNE</i>	<i>Characteristics of Negro Expression</i>
<i>CS</i>	<i>The Complete Stories</i>
<i>DTR</i>	<i>Dust Tracks on a Road</i>
<i>MMM</i>	<i>Moses, Man of the Mountain</i>
<i>S</i>	<i>Sweat</i>
<i>TEWWG</i>	<i>Their Eyes Were Watching God</i>

Sylvia Plath

<i>BJ</i>	<i>The Bell Jar</i>
<i>J</i>	<i>The Unabridged Journals of Sylvia Plath</i>
<i>JP</i>	<i>Johnny Panic and the Bible of Dreams</i>
<i>LH</i>	<i>Letters Home</i>
<i>SPCP</i>	<i>Sylvia Plath – Collected Poems</i>

Muriel Rukeyser

<i>CPMR</i>	<i>The Collected Poems of Muriel Rukeyser</i>
<i>EP</i>	<i>The Education of a Poet</i>
<i>H</i>	<i>Houdini</i>
<i>LP</i>	<i>The Life of Poetry</i>
<i>O</i>	<i>The Orgy. An Irish Journey of Passion and Transformation</i>
<i>OL</i>	<i>One Life</i>
<i>TTH</i>	<i>The Traces of Thomas Hariot</i>
<i>WG</i>	<i>Willard Gibbs: American Genius</i>

Introdução

Reflectindo sobre as possibilidades de actuação dos poetas no mundo incerto do pós-guerra, onde a reconstrução material e moral dos países afectados coexiste com a incipiente Guerra-fria, Muriel Rukeyser afirma desta forma a utilidade poética:

Everywhere we are told that our human resources are all *to be used*, that our civilization itself means the uses of everything it has – the inventions, the histories, every scrap of fact. But there is one *kind* of knowledge – infinitely precious, time-resistant more than monuments, here to be passed between the generations in any way it may be: never to be used. And that is poetry. (*LP*, 7)

Adaptando Horácio sobre o poder duradouro da palavra e refutando a famosa afirmação de Adorno em *Critique da la Culture et Société*, sobre a impossibilidade da existência de poesia (lírica) depois de Auschwitz,¹ Rukeyser reclama a sua necessidade. Na sua opinião, o poder imaginativo que a poesia pode despoletar e a sua capacidade em actuar como perpetuadora das memórias da civilização, do passado individual e colectivo, tornam vital e urgente superar o “medo” (cf. *LP*, 10-11) ou o embaraço perante a escrita poética: “Mrs. Melville said to her mother – ‘Herman has taken to writing poetry. You need not tell anyone, for you know how such things get around.’” (*Ibidem*, 10)

Em que consiste esta “resistência” em enfrentar o texto poético? Segundo Rukeyser, o receio da poesia advém de um medo de sentir e de sentir o corpo: “A poem does invite, it does require. What does it invite? A poem invites you to feel. More than that: it invites you to respond. And better than that: a poem invites a total response.” (*Ibidem*, 11)

Expressar o corpo e sentimentos para além do decoro é, notoriamente, uma das críticas mais apontadas, durante as décadas de trinta, quarenta e cinquenta do século XX, à poesia de Rukeyser. No pólo oposto, a recuperação que a crítica feminista pós-estruturalista faz da sua poesia e prosa insiste, em particular, nessa presença corporal não apologética.

O que acontece, todavia, quando a necessidade de expressão choca com o medo da censura? Por entre a irrupção de um corpo grotesco ou a exposição do conflito perante um corpo alienado ou desconhecido, que o sujeito adora e repugna, revela-se a ambiguidade na relação com o próprio corpo que Plath transporta para a sua escrita.

Similares ou diferentes, as representações corporais nos textos das autoras derivam do facto de os corpos fictícios dependerem não só do corpo do artista, enquanto mecanismo de escrita, mas também do ponto específico no espaço e no tempo em que este se situa: “Le corps

¹ Lionel Richard reflecte sobre a afirmação da Adorno, problematizando a conversão do sofrimento ou do horror em objecto estético ou, no campo oposto, o denegar do mesmo horror no silêncio e na ausência representativa. (cf. Richard, 2005: 36-39)

de l'artiste, son corps réel, son corps imaginaire, son corps fantastique, sont présents tout au long de son travail et il en tisse des traces, des lieux, des figures dans la trame de son œuvre.” (Anzieu, 1981: 44) Partindo, então, da ancoragem do corpo das escritoras em momentos históricos, locais e socializações particulares, pretende-se observar de que forma a representação do corpo nos textos estudados se interliga com a cultura americana sua contemporânea. Ou seja, de que modo as decisões quanto à representação corporal, aos seus limites físicos e emocionais, estão directamente relacionadas com o contexto cultural e histórico em que as autoras se inserem. Apropria-se, em certa medida, a noção de “corpo imaginário” de que fala Moira Gatens: “(...) those ready-made images and symbols through which we make sense of social bodies and which determine, in part, their value, their status and what will be deemed their appropriate treatment.” (Gatens, 1996: viii).

O “tratamento apropriado” implica, por vezes, uma orientação psicopolítica do texto. Isto é, se pelas razões apontadas o texto depende de e reflecte as percepções das autoras em relação aos seus contextos vivenciais, então as intimações, revelações ou ocultações são condicionadas pela dupla circunstância do carácter mais ou menos público do texto e do estatuto mais ou menos “feminino” que é atribuído à autora (ou que esta se auto-atribui). Deste modo, a sujeição à pressão externa e/ou internalizada de padrões adequados de exposição corporal pode tornar o texto um palco privilegiado para a projecção de uma voz feminina, embora a sua divulgação pública possa obrigar ao maior recurso a máscaras ou encobrimentos.

Por outro lado, um texto publicado sob pseudónimo ou mantido na privacidade permite uma superação das censuras sociais e uma maior libertação descritiva e corporal, embora essa “conquista” literária resulte, à partida, numa impossibilidade autoral pública. A diferença entre o texto dos diários plathianos, onde se confessa a alienação e pensamentos quer extáticos quer disfóricos e a imagem modelar que projecta de si, na correspondência dedicada à mãe, onde surge euforicamente bem-sucedida, ingenuamente deslumbrada e eternamente agradecida, elucida sobre a diferença entre um discurso determinado pelo interlocutor ou pela sua ausência.

Na passagem do privado para o público, os textos vêem-se forçados a superar um segundo crivo. Como sucede com a edição das obras de Plath ou com a recepção crítica de Rukeyser, o desvio relativo às normas de uma expressão convencionalizada como feminina pode resultar num silenciamento selectivo e adulterador do texto. O carácter duplamente penalizador desta segunda censura é patente na atitude editorial de Louise Bogan quando critica negativamente o tom whitmaniano (e “masculino”) de Rukeyser. No entanto, a mesma Louise Bogan recusa editar uma antologia de poesia escrita por mulheres porque, conforme afirma em carta citada em *Shakespeare's Sisters*, “(...) the thought of corresponding with a lot of female songbirds made

me acutely ill. It is hard enough to bear with my own lyric side.” (Gilbert e Gubar, 1979: xxiii)

Atendendo a estas circunstâncias, ao longo deste trabalho, procurar-se-á descodificar os textos, ver por detrás da máscara ou confrontar, ocasionalmente, o texto público e a sua versão mais privada, identificando insistências, resistências e ausências.

Quando se fala em corpos e não em corpo feminino é porque apesar de haver uma preponderância do segundo, não se pretende excluir o corpo masculino deste estudo. Não se objectiva, assim, realizar um levantamento das “imagens do feminino” nas obras das autoras, mas antes investigar as condicionantes que envolvem as representações do corpo nas suas diferentes manifestações. A razão por detrás da escolha da obra de Plath e de Rukeyser como objecto de estudo centra-se, exactamente, no modo como os seus textos abrem possibilidades de leituras “visuais” da cultura e das representações corporais que lhes são coevas.

Na tentativa de analisar estas questões, a opção por uma abordagem ao texto literário que o contextualiza social, cultural e historicamente impõe uma expansão do seu significado para além da leitura estética e aceita a sua dimensão política. Tal deve-se não só a uma preferência pessoal mas também a um eventual sentir expresso de Rukeyser e a um eventual insinuar nem sempre consciente de Plath. Entre a escrita para a reflexão e posterior acção de Rukeyser e a escrita reflectida e a intimar acção de Plath subentende-se a existência de vias e objectivos comuns, assim como de trajectos e ambições diferentes. Num ponto, contudo, sugere-se uma possível coincidência: ao defenderem cultural e literariamente um espaço de igualdade entre os géneros, arriscam advogar um estatuto especial da sua condição feminina enquanto acréscimo literário, o que se configura como uma contradição que será investigada. Paula Bennett afirma:

Dickinson, Plath, and Rich are all specifically woman poets. That is, their gender is central to their poetic development, not only yielding much of their thematic substance but, more importantly, comprising their lyric identity, or voice. They do not just write poems about women; they are women in their poems and their identity as women is what they write about. In them (...) no separation exists between gender and genre. (Bennett, 1986: 8)

No entanto, não se poderá facilmente fazer a mesma elaboração relativamente a autores como Walt Whitman ou Ted Hughes? Ou à poesia de Edna St. Vincent Millay? E, no campo oposto, até que ponto os poemas de T.S. Eliot ou Marianne Moore “escondem” eficazmente a sua respectiva identidade masculina e feminina? Afinal, como Rukeyser defende, na sua biografia de Thomas Harriot [cf. Rich, 2001 (1999): 67], o género aporta algo ao texto escrito e a impessoalidade, enquanto estratégia ou corrente literária, não anula o ser vivente por detrás do sujeito poético. Deste modo, não é uma marca identitária feminina que se procura nos textos, mas antes verificar sob que forma e por que razões, corpo físico e corpo textual se confundem.

Parte-se assim do pressuposto de que o autor não é uma ficção mas uma entidade histó-

rica, palpável e ciente do seu contexto sociocultural, assumindo-se que o texto poético não é necessariamente ahistórico e que pode suportar análises culturais e políticas. Sem pretender implicar que num poema lírico e bucólico, recriando um espaço idílico, se leia uma crítica *in absentia* à sociedade em que o poeta vive, sugere-se, porém, a possibilidade de essa crítica existir. E, no caso particular de Rukeyser, investigar-se-á a potencial intenção de superar os referentes históricos, quando transforma a experiência circunstancial em exemplo universal, ligando pessoas, lugares e diferentes momentos no tempo, através dos sentimentos que a humanidade comunga. Esta é uma posição que Alan Wald enquadra no activismo político de escritores como Rukeyser:

To reintroduce the individualized *habitus* (in Pierre Bourdieu sense) of the writer's singular being and consciousness is not to become a biographer but to restore the self-activity of Left cultural workers as well as to supply some of the neglected mediations in the creative act – especially the mentality of the artist and the force field of the institutions within which he or she worked. (Wald, 2002: xvi)

Contudo, a propriedade desta investigação apenas se justifica se se puder definir minimamente um conceito de corpo, o que implica que se equacione as ambiguidades das definições de sexo e género, apoiadas no binómio natureza/cultura e/ou questionadas no âmbito de uma teoria feminista pós-estruturalista.² No entanto, como Toril Moi lembra, na formação da identidade, sexo e género são apenas dois elementos, aos quais se acrescentam aspectos tão diversos quanto a idade ou a nacionalidade, a experiência cultural ou social. (cf. *Ibidem*, 35-36)

A “apropriação de Bourdieu” por parte de Toril Moi, em conjugação com a sua leitura de Simone de Beauvoir, permite-lhe, aliás, intrincar a sua teoria sobre o corpo e o feminino numa entidade real, com uma experiência vivida, e que existe para além da imaterialidade da mera possibilidade discursiva, subvertendo definições representacionais anteriores:

Refusing to accept the distinction between ‘high’ or ‘significant’ and ‘low’ or

² “Since the 1960s English-speaking feminists have routinely distinguished between *sex* as a biological and *gender* as a social or cultural category. (...) Considered as an essence, sex becomes immobile, stable, coherent, fixed, prediscursive, natural and ahistorical: the mere surface on which the script of gender is written. Poststructuralist theorists of sex and gender reject this picture of sex. Their aim is to understand ‘sex or the body’ as a concrete, historical phenomenon, not as an essence.” [Moi, 2001 (1999): 3-4]

Judith Butler, por exemplo, evoca o conflito que resulta da apropriação por correntes feministas dos conceitos antropológicos de natureza/cultura – cru/cozido de Lévi-Strauss e da sua transposição para o binómio sexo/género, notando que a própria noção de “sexo” é já política e, consequentemente, cultural: “If the very designation of sex is political, then “sex,” that designation supposed to be most in the raw, proves to be always already “cooked,” and the central distinctions of structuralist anthropology appear to collapse.” [Butler, 1999 (1990): 48] Moi, todavia, explora coerentemente uma das falácias do argumento de Butler que acaba por implicar, na performatividade do género, a existência de um “material biológico” sobre ou contra o qual se constrói a performance: “In *Gender Trouble* Butler considers male drag shows to be subversive of social gender norms. But, as she herself stresses, any politically or socially subversive effects of male drag shows depend on the contrast (‘gender dissonance’) between male bodies (sex) and feminine clothes and behaviour (gender). It appears that the original 1960s sex/gender distinction is, after all, quite essential to Butler’s political case.” [Moi, 2001 (1999): 53]

‘insignificant’ matters, Bourdieu will analyse various ways of chewing one’s food, different forms of dressing, musical tastes ranging from a predilection for ‘Home on the Range’ to a liking for John Cage, home decoration (...). In one sense, then, some of my interest in Bourdieu is grounded in my basic conviction that much of what patriarchal minds like to trivialize as *gossip*, and as women’s gossip at that, is in fact socially significant. (*Ibidem*, 268)

De facto, é ilusório encarar conceitos como género ou sexo como dados unívocos. Por um lado, o conceito de feminino ou masculino pressupõe a existência de uma homogeneidade comum a todas as culturas, espaços e tempos, elidindo as diferenças entre o ser socialmente construída como “feminina” na China da Revolução Cultural ou em Hollywood nos anos cinquenta. É um conceito que também cancela as diferenças na experimentação do “feminino” (ou do “masculino”), quando estas são vividas em corpos sexualmente diferentes, isto é, por um homem ou por uma mulher. (cf. Gatens, 1996: 10) Por outro lado, o conceito biológico de sexo como marcador estático ignora os processos sociais e culturais que informam a construção do indivíduo, os seus comportamentos e expectativas e é, então, defectivo perante as situações de mudança de sexo na questionação da identidade sexual.

Assim, opta-se neste trabalho por recorrer preferencialmente ao conceito de género, em termos metodológicos, porque se assume a relevância do papel da sociedade na construção das representações imagéticas e identitárias de si. No entanto, não se toma o conceito como uma definição totalizante do indivíduo, uma vez que se mantém presente a diferenciação biológica quando necessária. Ou seja, parte-se do princípio de que existe uma base fisiológica na qual a sociedade imprime a sua marca, base essa que não é nem tábua rasa (cf. *Ibidem*, 4), nem indiferenciada mas antes composta por “várias invariáveis”. Entre estas encontram-se os marcadores genéticos que determinam o sexo, a tonalidade da pele ou a saúde do indivíduo.

Também se pretende superar a limitação do corpo enquanto mero significante, numa cultura em que a visualidade mediática e clínica permitem observá-lo para além do traje e da pele e chegar ao gene, não só presente como antepassado. A dependência destas representações corporais do espaço temporal, geográfico ou social do escritor, sublinha, aliás, a ténue liberdade criativa relativamente à representação do corpo próprio ou do Outro. E esclarece também sobre a maleabilidade do corpo enquanto objecto social, porque o identifica nas suas marcas culturais ou sociopolíticas. Com efeito, na procura deste corpo como objecto teórico, assume-se que na sua representação existe um modelo social para o qual se olha, sob o qual se forma uma imagem e ao qual se reage: “The body we are aware of, as human subjects, is ‘an imaginary body’, imagined and experienced through the eyes and minds of our culture, and hence inseparable from the meanings and values with which it is endowed.” (Crisp, 2000: 48)

Deste modo, o primeiro capítulo procurará delinear algumas das conceptualizações teóri-

cas que orientam o trabalho e que estruturam a compreensão de um objecto instável, que se apresenta e é representado como simultaneamente disciplinado e insubmisso, representação essa que não é neutra ou independente do seu autor. O corpo anatómico surge acrescido das componentes culturais e sociais que informam a mundivisão do sujeito e que ajudam a definir a cartografia corporal que traça de si e dos Outros, ligando a cenografia dos corpos nos textos, ao espaço que o autor habita. Em *The Bell Jar*, por exemplo, as “encenações” a que a personagem assiste (na clínica do Dr. Gordon, por exemplo) podem plagiar as “coreografias” quotidianas de que a autora é testemunha. É neste contexto que as circunstâncias biográficas se tornam relevantes para as representações corporais textuais de Rukeyser e Plath.

A abordagem multidisciplinar aqui ensaiada não pretenderá, porém, equilibrar diferentes teorias sobre a representação do corpo, mas antes procurar suportes teóricos em campos distintos e nem sempre conciliáveis. Ou seja, reconhece-se a influência de uma representação assente, por um lado, na historicidade da sua construção social, baseada na teoria de Foucault sobre a disciplina bio-política por detrás de um corpo dócil [cf. Foucault, 2001 (1975)], e, por outro, assume-se a existência de uma corporeidade trans-histórica, mais próxima dos conceitos de Merleau-Ponty (nomeadamente em *Phénoménologie de la Perception*).

Quanto à noção da construção da identidade perspectivada a partir de uma relação umbilical, especular e táctil com o corpo, recorrer-se-á a alguns conceitos psicanalíticos de Freud, Lacan e Anzieu. Embora as teorias freudianas influam directa e culturalmente a obra de Plath, a sua reestruturação por teorias feministas permite questionar a representação corporal e linguística de um feminino construído sob o olhar masculino, possibilitando uma noção de identidade e corporeidade mais fluida.

Igualmente relevante é a integridade de um corpo expressivo, emotivo e racional, defendida por António Damásio, que o torna “emocionalmente” mais próximo do corpo desenhado por algumas teorias feministas, em que a emoção e os sentimentos complementam a inteligência e a cognitividade.³ Se esta perspectiva de Damásio reforça a identidade do sujeito, Erving Goffman salienta a noção deste como um “actor” consciente, mas submetido a um discurso imagético e linguístico hegemónico, denunciado igualmente pelo movimento feminista. Assim, conceitos como *female Gothic* ou *l’écriture féminine* e a abordagem teórica de Laura Mulvey, Helena Michie, Toril Moi ou Judith Butler contribuem para a análise da “emotividade” e da

³ “Ao contrário da opinião científica tradicional, são precisamente tão cognitivos como qualquer outra percepção. São o resultado de uma curiosa organização fisiológica que transformou o cérebro no público cativo das actividades teatrais do corpo.” [Damásio, 1996 (1995): 17] Numa linha similar, note-se, por exemplo, como Allison Jaggar especula sobre a recuperação do papel das emoções como possibilidade epistemológica depois da sua rejeição pela tradição do positivismo. [cf. Jaggar, 1992 (1989): 145-171]

linguagem sensorial no corpo feminino ou para a acentuação da “performatividade” e “espectacularidade” social do mesmo, que surge, então, como uma *masquerade*. Para estas concepções e percepções do corpo no espaço temporal coetâneo às autoras, concorrem ainda as reflexões de Fredric Jameson sobre a sociedade de consumo e de Martin Jay, na sua apreciação da preponderância do olhar na cultura ocidental.

O tratamento plural e fragmentado da ideia de corpo e da sua representação neste trabalho será analisado em consequência, afinal, da própria polissemia e mutabilidade corpórea – objecto tanto presente como inacessível, simultaneamente físico e virtual.

O segundo capítulo perscrutará as diferentes vias da crítica literária referente às autoras enquanto acompanha o percurso biográfico de Rukeyser e Plath. Neste ponto introduz-se desde já uma ressalva, no que respeita à escolha das obras e das autoras. Avesso a compartimentações, o tratamento dos textos não irá apartar a poesia da prosa, assinalando antes a circularidade dos temas nas obras das autoras. Superando, em parte, as fronteiras genológicas, privilegiar-se-á antes uma abordagem mais centrada no conteúdo do que na forma. As autoras que serão aqui evocadas, como contrapontos ou modelos comparativos, não estão também circunscritas à poesia ou à prosa, integrando-se pragmaticamente referências a, por exemplo, *Helen in Egypt* ou *Asphodel*, de H.D.; a *Their Eyes Were Watching God* ou a “Sweat”, de Zora Neale Hurston.⁴ Acrescenta-se ainda que a abordagem dos textos não seguirá a ordem cronológica dos mesmos mas, apropriando Rukeyser, entendê-los-á como numa “teia de relações”.

Do ponto de vista biográfico, às inúmeras investigações sobre Plath a que se fará referência, contrapõe-se uma certa escassez informativa sobre Rukeyser. No seu caso, as fontes cingem-se⁵ aos textos introdutórios das diferentes edições dos poemas; aos textos de antigos alunos, familiares e amigos em “*How Shall We Tell Each Other of the Poet?*”; ao relatório que o FBI compilou sobre si e, sobretudo, às obras de crítica literária de Tim Dayton e Louise Kertesz (a fonte, aliás, de várias informações biográficas noutros textos), que acederam aos fragmentários diários e à correspondência de Rukeyser, arquivados na Biblioteca do Congresso. Outras fontes indirectas remetem para aspectos mais públicos da sua vida, como a

⁴ A selecção de autoras tão diferentes como Zora Neale Hurston e Hilda Doolittle pretende acrescentar, paradoxalmente, uma certificação da importância das representações corporais em Plath e Rukeyser como uma possível tradição feminina. A aparente disparidade das vivências, origens, condições sociais ou étnicas é relativizada pela experiência comum na confrontação com os corpos biológico e textual, como se procurará demonstrar ao longo do trabalho, embora a circunstâncias semelhantes possam corresponder respostas diferentes.

⁵ A biografia de Rukeyser está ainda por escrever. Kate Daniels encontra-se a completar uma biografia literária (segundo a notação biográfica à sua edição de poemas de Rukeyser, *Out of Silence*). Jan Heller Levi, responsável pela edição de *A Muriel Rukeyser Reader* e colaboradora em *The Collected Poems of Muriel Rukeyser* e “*How Shall We Tell Each Other of the Poet?*” (ambas as obras editadas por Janet E. Kaufman e Anne F. Herzog) é referida em *The Collected Poems* como a biógrafa oficial de Rukeyser. (cf. Herzog e Kaufman, 2005: xxix)

colaboração com revistas literárias e com os movimentos políticos nas décadas de trinta e quarenta, referenciados em autores como Robert Shulman ou Alan M. Wald.⁶

No que respeita à produção crítica sobre a obra de Plath, a pluralidade determina uma selecção dos autores e das obras que abordam tematicamente a problemática em causa, pelo que Steven Gould Axelrod, Lynda K. Bundtzen, Susan Van Dyne, Jacqueline Rose, Christina Britzolakis, Susan Bassnett ou Tim Kendall sejam referências mais frequentes neste trabalho. A síntese da recepção crítica transcreve e adapta a análise que havia sido feita aquando da dissertação de Mestrado, sobre as representações do corpo em *The Bell Jar*.

Quanto a Rukeyser, a obra englobante de Louise Kertesz ou os textos críticos de Tim Dayton, Walter Kalaidjian, James Bryan Duncan, Susan Ayres, Ruth Porritt ou Margaret Schoerke constituirão os suportes analíticos mais recorrentes.

No entanto, o objecto primeiro de estudo é o corpo cultural que se sobrepõe ao corpo literário e a matriz cultural que o informa é fundamentalmente americana, mesmo pela diversidade que tal implica. Entre uma nova-iorquina e uma bostoniana, entre uma judia que “namorou” uma certa ideia de Protestantismo e uma protestante com um certo “fascínio” pela religião judaica, entre uma activista política investigada pelo FBI e uma idealizada “All-American Girl”, entre uma apaixonada pela vida que clamou “I’d rather be Muriel / than be dead and be Ariel” (*CPMR*, 554) e uma seduzida pelo mistério da morte que escreveu “The woman is perfected” (*SPPC*, 272), analisar-se-ão eventuais paralelos e características que as tornam especificamente americanas. A americanidade de Plath e Rukeyser rever-se-á no seu acreditar nas possibilidades transformativas do indivíduo, na sua capacidade de se recriar e de ver na identidade, não uma pesada e fechada herança ligada a apelidos ou histórias familiares, mas um processo formativo nas mãos do próprio. Essa liberdade individual que mitifica uma sociedade onde as classes sociais são, teoricamente, fluidas ou inexistentes, impõe, contudo, uma diferente responsabilidade. Com efeito, se o indivíduo pode criar o seu destino, também é responsabilizável pelas suas falhas. Logo, enquanto a vitalidade e o dinamismo são padrões de sucesso e “The American Way” pressupõe um modelo de igualdade e bem-estar, a apatia e a inércia são factores de culpabilidade. Na crítica a essas falhas sociais, o corpo torna-se facilmente o protótipo do êxito ou da injustiça, da transformatividade ou da letargia.

O terceiro capítulo ocupar-se-á exactamente dessa consciência judicativa do indivíduo sobre si próprio: fazendo do órgão sensorial da visão um instrumento fundamental na cons-

⁶ Este último, em breves páginas na sua obra *Exiles from a Future Time*, descreve alguns momentos decisivos na vida de Rukeyser, usando como fontes não só a obra de Kertesz e os arquivos da Biblioteca do Congresso, mas também as entrevistas com William Rukeyser, filho da autora, em 28 de Dezembro de 1998 e com a própria Muriel em Setembro de 1980, em Nova Iorque, pouco antes da morte desta.

trução e manutenção da estrutura social, explorar-se-á em particular o texto *The Bell Jar*, de Sylvia Plath, onde se descobrem e criticam diferentes formas de sujeição do indivíduo a uma permanente (auto)observação e (auto)vigilância. Considerar-se-á também, o poema “The Book of the Dead”, de Muriel Rukeyser, onde, por seu turno, se aborda a defesa da apropriação dos mecanismos de divulgação e reprodução visual, pelos que são marginalizados representacionalmente, de modo a torná-los visíveis, mesmo quando tal implica a sua despersonalização em nome de um bem colectivo. Em ambos os casos, o olhar poderá adquirir um papel preponderante, marcado pela cultura coeva: a pluralidade visual dos anos cinquenta para que remete o texto de Plath, de 1963; o fascínio e a popularidade da reportagem e do documentário fotográfico, na década de trinta, assimilados pelo poema de Rukeyser, publicado em 1938.

Embora estes dois textos constituam o cerne do capítulo, não se efectuará propriamente a sua análise, mas sim uma identificação da problemática *nos* mesmos. Por essa mesma razão, esta será frequentemente “interrompida”, convocando outras obras das autoras ou de outros autores que complementem a investigação.

O quarto capítulo propõe-se averiguar as estratégias de desconstrução da opticalidade anterior, nomeadamente no restabelecimento da importância dos outros órgãos sensoriais na apreensão e na representação corporal. Neste ponto, reintroduz-se a perspectiva do corpo como uma entidade que faz parte e está interligada a outros corpos – até pelo acto da maternidade – e já não como uma entidade separada sob observação. Do ponto de vista textual, percorrem-se várias obras de Rukeyser, desde os seus primeiros poemas em “Theory of Flight”, de 1935, expondo a visão como uma nova realidade física, transformada pela efusão do movimento e da distância que o avião permite, até textos mais tardios como *The Orgy* (1965) ou “Despitals” (*Breaking Open*, 1973). Nestes últimos, investigar-se-á a relação entre o restaurar da respeitabilidade por todo o corpo, na recusa de tabus visuais ou expressivos, e o anular das polaridades diferenciadoras de uma sociedade sustentada em princípios binários, como formas de superar o ocularcentrismo hegemónico. Em termos plathianos, serão abordados sobretudo poemas de *Ariel* e algumas *short stories*. No que respeita à configuração da maternidade, para além de *Three Women*, analisar-se-á em particular a poesia em que se intui essa fusão de um corpo que já não se vê como uno, bem como a complexa conexão entre fertilidade artística e biológica.

A reapropriação de narrativas tradicionais e míticas por parte de Muriel Rukeyser, reescrevendo-as num contexto em que a presença feminina na história (e nas histórias) é efectivamente reconhecida, participa, como os textos de Plath, na produção de uma mitologia que não se satisfaz com os discursos canonizados. O capítulo cinco ocupar-se-á, então, dessa revisão dos mitos, na forma explícita de Rukeyser ou no empreendimento implícito de uma

“biomitografia” por parte de Plath, incidindo sobretudo na obra poética das duas autoras.

Relativamente à metodologia escolhida, optou-se pela focalização em poemas ou textos menos extensos ou ainda partes de textos que possam ser representativos dos objectivos deste estudo, em vez da análise aprofundada de obras completas, o que tornaria o trabalho muito longo e, conseqüentemente, demasiado segmentado. Assim, procurar-se-á, na recorrência dos temas e motivos, a presença de metanarrativas que, eventualmente, superem a vontade estética, literária ou profissional e se tornem, por isso, documento vivenciado de um determinado tempo e espaço, por um determinado sujeito. Ou, como Rukeyser, aliena-se um pouco a necessidade classificatória e o rigor formalista para ver os textos na sua acepção mais simples e, ao mesmo tempo, mais completa: como livros, palavras, significados.

Uma nota final relativamente às edições utilizadas: no que respeita a H.D., o facto de a maior parte das suas obras em prosa ter sido publicada após o seu falecimento (e inclusive como no caso de *Asphodel* contra a sua vontade⁷), leva a que surjam alguns problemas relativamente à validade do seu texto final. O caso particular da obra *The Gift*, publicada pela editora New Directions em 1982 (a versão que é citada neste trabalho), constitui um exemplo paradigmático da diferença entre o texto intencionado pelo autor e o texto publicado pelo editor. Com efeito, esta edição suprime um capítulo à terceira versão do texto dactilografado por H.D. e apresenta ainda outras omissões ao longo da obra. Contudo, por ter sido esta a versão mais acessível ao público, durante cerca de duas décadas, e por ter sido este o texto inicialmente trabalhado, manteve-se a sua presença neste projecto como texto principal.

No caso de Rukeyser, a versão dos *Collected Poems* publicada em 2005 apresenta várias melhorias em relação à original, nomeadamente, na correcção ortográfica, na complementação das notas finais, no acrescentar de poemas e na apresentação gráfica, pelo que é o texto aqui citado e referido. (cf. Herzog e Kaufman, 2005: xxiv, xxvi-xxviii) Quanto às páginas referenciadas no relatório do FBI, estas remetem para a ordenação das mesmas de acordo com o modo como foram disponibilizadas na Internet e não para os números que nelas aparecem, uma vez que muitos documentos são memorandos de uma só página, com numeração repetida ou inexistente.

⁷ H.D. estipulara a destruição dos manuscritos de *Asphodel*. O único que sobreviveu, e do qual resultou o texto publicado e editado por Robert Spoo, continha igualmente a indicação “DESTROY”. (cf. Spoo, 1992: x)

1. Conceitos operativos – o corpo como espaço de representação

1.1. A socialização do corpo biológico – representação de si e do Outro

Se há um ponto inequivocamente comum entre Sylvia Plath e Muriel Rukeyser, esse lugar de convergência encontra-se na presença, às vezes obsessiva, do corpo na sua obra, mesmo se a razão e a forma dessa presença variam temporal e esteticamente e possam ser discordantes entre si. Mas este não é um corpo sem história: associado a significados linguísticos e ao meio cultural em que as autoras se inserem, é plurissignificativo e incerto e, por isso, a sua representação, por meio da linguagem, não mimetiza a realidade mas uma interpretação socialmente construída da mesma.⁸ Pode ser, assim, uma necessidade vital e plena ou “o agulhão na carne” (*Coríntios*, 12: 7), humano e falível.

A variedade deste corpo coloca à partida problemas teóricos e hermenêuticos. Sendo inconstante o corpo “constantemente” representado, que mecanismos ou conceitos operativos podem auxiliar à sua interpretação? Plath poderia sugerir o recurso a Freud, a Otto Rank ou à tradução dos *African Folktales*, de Paul Radin, que lê em Yaddo, para diagnosticar os conflitos no corpo do próprio e no desenredar-se do corpo de um Outro, por exemplo, maternal e aglutinante: “I am becoming another.” (*SPCP*, 133) Ou para perceber um redutor essencialismo biológico que determina a função do corpo e a repulsa perante a sua abjeção. Em colaboração com o mesmo Paul Radin, Muriel Rukeyser traduz, e publica em *Breaking Open*, um outro tipo de representações corporais (canções esquimós). Aí, os contornos tornam-se difusos mas o corpo é sensorialmente perceptível no toque e no movimento, espelhando e sendo espelho da Natureza que o envolve, cujos ciclos replica e cuja beleza é indefinível no traço descritivo, mas apreensível na expressão do desejo. Rukeyser poderia acrescentar a este corpo sensitivo, o corpo físico e racional onde as células sob um raio-X clínico reafirmam a estreita ligação entre interior e exterior. Contudo, esta interligação submete o indivíduo a estratégias de controlo: o corpo mostra-se passível de ser reprimido e disciplinado na sua relação sensória com os outros, com a Natureza, na exploração industrial ou na urbanidade.

⁸ Segue-se aqui a formulação de David Hume, entendendo a representação como ficcional e não capaz de “reproduzir” o “real”: “Le modèle humain pense la fiction non par rapport à la vérité mais par rapport à la croyance, c’est-à-dire par rapport à la question de l’usage, du mode de fonctionnement des représentations.” (Schaeffer, 2004: 165)

Então, a experiência real e subjectiva é determinante na produção da representação: “Tout ce qui est en amont des représentations relève d’une problématique causale et non d’une relation épistémique: la réalité, quoi qu’on entende par ce terme, *cause* nos représentations, elle ne les *fonde* pas; le lieu propre de la question épistémique est celui des usages des représentations, ce qui, rappelons-le, signifie que la question se pose non pas en amont des représentations mais en aval, au niveau de leur projection sur le réel.” (*Ibidem*, 179)

Quando se menciona a representação do corpo, desvela-se, então, uma pluralidade de figurações que incluem a imagem física, a tonalidade epidérmica, género e cálculo etário ou uma apreciação estética. Aliás, a própria descrição científica de um corpo sofre variações, na sua aparente imutabilidade, consoante o olhar cronológico que o observa, como se verifica na classificação e definição dos géneros feminino e masculino:

Thomas Laqueur has argued that the human body tended until the eighteenth century to be perceived as an ungendered, generic body. The male body was considered the norm, but the female body had all the parts of the male; they were simply arranged in a different and inferior pattern (...)

During the eighteenth century, science began to flesh out the categories of ‘male’ and ‘female’ and base them upon biological differences. This was accompanied by the development in the late eighteenth century of the notion of ‘sexuality’ as a singular and all-important human attribute which gave one a self-identity which was firmly contrasted with the *opposite* sex. [Shilling, 2003 (1993): 38-39]

Este olhar “biológico” que se forma no século XVIII amplia a fractura entre o corpo feminino e o masculino, uma vez que ao primeiro é atribuída uma composição cerebral diferente e inferior à masculina, dependente de ciclos naturais e humores instáveis. [cf. Moi, 2001 (1999): 15-21] Criando uma leitura estigmatizada do corpo, a difusão desta teoria dificultou a inserção das jovens num regime escolar, por conjecturar sobre a sua racionalidade, e esteve na base de uma vigilância e controlo médico distintos. E, numa aproximação intuída entre os corpos bíblico e clínico, reafirmou a maior influência da carnalidade e das emoções no corpo feminino, originando a sua maior propensão ao descontrolo, ao “erro” ou ao pecado. Dando continuidade à divisão binária aristotélica entre masculino e feminino, esta separação relegou o corpo da mulher para uma posição de alteridade e secundarização e, por inerência, tornou-o uma diferença e uma deficiência. Avaliando as consequências sociais desta divisão, Toril Moi conclui: “Science has taken the place of theology or natural philosophy, and biology, as the science of the body, has been drafted into ideological service. Scientific truth, not divine revelation, is supposed to keep women in their place.” (*Ibidem*, 11)

Outros tempos, outros olhares: a identidade biológica feminina descoberta no século XVIII é recuperada e transformada ideologicamente numa diferenciação positiva, por algumas teorias feministas na década de 1970, procurando redimir séculos de subalternização social e atribuindo-lhe um valor único e essencial:

As Jaggar notes, contemporary radical feminist writings abound with references to ‘the power inherent in female biology’, ‘the creative power that is associated with female biology’, and the ‘native talent and superiority of women’. In these accounts, there is the repeated suggestion that women’s special powers lie in their closeness to nature, which exists by virtue of their power to give birth. [Shilling, 2003 (1993): 54]

Porém, um essencialismo biológico que reposicione o corpo feminino no campo da dife-

rença, afasta-o implicitamente das esferas de poder, reavivando a sua preponderância emotiva e sensorial e intrincando a “superioridade” criativa feminina na sua unicidade reprodutiva, uma faculdade a que, como se procura demonstrar, Rukeyser e Plath não são indiferentes.

O risco desta insistência na singularidade feminina pode ser ainda outro. A procura de um maior equilíbrio nos modos de representação da Humanidade (e não apenas na história do Homem) pode evitar a exclusão discursiva do feminino enquanto realidade histórica, mas a exigência de uma “discursividade” feminina própria, como meio de superar o logocentrismo, pode levar a uma nova dualidade Homem/Mulher em que “Humanidade” é um conceito que se esvazia de sentido.⁹ No seu ensaio “Le Rire de la Méduse”, Hélène Cixous expunha, desta forma, essa necessidade de a mulher “se escrever”, de forma a se tornar corpo textual e a poder assumir uma voz que lhe pertença e lhe seja própria:

Il faut que la femme s'écrit: que la femme écrit de la femme et fasse venir les femmes à l'écriture, dont elles ont été éloignées aussi violemment qu'elles ont été de leurs corps; pour les mêmes raisons, par la même loi, dans le même but mortel. Il faut que la femme se mette au texte – comme au monde, et à l'histoire, – de son propre mouvement. (Cixous, 1975: 39)

Apesar das divisões teóricas sobre o modo de aquisição de um espaço linguístico, político e narrativo, as diferentes soluções recorrem prioritariamente a formas de representação do corpo e são, em parte, consequência das suas próprias experiências culturais. Assim, enquanto de Beauvoir critica o essencialismo da *écriture féminine*, Arleen B. Dallery critica a leitura de Simone de Beauvoir alegando que: “woman’s body is always mediated by language; the human body is a text, a sign, not just a piece of fleshy matter.” [Dallery, 1992 (1989): 54]

A perspectiva de ambas “ignora”, porém, que há um Outro que é um “texto” escrito por outrem: seja na literatura, na historiografia, nas artes visuais ou no cinema, o corpo do que é entendido como racialmente diferente é sujeito a uma codificação em que é, também ele, “(...) repressed, misrepresented in the discourses of western culture and thought.” Ou, no caso concreto de Cixous, apropriado como elemento simbólico que explicita o lugar da alteridade e

⁹ Estas duas vias são sintetizadas por Arleen B. Dallery: “American academic feminism (Women’s Studies) began with the perception that women’s experiences, history, and voice were absent from the disciplines of western knowledge and art. (...) To remedy this ‘deafening silence’ (...) feminist social scientists studied women as research subjects; feminist historians, using nontraditional sources and methods, sought to reconstruct the everyday life of women in different class locations; and feminist literary critics resurrected the works of women writers who had been marginalized by the male canon. (...)”

By contrast, French feminism or *écriture féminine* (...) posits the feminine as that which is repressed, misrepresented in the discourses of western culture and thought. (...) Not only has women’s voice or experience been excluded (...) but even when the discourse is ‘about’ women, or women are the speaking subjects, (it) they still speak(s) according to phallogocentric codes. French feminism (...) holds that a new woman’s writing of discourse is necessary to retrieve the repression of the feminine unconscious (...). On the basis of the radical alterity of woman’s sexual difference, a new, marked writing, *écriture féminine*, *parler-femme*, is called for.” [Dallery, 1992 (1989): 53]

do desconhecimento em relação ao feminino, ao mesmo tempo que, contudo, repete e autoriza estereótipos sobre África: “On peut leur apprendre, dès qu’elles commencent à parler, en même temps que leur nom, que leur région est noire: parce que tu es Afrique, tu es noire. Ton continent est noir. Le noir est dangereux. (...) Et l’horreur du noir, nous l’avons intériorisée.” (Cixous, 1975: 41) A observação e a percepção de diferenças, na coloração epidérmica ou nas características faciais, limitam as capacidades de transposição cultural e individual das componentes biológicas. Assim, o branqueamento da pele cujo campo de acção é físico, epitelial, baseia-se em pressupostos sociais. (figura 1)



Figura 1
“Black and White Bleaching Cream”, 1950

a tipologia capilar são relevantes.¹¹ Embora a descrição da cor varie consoante a significação que os diferentes grupos lhe atribuem, ou seja, enquanto a própria cor como realidade

Outras divisões marcam ainda a representação corporal, como o do olhar marcado pelo espaço e pelo tempo que distingue o corpo são do corpo doente.¹⁰ Por sua vez, o corpo adolescente, gerador de uma literatura médica nos tempos contemporâneos, está graficamente quase ausente na Idade Média e foi artisticamente relevante na Grécia Clássica. No campo oposto e no tempo presente, o corpo ancião demite-se e é progressivamente demitido numa cultura que esconde ou recusa o envelhecimento do corpo, criando alas geriátricas, seduzido pela indústria cosmética e esforçando-se por agir directamente a nível celular, no combate à oxidação natural com complexos vitamínicos ou “ginasticando” o corpo e o cérebro. Este silenciamento do corpo envelhecido encontra, todavia, resistências na obra de Rukeyser, quando esta lembra a permanência da sua expressividade sexual.

Se na perspectiva foucaultiana, o corpo é socialmente construído e adaptável nos seus padrões comportamentais, a constituição biológica ao longo de *Their Eyes Were Watching God* posiciona a personagem principal em paradigmas sociais diferentes, onde a pigmentação da pele, os traços fisionómicos e

¹⁰Susan Bordo analisa a historicidade de doenças tipicamente diagnosticadas em mulheres: neurastenia e histeria na segunda metade do século XIX, agorafobia aproximadamente na década de cinquenta e anorexia e bulimia a partir dessa época. [cf. Bordo, 1992 (1989): 16]

¹¹ Será Janie Crawford, enquanto criança, verdadeiramente afro-americana quando é, em parte, visual e culturalmente educada pelos Washburn? “ ‘Ah was wid dem white chillun so much till Ah didn’t know Ah wuzn’t white till Ah was round six years old.’ ” (TEWWG, 21)

interpretativa é maleável, ela é irredutível na sua imanência física. Isto é, o corpo biológico tem em si uma história genética e uma ancestralidade inegáveis e, desse modo, só em parte é pertença do indivíduo e garante da sua unicidade. Similarmente, a cicatriz no rosto de Esther Greenwood, em *The Bell Jar*, é um estigma socialmente apreendido na perspectiva de Goffman [cf. Goffman, 1990 (1959)], mas não deixa de constituir em si uma entidade fisiológica. Apesar da “pink plastic limb”, em “The Surgeon at 2 a.m.” (*SPCP*, 171), a fisiologia ainda impõe algumas barreiras na sua capacidade transformacional: “La membrane des cellules organiques protège l’individualité de la cellule en distinguant les corps étrangers auxquels elle refuse l’entrée et les substances semblables ou complémentaires auxquelles elle accorde l’admission ou l’association.” [Anzieu, 1995 (1985): 126]

Por sua vez, a assunção de uma composição biológica diferente, imprime estereótipos sobre grupos específicos, como no caso dos afro-americanos no sul dos Estados Unidos, onde, numa situação que espelha inversamente a representação feminina de uma “anatomy as destiny”, lhes foi aposta frequentemente a imagem de uma sexualidade irrefreável:

(...) W. J. Cash in the early 1940s labelled the “Southern rape complex,” according to which the presumed sexual violation of white beauty by black beast figured the “rape” of the South during Reconstruction and legitimized retaliation through lynch violence. At the same time, this complex inflicted a fear of rape that, like the threat of lynching, kept a subordinate group – women just in the process of fighting for suffrage – subjugated. (Sielke, 2002: 1-2)¹²

Se os nove condenados em Scottsboro [“John Brown, Nat Turner, Toussaint stand in this courtroom”, diz Rukeyser em “The Trial” (*CPMR*, 29)] são finalmente ilibados depois de terem sido condenados à morte, já os “Sete de Martinsville”, sob uma acusação semelhante, são executados em Richmond, no ano de 1951. É, aliás, apenas a 17 de Maio de 1954, que o Supremo Tribunal, no processo de *Brown v Board of Education*, delibera que a política segregacionista nas escolas públicas era contrária à Constituição, admitindo que a doutrina “separate but equal” escondia uma profunda desigualdade e uma presunção biológica de diferença.¹³ No entanto, a própria rigidez desta classificação epidérmica ou fisionómica pode

¹² No pólo oposto encontra-se a representação estereotípica da infantilização redutora que, na mesma área geográfica, resultava no tratamento por “boy” de homens adultos.

¹³ Na base desta decisão, que reverte *Plessy v. Ferguson* (1896), estava uma assunção de diferença racial que não era visível na pele: “(...) Homer Plessy (...) challenged Louisiana’s segregated railroad car law by using his light complexion to gain access to the whites-only car and then announcing himself a Negro. Plessy’s contention against Jim Crow seating – that his being only one-eighth Negro and able to pass entitled him to ride in seats reserved for whites – was rejected by the Supreme Court. Although the Court’s landmark decision in favor of “a separate-but-equal doctrine” in *Plessy v. Ferguson* (1896) legalized segregation, Plessy had used impersonation to undercut the notion that skin color could simply be conflated with racial identity. Because a figure like Plessy was able to pass for white, he could choose to be black; nevertheless, it is still the case that because he was not able to decide to be white, Plessy could only pretend to be white. In other words, culture or social context shapes

ser contestada pela fluidez das designações perante as transformações sociais e políticas. Ao defender-se uma identificação supostamente matricial, que parte de África se refere em afro-americano? E se essa indefinição reenvia para a nulificação identitária efectuada pela política esclavagista, como se consubstancia a singularidade regional de um emigrante recente?¹⁴

Esta leitura do corpo biológico transforma-o em corpo social. No entanto, até pelas capacidades transformativas a nível fisiológico, e mormente no corpo feminino na gravidez e aleitação, sustenta-se aqui que existe uma base material onde os marcadores culturais são inscritos, mesmo se essa base é uma incompletude, como sustenta Elizabeth Grosz:

I will deny that there is the “real,” material body on one hand and its various cultural and historical representations on the other. (...) these representations and cultural inscriptions quite literally constitute bodies and help to produce them as such. (...) Part of their own “nature” is an organic or ontological “incompleteness” or lack of finality, an amenability to social completion, social ordering and organization. (Grosz, 1994: x-xi)

Grosz utiliza os exemplos da histeria, da hipocondria e do “membro fantasma”, atestando essa “pliability and fluidity of what is usually considered the inert, fixed, passive biological body.” (*Ibidem*, 41) Na sua desconstrução do corpo biológico, a sensação física desse membro, que já não existe senão apenas como memória ou imagem cerebral, é, certamente, um elemento a considerar quando se investiga o que constitui para o sujeito, o seu corpo.

Damáσιο, todavia, expande estas “percepções” erróneas do corpo físico com a análise dos doentes de anosognosia: à semelhança das impressões que se “sentem” num membro amputado, as imagens conflituantes entre o corpo “real” e o corpo “percebido” devem-se mais a disfunções a nível cerebral do que à suposta “imaterialidade” do corpo, o que fragiliza a argumento de Grosz. [cf. Damásio, 1996 (1995): 80-87]

A esta aqui assumida base material que constitui o corpo, o vestuário propicia uma completude social e define-o como consentâneo com os elementos anteriores – idade, género, tipo morfológico e cor – ou em dissonância com estes por inadequação ou rebelião.¹⁵ O artefacto acrescenta características institucionais, de categorização profissional, financeiras ou his-

racial identity without completely replacing biological definitions of race.” [Gubar, 2000 (1997): 13-14] Por outro lado, esta decisão determinou, como nota DuPlessis, a “desqualificação” social e legal de um elevado número de americanos, independentemente da sua “cor visível” (cf. DuPlessis, 2001: 3)

¹⁴ Gubar revela a maleabilidade social destas designações: “At least in part to consolidate the so-called rainbow coalition of multi-hued people, ‘color’ has recently made a comeback (...), returning after ‘colored’ gave way to ‘Negro,’ ‘Negro’ to ‘black,’ ‘black’ to ‘Afro-American,’ and ‘Afro-American’ to ‘African American.’ Henry Louis Gates’s ‘personal statement’ for his Yale application nicely captures the rapidity of changing fashions of nomenclature: ‘My grandfather was colored, my father was Negro, and I am black,’ explained the now prominent spokesperson for ‘Afro-American Studies’ (...).” (Gubar, 2000: 41-42)

¹⁵ Já a ausência de vestuário nos índios do Novo Mundo constitui para os europeus, que com eles contactam pela primeira vez, evidência da sua condição “natural” e inocente, ou seja, despojada de cultura e pecado. (cf. Stevens, 2003: 125-140).

tóricas, formando o corpo, no seu todo, uma “máscara” social que os modos de apresentação, entoação e gesticulação complementam na “actuação” diária. Descrevendo as jovens estudantes americanas, Goffman faz lembrar os diários de Plath, nomeadamente na importância da auto-reflexão no relacionamento sentimental e laboral:

And when we observe a young American middle-class girl playing dumb for the benefit of her boy friend, we are ready to point to items of guile and contrivance in her behaviour. But like herself and her boy friend, we accept as an unperformed fact that this performer *is* a young American middle-class girl. (...) To *be* a given kind of person, then, is not merely to possess the required attributes, but also to sustain the standards of conduct and appearance that one's social grouping attaches thereto. [Goffman, 1990 (1959): 81]

A variedade de “imagens” que o indivíduo apresenta de si, depende, assim, da “audiência” e da experiência de visibilidade. Nos textos de Plath e Rukeyser, este corpo, que se sente e percebe como *visível*, pressente-se também vigiado, fiscalizado e medido pela sociedade. O corpo médico, por exemplo, operando sobre o corpo individual, age em prol dos valores e interesses da comunidade: controla os comportamentos desviantes nas instituições psiquiátricas, a reprodução feminina ou a saúde de mineiros. Por outro lado, poderá a perfeição da capacidade performativa ser atingida no excesso do espectáculo de Lady Lazarus, na morfogénese de “Ariel” ou na ritualidade domesticada da esposa perfeita em “The Applicant”?

A imagem corporal que se apresenta intencionalmente é, então, um complexo sistema que inclui comportamentos, expressões faciais, ornamentos, percepção do espaço envolvente e que, tal como a apreensão biológica, é determinada por factores extrínsecos ao sujeito.

Durante séculos, estritas regras ditadas pelo uso e necessidade, ou estipuladas pelas chamadas leis sumptuárias, impuseram o vestuário e o código de conduta, clarificando a “identidade” social e profissional do indivíduo.¹⁶ Essas regras, em parte caucionadas pelas restrições derivadas da manufactura e importação dos materiais, eram precisas dentro da mesma coordenada espaço-temporal e meio social, variando, todavia, com as distâncias geográficas e diacronicamente. O carácter, ao mesmo tempo plural e estático do vestuário, permitia, assim, esclarecer a hierarquia social, a moralidade e o género de quem o usava. [cf. Tseïlon, 1997 (1995): 125] O advento da burguesia como classe social veio, por seu turno, instituir novas regras no modo como o vestuário codifica o usuário:

¹⁶ Kantorowicz, em *The King's Two Bodies*, salienta a importância da simbologia que recria e representa o corpo morto do rei na sua dignidade e intemporalidade (efígies, manto, ceptro e outra *regalia*): “(...) with the funeral of Edward II there begins (...) the custom of placing on top of the coffin the ‘roiall representation’ or ‘personage,’ a figure or image *ad similitudinem regis*, which – made of wood or of leather padded with bombast and covered with plaster – was dressed in the coronation garments or, later on, in the parliamentary robe.” [Kantorowicz, 1997 (1957): 420] Consequentemente, cria-se o corpo político do rei: “(...) the mortal king was God-made, but the immortal King man made.” (*Ibidem*, 423) Ou seja, está-se perante um corpo natural e corrupto, por um lado, e um corpo construído que é sagrado e político, por outro. O corpo do rei entra, assim, no domínio do ficcional.

Just as manners moved from the Renaissance tradition of aristocratic ‘courtesy’, to the bourgeois tradition of nineteenth-century etiquette (Curtin, 1985), sartorial offence moved from being defined as a moral transgression to being defined as a social transgression. While the former is indicative of a character flaw, the latter indicates lack of gentility, education and civilised behaviour.

In the nineteenth century a discourse of health was beginning to replace the discourse of social graces. For example, when dress reformers introduced the Bloomer costume (voluminous trousers gathered in at the ankle), they provoked a tidal wave of critical comment. The *Lancet* declared that ‘The divided skirt is clearly not likely to advance the interests or improve the health of the sex... it is unnatural, and must be productive of unwomanly ways which are to be deprecated’. (*Ibidem*, 16-17)

Este aporte da descrição de imprópria a uma peça de roupa, por razões médicas e sociais, ajuda a sustentar a separação dos géneros o que pode, contraproducentemente, aumentar a confusão identitária do sujeito, como H.D. confessa a Freud:

I tell him last night’s dream: hotel, stranger, dark (or in-the-dark) young man in the hall, he passes the open door and sees me. I wear a rose-colored picture-gown or ball-gown. (...) Now we go out together but I am in evening-dress, that is, I wear clothes like his. (I had been looking at some new pictures of Marlene Dietrich, in one of the café picture-papers.) I am not quite comfortable, not quite myself, my trouser-band does not fit very well; I realize that I have on, underneath the trousers, my ordinary underclothes, or rather I was wearing the long party-slip that apparently belonged to the ball-gown. The dream ends on a note of frustration and bewilderment. (*TF*, 180-181)

O século XX e a sociedade de consumo implicaram, contudo, a implosão dessas normas e tornaram a “personalização” do corpo mais real e mais ilusória. Mais real porque mais livre de escolher, mais ilusória pela massificação da oferta. A dessacralização da sociedade e desmistificação dos símbolos régios contribuem para a valorização do corpo individual como significante único ou igual a outros, chegando ao século presente, mais flexível ou até plástico. [cf. Shilling, 2003 (1993): 2]¹⁷ Este abalar da fronteira entre o ser e o parecer torna-se particularmente visível nas diferentes possibilidades transformativas do feminino. Ser mais atlética é sinal de vitalidade e poder; mais “natural” (no vestuário, na maquilhagem) sugere a “recusa” do consumismo; sendo esteticamente mais cuidada, evidencia-se o sucesso económico e social. As opções, todavia, tropeçam amiúde em objectivos socialmente determinados.

Se Sylvia Plath encara a sua *persona* platinada como uma versão menos séria de si e pinta o cabelo em tom castanho antes de seguir para Cambridge, Muriel Rukeyser, descrita pelos outros e por si como fisicamente robusta ou corpulenta,¹⁸ desejou ser, segundo o seu filho, “thin, blonde and rich.” [Rukeyser, 2001 (1999): 300]

Exibe-se, então, a mutabilidade do corpo que, acrescido dos bens de consumo adequados,

¹⁷ Vale de Almeida, por sua vez, enfatiza a crise do sujeito no mundo pós-moderno e a “elevação do corpo ao lugar ocupado pelo sujeito, agente e indivíduo social (...)” (Almeida, 1996: 13)

¹⁸ Ou mais drasticamente, “little elephant” nas palavras dos seus pais. (cf. Wald, 2002: 300)

“transforma” o indivíduo no que pretende ser e torna a identidade “visível” no corpo mas transitória ou instável, como sugere Fredric Jameson. (cf. Jameson, 1998: 111-125) Isto é, aquilo que o corpo mostra – a imagem criada – pode ser entendida como uma emanção da identidade do indivíduo, mesmo se fictícia. Por outro lado, nestes exemplos, mais do que a imposição sobre um corpo dócil, há uma aparente voluntariedade na construção da imagem ou da *performance* e uma interdependência entre o indivíduo e o espaço que este habita:

A correctly staged and performed scene leads the audience to impute a self to a performed character, but this imputation – this self – is a *product* of a scene that comes off, and is not a *cause* of it. The self, then, as a performed character, is not an organic thing that has a specific location (...); it is a dramatic effect arising diffusely from a scene that is presented, and the characteristic issue, the crucial concern, is whether it will be credited or discredited. [Goffman, 1990 (1959): 244-245]

Incluída nesta “performance” social que Goffman descreve, há ainda a pressão de corresponder a um ideal estético. Em tempos, a ênfase no ornamentar ou no realçar artificial do corpo dependia frequentemente do estatuto social da mulher, como sucedeu com a popularização do uso do corpete no século XIX, entre uma burguesia afluyente.¹⁹ Susan Bordo, lendo visualmente as figuras-ampulheta da época, acentua o modo como estes corpos reforçaram a separação das esferas pública e privada, mundo profissional e domesticidade:

The nineteenth-century “hour-glass” figure, emphasizing breasts and hips against a wasp-waist, was an “intelligible” symbolic form, representing a domestic, sexualized ideal of femininity. The sharp cultural contrast between the female and male form, made possible by the use of corsets, bustles, and so forth, reflected, in symbolic terms, the dualistic division of social and economic life into clearly defined male and female spheres. At the same time, to achieve the specified look, a particular feminine *praxis* was required – straitlacing, minimal eating, reduced mobility – rendering the female body unfit to perform activities outside of its designated sphere. [Bordo, 1992 (1989): 26]

A democratização e a sociedade de consumo do século XX permitirão um alargar de práticas similares a mais mulheres, ao mesmo tempo que as vão recrutando para o mercado de trabalho. Assim, nos textos de Plath assiste-se à sujeição física dos corpos femininos por pressão externa e interna, adequando-os fisicamente aos padrões de beleza que o sujeito deseja e julga desejáveis para o olhar masculino, tendo como objectivo o casamento. Esta pressão implica a subordinação a um vestuário específico (constritor e revelador) e a um regime estético, alimentar e físico que mantenha o corpo dentro de certos limites. Exige-se que o

¹⁹ “‘Ladylike anorexia’ became inscribed and prescriptive as fashion began to decree smaller and smaller waists. (...) The more protectionist of Victorian etiquette books and the majority of feminist pamphlets spoke out against the abuses of tight lacing, but their vehemence only attests to how ingrained the notion of daintiness and small-waistedness was in Victorian culture. Young women and fictional heroines alike tried to change their body shape to fit their clothes, which in turn assume the shape of normative femininity. (...) Elizabeth Gaskell, the Brontes, and even George Eliot use plumpness in their female characters as a sign of a fallen nature.” [Michie, 1989 (1987): 21-22]

indivíduo controle o seu corpo, que o “seu” corpo deixe de o ser para se tornar no corpo que é correcto ao olhar dos outros e ao olhar do próprio, quando visto pelos olhos dos outros. Ao invés dos jejuns ascéticos medievais ou da contenção puritana da pecaminosa gula, a moderna obsessão dietética é guiada pelos princípios profanos da inserção social ou da auto-satisfação estética e narcísica. A ingestão calórica “culturalizada” permite atribuir uma significação também ela cultural e normativamente poderosa às próprias (excessivas ou escassas) células adiposas: da Vénus esteatopígica de Willendorf à *top-model*, da mulher Hotentote à estrela de Hollywood. Mas a rebeldia e autonomia do corpo anatómico (por disfunções da tiróide ou por metabolismos “indiferentes” à vontade do sujeito) pode resultar em desordens alimentares e num corpo “descontrolado”. O indivíduo vive, então, em desarmonia com o corpo obeso ou bulímico, causando uma suspeitada cesura interna entre mente e corpo, que, na *anorexia nervosa*, se agrava pela dissonância entre a imagem mental do corpo (uma morfologia imaginária) e a realidade anatómica (magreza extrema).

O corpo, polissémico e polimorfo, permite, assim, leituras e transformações múltiplas em diferentes momentos interpretativos. Em Plath e Rukeyser investigar-se-á essa complexidade na relação delicada com a maternidade ou na denúncia da exigência de um correcto desempenho e apresentação corporal em sociedade. Neste processo, a materialidade essencial e biológica do corpo está presente, mesmo quando se considera o corpo como uma entidade socialmente criada.

1.2. A instrumentalização organizada do corpo – politização e dramatização

O desenvolvimento da sociedade de consumo e dos meios de produção, durante o século XX, teve consequências no uso e na manipulação da imagem corporal. Nos textos de Plath e de Rukeyser é patente a sua sensibilidade às mensagens ideológicas, nas suas representações textuais do corpo, tornando-os, frequentemente, historicamente contextualizáveis.

Michel Foucault, na sua investigação sobre o disciplinar do corpo pela sociedade, permite entender a relação entre o corpo individual e o corpo socializado, tornado instrumento laboral, aluno educado ou militar disciplinado, tendo em atenção as alterações históricas e sociais das técnicas de encarceramento, punição e vigilância, mas também a separação crescente entre o espaço público e o espaço privado. Elizabeth Grosz sintetiza as observações de Foucault, enfatizando (tal como este) a progressiva “medicalização” da sociedade:

As procedures of punishment developed, there was a transition from a macropolitics of spectacular display (...) to a microphysics of intricate bodily supervision and surveillance. (...) Disciplinary normalization, Foucault's description of contemporary power,

culminates in an increasingly medicalized discourse: health, well-being, clinical supervision, and surgical intervention become ever more crucial to legal, juridical, and political domains. These are agencies for regimenting, observing, and inspecting “delinquent bodies” (those of the sick, insane, or criminal); through them, the normalized body is surveyed as well. (Grosz, 1995: 35)

O quebrantamento físico e mental provocados pela sujeição à observação permanente da autoridade, sublima-se com o projecto arquitectural do panóptico de Jeremy Bentham, descrito por Foucault em *Surveiller et Punir*, e é rudimentarizado na uniformidade gestual e automatização dos prisioneiros no quadro de Van Gogh (figura 2).

Por sua vez, o culto do corpo em sociedades totalitárias hiperboliza os aspectos socialmente desejáveis, idealizando a figura do líder e criando ícones a partir de certos grupos (camponeses, soldados, etc.), de que as décadas de trinta e quarenta do século XX foram exemplo, e onde a apropriação ideológica do corpo foi facilitada pelas técnicas de reprodução e distribuição de imagens, bem como pelo florescimento do cinema.

A Guerra Civil em Espanha, de cujo início Rukeyser é testemunha e em cuja “batalha” representacional se envolve, expõe esta “desindividualização” do corpo. As duas ideologias distintas (Republicana e Nacionalista) abordam a simbologia corporal de forma similar entre si e idêntica também à que Rukeyser utiliza no departamento gráfico do *Office of War and Information*. Nos textos que escreve para os cartazes propagandísticos, a politização do corpo nas imagens propostas vai muito para além do domínio da individualidade:

Welders by Shahn were to be used to remind us of our mixed birth; a head by Shimin, the head of a young Negro boy, for the chance to grow; a landscape by Curry with a line of Whitman’s; a raft of three survivors on a copper-hot sea by Peter Blume; a grotesque of syphilis by Dali; the starving children of Käthe Kollwitz. None of these was ever used. Advertising men came in, telling the administration that ideas were their field, that the government needed their techniques. The advertising men made it clear that there were two ways of looking at ideas in a war against fascism. Those of us who were working on the project believed ideas were to be fought for; the advertising men believed they were to be sold. The audience, those at home in wartime, were not “citizens” or “people.” They were “customers.” (...) The advertising men won (...). (LP, 136-137)

O tipo de imagens escolhido é sugestivo dos ideais de Rukeyser e é compreensível que a sua mensagem mais abrangente não correspondesse aos objectivos mais imediatos do OWI.²⁰

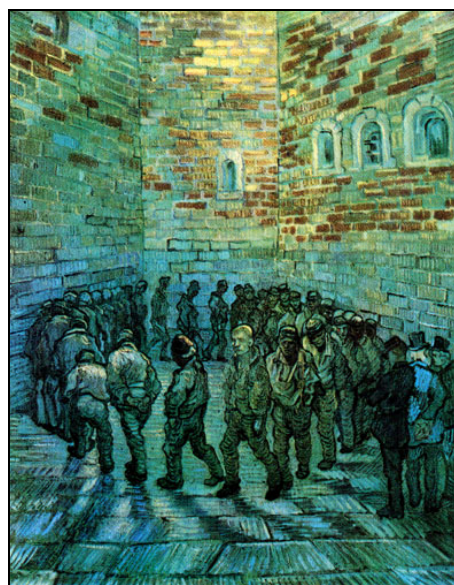


Figura 2
Van Gogh, *La Ronde des Prisonniers*
(d’après Doré), Saint-Rémy, 1890

²⁰ “Em 1942, o Office of War Information (OWI) [Repartição de Informações da Guerra] produzia um jornal



Figura 3

Lewis Hine, legenda original: “The overseer said apologetically, ‘She just happened in.’ She was working steadily. The mills seem full of youngsters who ‘just happened in’ or ‘are helping sister.’” Newberry, S.C.

O paralelismo axiomático entre as representações do corpo Republicanas (na figura idealizada do operário ou do camponês), Nacionalistas (nas camisas azuis e na saudação fascista) ou do *OWI*, deve-se ao facto de, aos campos discursivos e ideológicos divergentes, se contrapor uma categorização do corpo individual que o impregna de representatividade colectiva.

O enquadramento que orienta esta disposição representacional do corpo como

instrumento de uma mensagem política assemelha-se ainda ao das reportagens fotográficas



Figura 4

Margaret Bourke-White, “Little Boy with Hound Dog”

com consciência social. Desde as primeiras fotografias de Jacob Riis no final do século XIX, sobre a pobreza dos novos emigrantes em Nova Iorque, passando pelas fotografias do trabalho infantil de Lewis W. Hine (figura 3) e culminando com a crise económica provocada pela Grande Depressão (documentada, por exemplo, por Walker Evans e Dorothea Lange no projecto da *Farm Security Administration*), os corpos apresentados pretendem significar mais do que o seu valor individual e estético. São símbolos da realidade opressiva ou da miséria humana que expõem e denunciam:

(...) social documentary goes beyond simply reporting on the conditions people face; it emphasizes historical specificity and attempts to draw out the causes of those conditions in an effort to encourage social change. The economic events of 1929 sent photographers and writers out to scour the country for representable stories of human suffering, stories that would make their way (...) also between the glossy covers of *Fortune* and, thereby, into the homes of middle-class readers. (Thurston, 2001:170)

Estes corpos infantis ou adultos tornam-se esteticamente apelativos, enquanto os títulos acentuam o anonimato (figura 4), explorando o sujeito em contexto e despersonalizando o corpo apesar da aparente singularidade. No caso de Dorothea Lange, por exemplo, a frequente

tablóide, *L'Amérique en Guerre*, que, em 1944, lançava sete milhões de exemplares por semana sobre a França, tendo projectos semelhantes para a Noruega, a Espanha, a Holanda e, no devido tempo, a própria Alemanha, com o *Sternebanner*.” (Thomson, 2000: 385) Nos Estados Unidos, um meio eficaz de afixação dos cartazes foi o recurso a jovens escuteiros e a organizações femininas a quem muitos dos cartazes produzidos pelo *OWI* eram dirigidos (como “Rosie, the Riveter”).

concentração focal nas complexidades do rosto e na expressão dos fotografados objectifica a parte mais subjectiva e individual do corpo humano. Assim, os corpos são valiosos pela mensagem e expressividade (corporal e situacional) mas despojados na sua validade pessoal, sem história anterior e futura, suspensos no instante fotográfico e na sua estratificação social.

O realismo anunciado submete-se ainda à lógica discursiva por detrás do planeamento do “instantâneo” e sucumbe perante a intromissão ideológica do fotógrafo, isto é, a suposta autenticidade objectiva esconde a “autenticidade subjectiva” da fotografia, sob a perspectiva antropocrática por detrás da câmara.²¹ O sublime consegue-se na figuração de um heroísmo estóico, na estilização do sofrimento, na escolha do cenário, pose, tonalidade e legenda. Martha Rosler denuncia a inconsistência entre as intenções da fotografia documental e os processos e resultados da mesma:

For “concerned” or what Rosler calls “victim” photography overlooks the constitutive role of its own activity, which is held to be merely representative (the “myth” of photographic transparency and objectivity). Despite his or her benevolence in representing those who have been denied access to the means of representation, the photographer inevitably functions as an agent of the system of power that silenced these people in the first place. (...) In fact, in such photography it is the photographer rather than the “subject” who poses – as the subject’s consciousness, indeed, as conscience itself. (Owens, 1998: 68-69)

Susan Sontag (tendo como referentes as imagens de Lewis Hine) aponta igualmente o carácter esteticamente anestesiante da beleza, possível mesmo na imagem do horror, o que pode anular o impacto social e reactivo pretendido: “O realismo da fotografia cria uma ilusão sobre o real que é (a longo prazo) moralmente analgésica e, além disso, (a curto e a longo prazos) sensorialmente estimulante. Portanto, limpa o nosso olhar.” [Sontag, 1986 (1973): 102]

²¹ Melissa McEuen analisa o tratamento composicional de “Migrant Mother” e o carácter claramente propagandístico do projecto da FSA. (cf. McEuen, 1999: 103-106, 110) A série de fotografias, não retocadas e rejeitadas, de Florence Thompson que Lange tira em Nipomo, Califórnia e de que resultou a famosa “Migrant Mother”, pode ser consultada no seguinte endereço: http://www.loc.gov/rr/print/list/128_migm.html.

Do mesmo modo, Margaret Bourke-White, no seu projecto com Erskine Caldwell sobre a “realidade” dos agricultores nos Estados do sul (*You Have Seen Their Faces*, de 1937), também não escapa à crítica de McEuen: “One recent critic of Bourke-White and Caldwell’s collaborative effort argues that they chose ‘only the material that sustained certain images of the South, and set the rest aside.’” (McEuen, 1999: 238)

Com um tratamento fotográfico ainda mais subjectivo, as fotografias de Doris Ulmann, na sua série sobre o mundo rural nos Apalaches, recriam uma América mítica, idílica e austera, em que se encena uma realidade já não existente: a jovem Wilma Creech que posa com uma roda de tear, descalça e vestida com roupas de outra geração, é, na “vida real”, uma estudante de medicina de volta a casa para as férias de Verão. (cf. *Ibidem*, 59-61) Jameson questiona exactamente a verisimilitude da fotografia realista ao apontar uma recriação do passado que combina história com nostalgia: “The event registered by the camera includes history in the form of death (or the passage of time): photography is thus already a philosophically ‘existentialist’ medium, in which history is subject to a confusion with finitude and with individual biological time; and whose costume dramas and historical records are therefore always close to the borderline between historicity and nostalgia. As for the event of the camera’s registration, however, it leaves its traces not merely in the formal and compositional properties mentioned above (...) but also and above all in the black-and-white process as such, so unmistakably a *translation* of light into a specific language (...).” (Jameson, 1992: 191-192)

O crescimento do mercado das revistas ilustradas, na década de trinta, auxiliou à popularização e acentuou a necessidade de “dramatizar” o retrato: o fotógrafo não testemunha apenas dificuldades, mas leva a que quem olha, “sinta” a realidade do fotografado – a fotografia é, então, informativa e emotiva e, logo, comercial.

Na estratégia poética da representação corpórea em “The Book of the Dead”, ou outros poemas coetâneos de Rukeyser, encontram-se técnicas e objectivos subjacentes a este tipo de reportagem fotográfica. O próprio título do poema “Boy with His Hair Cut Short” assemelha-se, no seu tom factual, ao da figura quatro, tal como quando escreve “Kodak As You Go” se implica uma fusão entre olhar e objectiva na captura do real, procurando elidir a intermediação subjectiva do poeta/fotógrafo.

A politização do corpo passa também por várias tentativas de categorização do mesmo a partir da realidade fisiológica. A tonalidade da pele que marca o corpo do Outro ou as características que nos rostos revelam supostas etnias culturais, afiliações religiosas ou culturais ou uma ancestralidade comum, tornaram-se veículos para uma limitação social e política do indivíduo “preso” ao seu corpo e “amoralizado” por este, como foi visto. Por seu turno, o progresso científico também foi motor para a redução da liberdade individual ao procurar identificar o rosto e o cérebro do criminoso através dos estudos de fisionomia [cf. Courtine e Haroche, 1997: 102-103] e de frenologia²² ou, mais recentemente, suspeitando de uma criminalidade endógena e latente no próprio gene.²³

Num outro patamar, deve ser considerado que o olhar que traça os corpos nos textos deste projecto é feminino e consciente de o ser, isto é, é construído socialmente. Quando Rukeyser é criticada pela ousadia de ter escrito a biografia de Thomas Harriot, a sua resposta marca a diferença não como um estigma mas como uma valorização:

One of the attacks on me for writing that Harriot book spoke of me as a she-poet – that I had no business to be doing this, and I was broken for a while and looked out the window for awhile. And then I thought, yes, I am a she-poet. Anything I bring to this is because I am a woman. And this is the thing that was left out of the Elizabethan world, the element that did not exist. Maybe, maybe, maybe that is what one can bring to life.

²² Quando sob a orientação de Franz Boas, Zora Neale Hurston procede a medições dos crânios de nova-iorquinos, entende-se o impacto que as tipologias faciais e cranianas ainda detinham na caracterização racial e social do indivíduo, nas primeiras décadas do século XX. (cf. Hill, 1996: 6)

²³ “It began with a study in Scotland in the 1960s, in which the inmates of an institution for violent offenders had an incidence of extra Y chromosomes twenty times higher than in the general population. At once the chorus rose: such people were born evil. (...)

A larger Scottish survey uncovered sixteen XYY cases among the thirty-five thousand tested. Between them, they had thirty convictions – more than average – but all were minor and half were committed by a single XYY Scot who had become a career criminal.” [Jones, 2003 (2002): 232-233]

(Rukeyser, citada em Rich, 2001 (1999): 67)²⁴

O reconhecimento de uma consciência feminina, na representação literária do corpo, condiciona a escolha de uma continuidade ou descontinuidade perante as imagens antes escritas pela tradição masculina, implicando a recriação dos mitos clássicos ou dos contos de fadas, a recuperação de elementos de um *female gothic* ou insistindo numa ligação umbilical entre maternidade e criatividade. Estas estratégias apresentam-se como consequência da consciencialização de que a representação do corpo feminino, circunstanciado perante o olhar, o traço, a película de outrem, tem existido historicamente dependente de um autor maioritariamente masculino. Esta representação do feminino, feita então, a partir de fora e da diferença, padronizou-se como se mimetizasse o real. Jane Gallop, desenvolvendo uma afirmação de Freud, atesta os problemas representacionais inerentes a esta realidade:



Figura 5

Paul Delvaux, *Le Miroir*, 1936

One of the principal assumptions he [Freud] challenged (...) was the idea that sexual attraction was immanent in the object. This idea is still powerfully present – particularly in the notion that sexiness resides in the woman’s body. The viewer looks at provocative images of women and locates the attraction she feels in the represented object: the object, not the experience, is considered to be sexy. (Gallop, 1988: 138)

Num plano similar, Mulvey publicara em *Spare Rib*, em 1973, a seguinte crítica:

Women are constantly confronted with their own image in one form or another, but what they see bears little relation or relevance to their own unconscious fantasies, their own hidden fears and desires. They are being turned all the time into objects of display, to be looked at and gazed at and stared at by men. (...) Women are simply the scenery onto which men project their narcissistic fantasies. (Mulvey, 1989: 13)

Distinguindo três tipos de olhar cinematográfico (o olhar da câmara/objectiva, o do espectador e os olhares entre as personagens na tela), Mulvey denuncia o desequilíbrio resultante de uma realização e produção cinematográficas em que as personagens masculinas se encontram numa posição de domínio visual da cena – são o agente do olhar em cena – e as personagens femininas são o alvo passivo desses mesmos olhares. (cf. *Ibidem*, 19-20)

No quadro de Paul Delvaux (figura 5), a tradicional identificação da mulher com o espelho

²⁴ Rukeyser receberia acusações similares aquando da publicação de *Willard Gibbs. American Genius*, por não ser cientista e por causa da sua ascendência judaica. (cf. *LP*, 95) No texto, contudo, Rukeyser deixa uma defesa explícita da sua “autoridade” enquanto poeta para escrever a biografia de um cientista, enfatizando a conexão entre a poesia e a ciência. (cf. *WG*, 11-12)

surge como uma falácia ao colocar-se a imaginação do pintor no espaço imaginativo do retratado. Aí, a nudez feminina é criada na perspectiva do observador/autor cuja posição perante o quadro se situa num corte visual com a figura que se “olha” no espelho e de cujos olhos ou rosto só se vê claramente o reflexo.²⁵ Esta tradição imagética artificial do feminino inclui a atribuição de uma malignidade à sua beleza e mistério o que, de facto, insinua o fascínio perverso daquele que a representa (figura 6).²⁶

Margaret Miles nota, como Mulvey, que é o afastamento do espaço político, cultural ou



Figura 6

Paul Delvaux, *La Vénus endormie*, 1944

artístico da representatividade enquanto autor, que fragiliza a veracidade da representação do feminino, tornado fantasia masculina:

In the patriarchal societies of the Christian West, “woman” was mysterious and ultimately grotesque because women did not represent themselves; lacking conditions for self-representation – collective voice and access to the public sphere – women were represented by men’s anxieties, fears, and fantasies. (Miles, 1997: 112)

Em casos extremos, mesmo quando as

bíblicas Ester e Judite são veneradas pela sua fé,

a sua transformação em belas sedutoras representa uma destruição impiedosa: embora não demoníaca porque utilizada em defesa do seu povo, a sua beleza é poderosamente temível para os inimigos de Israel. Efrat Tseëlon confronta a proximidade entre a beleza feminina e o seu carácter maléfico na narração masculina, narração essa que, como se verá, Plath denuncia e Rukeyser ou H.D. procuram subverter:

²⁵ Na representação (rara) do homem que admira o seu reflexo, a figura que se repete, de Caravaggio a Salvador Dali, é, naturalmente, Narciso, expressão máxima dos perigos da obsessão pela beleza própria. LaBelle nota essa singularidade: “Defined biologically, a female is not, of course, a creature who looks into mirrors. (...) Yet in European culture for at least the last two centuries a female self as a social, psychological, and literary phenomenon is defined, to a considerable degree, as a visual image and structured, in part, by continued acts of mirroring. Many women have accepted such definitions, and as a result their self-identities have an exteriority – and hence a vulnerability – greater than masculine egos. What women do with mirrors is clearly distinct from and psychically more important than what men do with mirrors in their pursuit of generally utilitarian goals. I think it is significant that in my search for mirror scenes I have found precious few in which men use the mirror for acts of self-scrutiny. Men look at their faces and their bodies, but what they *are* is another matter entirely – ultimately, a transcendental concept of self.” [La Belle, 1989 (1988): 9]

²⁶ A proximidade entre a beleza feminina na representação da figura venusiana, o manequim de costureira e a morte em *La Vénus endormie*, do surrealista Paul Delvaux (figura 6) reproduz conceptualmente o engano sedutor, precário e perigoso da beleza feminina. Por outro lado, importa recordar que a beleza como uma categorização feminina não é universal nem histórica: a estatuária grega, apesar de ter consagrado algum espaço às belas deusas e sobretudo a Afrodite, “masculinizou” Atena e ador(n)ou Adónis ou Apolo. E em certas culturas tribais a ornamentação do corpo masculino supera a do feminino.

(...) the archetypal features of the woman encoded in the legends of Pandora, Eve and Lilith inform Western moral attitudes towards the woman's character and personal appearance. (...) She is portrayed as disguising behind false decoration, using her beauty and finery as a vehicle to dazzle men to their destruction. (...)

To counter those fears, and to offer the woman a path to salvation, female sexuality had to be controlled. (...)

In the requirement *to appear pure* as well as *to be pure*, modesty is located not only in the woman, but also in the way she is perceived by others. Her responsibility extends beyond herself to the eyes that are looking at her as a sexual object. Herewith lies a paradox. First, never to be desired means never to be seen. It means a complete victory over, and denial of the flesh. (...) Taken to its logical conclusion – that is, the only true virgin is a dead one. [Tseëlon, 1997 (1995): 12-13]

A donzela “encerrada na torre do castelo” é o exemplo dessa fantasia de beleza pura e inacessível, que o herói ama sem ainda ter visto mas de cuja lenda ou histórias se enamorou. Em *Helen in Egypt*, de H.D., a imagem prevaiente de Helena de Tróia “mostrada” nas ameias, mas semi-oculta pelo véu, repete esse ritual de uma beleza mitificada, intuída mas, na realidade, invisível. E letal como na última “miragem” da bela Helena presente ao condenado Fausto. [cf. Marlowe, 1983 (1969): 330-331]

Similarmente, a representação do afro-americano nos Estados Unidos constituiu-se inicialmente a partir das impressões formadas pelo olhar cultural europeu, conduzindo a estereótipos como o do “Sambo” (infantil e feliz), da “Mammy” (maternal e dedicada) ou do violento predador de que é exemplo a figura de Gus em *The Birth of a Nation*, de D.W. Griffith (representado pelo actor Walter Long, com a pele maquilhada num tom mais escuro²⁷).

Estas representações quase estáticas do feminino são parcialmente alteradas na iconografia militar das duas Guerras Mundiais. A Grande Guerra originou a criação temporária de uma força laboral feminina proveniente das classes média e alta e, deste modo, diferente das trabalhadoras rurais tradicionais, do pessoal doméstico ou das operárias fabris. Saindo da domesticidade e da quase nulidade produtiva (exceptuando a capacidade procriativa), estas mulheres, de acordo com Gilbert e Gubar, puderam conciliar o horror externo da Guerra vivida além-fronteiras e a satisfação de se sentirem livres e necessárias.²⁸

²⁷ Em *Racechanges*, Susan Gubar alerta para as consequências culturais e sociais destas representações: “Blackface destroys the human subject on stage, replacing it with the black Other as corporeal object whose insignificance makes him invisible (like a pet, a servant, a child, a corpse) or hypervisible (like a pet, a servant, a child, a corpse).” (Gubar, 2000: 81)

²⁸ “As David Mitchell observes, ‘When the time came for demobilisation,’ many women ‘wept at the ending of what they now saw as the happiest and most purposeful days of their lives.’ For despite the massive tragedy that the war constituted for an entire generation of young men (...) it also represented the first rupture with a socioeconomic history that had heretofore denied most women chances at first-class jobs – and first-class pay.” (Gilbert e Gubar, 1988a: 276)



Figura 7
Imperial War Museum
(reproduzido em Gilbert e
Gubar, 1988a : 278)



Figura 8
Imperial War Museum
(reproduzido em Gilbert e Gubar,
1988a : 278)

Entre as imagens da Grande Guerra, que Gilbert e Gubar apresentam, surgem duas reproduções que, colocadas lado a lado, são estranhamente parecidas e, simultaneamente, diferentes (figuras 7 e 8). Enquanto a fotografia captura intencionalmente um “real”, com

as trabalhadoras em uniforme e com a presença do fotógrafo elidida pela aparente instantaneidade da foto, no cartaz há a evidente contradição entre a sua mensagem textual, que enfatiza a importância da figura feminina, e o trabalho real que é efectuado pela figura masculina em segundo plano. O contraste entre a imagem do militar focalizado no seu trabalho e a jovem que ajusta a touca, inclinando coquetemente a cabeça e sorrindo, revela que, embora o objectivo seja motivar o alistamento feminino nas fábricas de munições, a mensagem utilizada não é a de uma “sedução” directa pelo apelo do trabalho, mas indirecta, mostrando como é possível continuar feminina de uniforme.

Enquanto a Segunda Guerra Mundial populariza nos Estados Unidos a figura da forte e maquilhada *Rosie, the Riveter*, também ela icónica dessa feminilidade quase artificial, o pós-guerra substitui-a pela imagética da fertilidade do idealizado corpo-ampulheta, captada pelo fotógrafo Bob Willoughby (figuras 9 e 10),²⁹ na representação globalizante da hegemonia cinematográfica de Hollywood. Igualmente relevante, é a domesticidade da fada-do-lar, abnegadamente eficiente no racionamento, mas também vital no consumismo que suporta a economia. Transmissora dos valores morais na educação dos filhos, é a chave para o lar feliz que proporciona ao marido-provedor.



Figura 9
Bob Willoughby, *Sophia Loren*
(Surrounded by dress forms in the
Paramount Studios wardrobe department),
1958

²⁹ Joanne Entwistle delinea as razões estéticas, ideológicas e económicas por detrás do modelo: “The 1950s stands out as the period which promoted a return to old-style notions of ‘masculine’ and ‘feminine’. After the angular contours of the 1940s, when male and female silhouettes were broad shouldered, Dior’s New Look of the 1950s promoted a return to a Victorian shape for women, narrow waist and full skirt. The post-war New Look was subject to censure by some as ‘wasteful’ at a time when material was still scarce; it was also said to signify an ideology of femininity which put women back in the home after their war efforts.” (Entwistle, 2000: 171)

Tais estratégias representativas são acompanhadas por medidas moralizantes que tentam controlar o corpo feminino (sexual e reprodutivo), protegendo a instituição familiar tradicional. Ou seja, procuram recuperar uma tradição que cerceia a autonomia representativa feminina, patente na “história silenciosa” da irmã de Willard Gibbs. (cf. *WG*, 172-176) Alertando para estas potencialidades do corpo como reprodutor de uma certa imagem do feminino, Bordo insiste no papel desempenhado pelos hábitos culturais como modo de institucionalizar representações³⁰ o que, tendo presente a associação frequente da transmissão de modelos educativos e sociais à figura materna, torna as mulheres os alvos e os veículos-primeiros da formação e propagação das ideologias hegemónicas.³¹

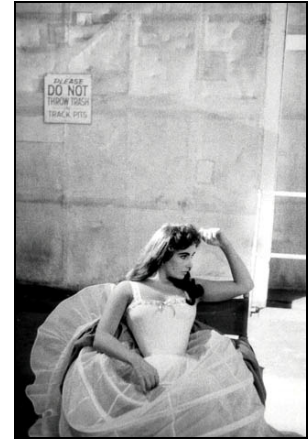


Figura 10
Bob Willoughby,
Elizabeth Taylor (On the
MGM set of “Raintree
County”), 1956

Em *The Bell Jar*, ou em poemas como “The Disquieting Muses”, as vozes da normatização social e cultural do corpo são sobretudo femininas, maternas ou de mães-substitutas. Menos crítica desse papel, Rukeyser, porém, também não evade o poder insistente da ligação germinal e educacional (e, conseqüentemente, social) entre mães e filhos, mesmo se no desejo expresso de constituir uma sociedade diferente e mais humanista.

Foucault notara que o desenvolvimento científico contribuiu para um aprofundar dos meios de controlo externo sobre o corpo, seja nas escolas, nos hospitais, nas fábricas, nas instituições penais e militares ou através de controlos estatísticos ou sociológicos das populações.³² Não por acidente, um dos pontos na agenda feminista dos anos sessenta e setenta incluiu o apossar legislativo do corpo nas práticas contraceptivas, como na defesa da manutenção da jurisprudência de *Roe v Wade* de 1973 e no desmistificar da “felicidade”

³⁰ “The body is not only a *text* of culture. It is also (...) a *practical*, direct locus of social control. Banally, through table manners and toilet habits, through seemingly trivial routines, rules, and practices, culture is “*made body*,” as – Bourdieu puts it – converted into automatic, habitual activity.” [Bordo, 1992 (1989): 13]

³¹ É entre as novas mulheres cidadinas, na florescente urbanidade americana da primeira metade do século XIX, que Smith-Rosenberg encontra as promotoras de uma moralidade sobre o corpo, que cristaliza as atitudes da “Fallen Woman”, da vítima e do sedutor e ainda da mulher virtuosa e pia, estandarte da defesa da família e da sociedade, epitomizada na “New York Female Moral Reform Society.” (cf. Smith-Rosenberg, 1986: 31-54)

³² As políticas de controlo da natalidade a que países como a Índia e a China recorreram bem como as medidas baseadas numa ideia de eugenia dita “positiva”, visando o “melhoramento” da espécie humana através da esterilização e do controlo de doenças hereditárias, sustentam a hipótese de Foucault. Steve Jones menciona as opções socioculturais dos próprios casais facilitadas pelas novas técnicas reprodutivas: “The FACS machine, used to sort cattle sperm, has now been turned to our own ends. The businesses who shift the ratio for cows have been joined by the MicroSort Company, which does the same for humans. It helps those who look for what its directors call ‘family balancing’ (as the American Society for Reproductive Medicine puts it, ‘sex selection might provide perceived individual and social goods such as gender balance or distribution in a family with more than one child, parental companionship with a child of one’s own gender, and a preferred gender order among one’s children’).” [Jones, 2003 (2002): 53]

suburbana, denunciada em *Feminine Mystique*, de Betty Friedan, em 1963.

A resposta às representações normatizadas e indiferentes à especificidade do sujeito passa pela recusa e desmontagem da imagem de um corpo onde este não se reconhece ou pela manipulação e recriação dessa imagem. Exemplos destas práticas são as obras de Käthe Kollwitz, Cindy Sherman ou Nan Goldin,³³ os textos de Margaret Atwood (*The Handmaid's Tale* ou *The Edible Woman*), o questionar dos termos “sexo”, “género”,³⁴ “masculino”, “feminino” ou a encenação de uma “feminilidade” fictícia: “(...) the process of masquerade or the ‘simulation of femininity’ has a liberatory potential in the creation (and subversion) of diverse female subjectivities and enables temporary resistances to impositions of power, including the operation of the male gaze.” [Jagger, 2002 (2000): 57]

Uma outra possibilidade reactiva ao olhar dominador e objectificante passa pela redução da componente visual como expressão cultural. Aliás, o domínio do ocular surge ampliado, no caso feminino, pela recorrente presença do já referido espelho como caucionante da identidade, elemento de reconhecimento ou de dissociação e repulsa. Martin Jay, assinalando em *Downcast Eyes* uma corrente desvalorizadora do ocularcentrismo na cultura ocidental, ensaiada por alguns teóricos franceses [cf. Jay, 1994 (1993): 588-590], refere a forma como Luce Irigaray relaciona o espelho com a representatividade feminina e a sua distorção na anamorfose do *speculum* ginecológico:

To the extent that women identify with the narcissistic subject created by such flat mirrors, they are imprisoned in a male specular economy in which they are always devalued as inferior versions of the male subject (...).

One solution would be to shatter the mirror, to go “through the looking glass,” like Alice in Wonderland (...). For on the other side of the mirror, behind the screen of male representations, is (...) a world where women might whirl and dance out of the glare of the sun. (...) Here what she calls “la mystérieuse,” combining mystery, hysteria, mysticism (the “dark night of the soul”), and the feminine, finds its natural home. (*Ibidem*, 533)

Superar o poder do espelho e a autoridade do “olhar” patriarcal pode ainda passar pelo

³³ Cindy Sherman e Nan Goldin reencenam o feminino, reposicionando-se em auto-retratos que, de facto, não as retratam a si mas antes as ficções por si construídas e que são, frequentemente, estereótipos do feminino.

³⁴ Como se viu, o radicalizar desconstrutivo de Butler questiona a existência de absolutos na definição do corpo anatómico como uma inerência biológica, lembrando a (possibilidade da) sua variedade performativa e, logo, a sua pluralidade representativa. O conceito de “género”, por sua vez, é uma fabricação performativa que abre espaço à instabilidade e à ruptura: “Gender ought not to be construed as a stable identity or locus of agency from which various acts follow; rather, gender is an identity tenuously constituted in time, instituted in an exterior space through a *stylized repetition of acts*. The effect of gender is produced through the stylization of the body and, hence, must be understood as the mundane way in which bodily gestures, movements, and styles of various kinds constitute the illusion of an abiding gendered self. This formulation moves the conception of gender off the ground of a substantial model of identity to one that requires a conception of gender as a constituted *social temporality*. (...) The possibilities of gender transformation are to be found precisely in the arbitrary relation between such acts, in the possibility of a failure to repeat, a de-formity, or a parodic repetition that exposes the phantasmatic effect of abiding identity as a politically tenuous construction.” [Butler, 1999 (1990): 179]

ênfatizar de outras fontes sensoriais como o tacto. O corpo que se descobre nas grutas em “Ajanta”, de Muriel Rukeyser, não renega a visualidade da experiência mas celebra de igual modo a componente háptica e o movimento apercebido nas imagens. Ou seja, o conhecimento de si e dos outros deve superar os limites ópticos e incluir uma cognição sensorialmente mais plena, que o texto pode tentar reproduzir sinestésicamente. Por detrás da socialização, da máscara, da representação ou do olhar categorizante, “reside” o organismo humano: um conjunto molecular que conhece, ama, sente e cria. Que é físico e é psicológico; igual e único.

1.3. A individualização do corpo – expressão da identidade e diversidade

A possibilidade de um corpo único, individualizado, nasce, em parte, com a dissecação anatómica, com o olhar por e para dentro de um corpo distinto que revoga a sacralidade do “envelope da alma”. Com a transgressão da fronteira cutânea, os corpos tornam-se iguais – o que é sagrado fica profano (até porque profanado), símbolos diferenciadores são anulados, extingue-se a aura e o mistério e o corpo banaliza-se: “O corte que abre o corpo não é só uma transgressão; ele rompe as fronteiras que separam os mundos pequenos e grandes, macrocosmos e microcosmos, e com isso os mistura; ora, era precisamente da sua separação incessantemente reafirmada que os símbolos, afinidades, correspondências tiravam as suas forças.” (Tibon-Cornillot, s.d.: 42) Mas ao “perder-lhe” a alma e ao torná-lo igual, o anatomista democratiza-o e descobre quer diferenças (do feminino, por exemplo), quer similitudes com outros corpos. Modernamente, o Outro até pode provir do mundo animal ou ser manufacturado como uma prótese ou um coração artificial, na engenharia do corpo biomecânico. Os primeiros transplantes de órgãos, que transpuseram as barreiras imunológicas (e mesmo inter-espécies nos xeno-transplantes) ao superarem os elementos celulares que reconhecem diferenças, vêm testar os limites da fisicalidade e, no caso do recente transplante parcial do rosto realizado em França, pôr em risco a integridade de uma identidade ancorada no seu envelope corporal, possibilitando uma imagem especular em que “Eu sou, efectivamente, um Outro”.

Individual e colectivo também se jogam no tabuleiro cultural: as tatuagens tribais transformam o corpo num mapa legível da posição social ou da linhagem do indivíduo, enquanto nas sociedades industrializadas podem ser um sinal neotribal de pertença a um grupo. Como nota José Gil, elas são um elemento e uma parte de um processo comunicativo que integra o indivíduo no espaço comunitário desabilitando, por intermédio dessa escrita no corpo, a fissura entre o sujeito e a tribo, numa “encodificação colectiva do corpo”. (Gil, 1997: 53)

Mas as tatuagens podem tornar-se igualmente textos ou manifestações artísticas que escre-

vem e desenham num corpo que é tela única, independentes de sentidos colectivizantes. Tela virgem e capaz de todas as inscrições, num corpo incerto e desconhecido ou tela intencional portadora de uma mensagem pictórica ou textualizada: “I have been imagining a lithe, supple Laura, a butterfly poised for flight on each breast, roses blooming on her buttocks, a gold-guarding dragon on her back and Sinbad the Sailor in six colors on her belly, a woman with Experience written all over her, a woman to learn from in this life.” (JP, 105-106)

Ao contrário do jovem apaixonado que, em “The Fifteen-Dollar Eagle”, pretende inscrever/escrever o nome da amada na sua pele, da senhora devota que pede uma tatuagem do Calvário (escarificação e sacrifício na carne a mimetizarem o martírio de Cristo) ou do marinheiro que deseja uma ave tatuada (águia), símbolo afinal de que há uma terra para além do mar, a narradora projecta não uma mas várias narrativas na pele de um Outro. Estrategicamente colocadas, as tatuagens imaginárias no corpo de Laura insinuam que a sua Experiência combina a sensualidade feminina (“butterfly poised for flight on each breast, roses blooming on her buttocks”), com o poder (“a gold-guarding dragon on her back”) e com o conhecimento do mundo (“Sinbad the Sailor in six colors on her belly”). Projecção fantasista dos desejos da narradora, a superfície corporal de Laura passa oniricamente de “envelope” do sujeito [cf. Anzieu, 1995 (1985): 31-32] a “pele-papel” do Outro.

A visualidade do mundo contemporâneo e a apresentação sucessiva de imagens corpóreas em revistas, no cinema ou cartazes publicitários, torna o corpo em si, um meio privilegiado para a inserção de símbolos. A legibilidade do corpo escrito pode multiplicar-se, desta forma, nos seus significados meramente artísticos ou mais complexamente religiosos ou passionais, como expressão da unicidade do sentir do sujeito. Por outro lado, despojando-o de significados sociais ao exprimir a sua sensorialidade, o corpo pode tornar-se colectivo e elidir barreiras entre grupos, isto é, o lado emotivo, sensitivo e sensual é pertença equalizadora do género humano e um factor que Rukeyser insiste ser parte fundamental para o entendimento e plenitude dos indivíduos. Pode ainda imbuir o indivíduo de experiências únicas, de visões místicas ou de uma relação sinestésica invulgar com o meio envolvente.

Philip Mellor e Chris Shilling perscrutam as “re-formações” do corpo por acção da religiosidade, distinguindo o Catolicismo medieval (“medieval body”), a Reforma (nas suas expressões calvinista, luterana e puritana – “Protestant modern body”) e o movimento da Contra-reforma (retomado na modernidade e pós-modernidade na construção do “baroque modern body”). Consequentemente, assinalam o modo como estes diferentes modos de viver e regular o corpo (religioso e individual) agiram sobre a hierarquia dos sentidos, numa interpretação um pouco diferente da de Martin Jay sobre a primazia da visão, mas apontando,

contudo, para consequências comuns.³⁵

Assim, ao corpo medieval em que ao maior equilíbrio entre os sentidos³⁶ correspondia uma maior integridade da experiência sensível, impõe-se progressivamente um corpo Protestante que enfatiza a intelectualidade e o valor da Palavra, até na acessibilidade da Bíblia lida em privado e em família na sua tradução, em vez de obrigatoriamente *ouvida e experienciada* colectivamente, na missa em latim. A relativa primazia atribuída à falível visão relega os outros sentidos para as experiências mais censuráveis da carne e do mundo da natureza.³⁷ Aliás, recorde-se que a visão não pode “sentir” ou “tocar” directamente a “coisa” percebida, não podendo constituir, por isso, um órgão objectiva e explicitamente erógeno: os prazeres visuais só se “sentem” cerebralmente.

Reitera-se, então, a suspeição socrática, exposta em *Fédon*, relativamente à “insensatez do corpo” e de que “ (...) se alguma vez quisermos ter o conhecimento puro de uma coisa, devemos separar-nos do corpo e observar os objectos em si, só com o olhar da alma.” (Platão, 2000: 53) O conhecimento intelectual (de que a visão pode ser eventualmente auxiliar) distingue-se do conhecimento adquirido sensorialmente, pelo tacto, olfacto, audição e paladar. Esta invalidação das possibilidades cognitivas destes sentidos menospreza também aqueles que, aparentemente, privilegiam este tipo de conhecimentos: as mulheres ou os que podem ser escravizados. O corpo Protestante, na acepção de Mellor e Shilling, é, então, limitativo: a negatividade e a desconfiança perante os sentidos impõem a supressão da sensualidade e propiciam quer a percepção de um mundo maniqueísta, quer a inerência do público no privado com a formação de leis ou ensinamentos que regulam o comportamento íntimo do casal ou com a exposição pública dos pecados, sob a forma, por exemplo, de uma letra escarlate.

Consequência, complemento e antítese das anteriores, a terceira “re-formação” do corpo é, naturalmente, mais complexa:

This third major re-formation of the body can be associated with the emergence of a ‘baroque modern’ form of embodiment: a form marked by a sensualisation of experience, partly analogous to that evident in Counter-Reformation baroque cultures, which develops

³⁵ “In the twentieth century, though, Western bodies tend to prioritise the visual sense. Jenks, for example, highlights the modern world’s tendency to conflate ‘seeing’ with ‘knowing’ (such as when we ask ‘do you see?’ when we mean ‘do you understand?’). According to Meštrović, this was anticipated by Schopenhauer’s argument that the senses of smell and hearing are significantly ‘premodern’, while the ‘triumph of the visual can be interpreted as the triumph of the Enlightenment process overall’.” (Mellor e Shilling, 1997: 6) Similarmente em português, “Está a ver?” é equivalente a “Está a compreender / perceber?”.

³⁶ “The ‘odour of sanctity’ and the ‘stench of sin’, for example, were not merely linguistic metaphors, but reflected experiences which were *sensed*.” (*Ibidem*, 1997: 9)

³⁷ Martin Jay contrastava a posição anti-ocular e iconofóbica da Reforma e a contra-resposta do esplendor da visualidade do Barroco, mas ressalva que, apesar da sua discordância em relação ao uso de imagens, estas foram usadas, por exemplo, sob a forma de caricatura, como propaganda anti-papista e anti-Roma pelos Protestantes. [cf. Jay, 1994 (1993): 13, 42]

hand in hand with an extension of certain aspects of the Protestant modern body. (...) Meštrović suggests that the outcome of this Janus-faced form of embodiment ‘yields an ideal-type civilised human who is simultaneously more polished and potentially more savage compared to our ancestors’, yet this sensuality takes various forms and need not necessarily manifest itself in aggression. (Mellor e Shilling, 1997: 11-12)

Por exemplo, o retomar do corpo grotesco, como expressão do indivíduo, implica (para além de um fraccionar entre o sujeito e o seu corpo, que vê como *locus horribilis*) também uma recusa da repulsa da sensorialidade imposta por uma sociedade “acorporalizada” na sua excessiva “civilidade”. “Do I terrify?” pergunta, ironicamente, a desmedida Lady Lazarus.

A exposição do corpo grotesco é também a exposição do que não pode ser “socialmente” mostrado, como as funções excretórias que foram progressivamente privatizadas nas divisões mais recatadas das casas e cujo “despisal”, como diz Rukeyser, representa o desprezo pelo corpo ou pelo que nele é ignorado como um “body’s ghetto”. (CPMR, 472) Em *The Orgy*, o excesso é natural e não sanitizado, sendo que a experiência colectiva é também experienciada individualmente. O que no texto poderia ser grotesco (o bode, as festividades e a sujidade) deixa de o ser, porque visto como genuíno. A perspectiva inclusiva do narrador insiste ainda na sua participação plena nos festejos, lembrando os excessos medievais:

Carnival infused bodies with grotesque imagery and encouraged behaviour which reinforced this transcendence of the individual’s bodily boundaries and the breaking of body regimes. The devouring, lascivious, laughing body was marked by open orifices which facilitated a merging with other people and with the wider environment and resisted categorisation. Instead of purging the body in preparation for a regime of denial during Lent, these carnivals were associated with an intensification of the body’s loss in both itself and in the fleshy bodies that were other people. (Mellor e Shilling, 1997: 41)

Similarmente, a associação frequente, desde os tempos medievais até ao Século das Luzes, da mulher às práticas de bruxaria implicava a maior susceptibilidade dos seus corpos ao desregulamento das emoções e à confusão na leitura e interpretação de sinais: o corpo possesso é um corpo excessivo, dominado pelas paixões da carne. A censura deste corpo socialmente perigoso passou, assim, pela eliminação física através de actos purificadores como o fogo, mas também pela representação de uma alteridade nos contos de fadas, como a fealdade ou a deformação de uma Mélusine ou da Dama de-Pé-de-Cabra. Em *Trilogy*, de H.D., a “outra Maria” que possui a rara mirra, coloca-se arrojadamente num espaço que desafia as leis patriarcais mas a sua experiência é valiosa pela narrativa que gera: “*I am Mary, the incense-flower of the incense-tree / myself worshipping, weeping, shall be changed to myrrh (...).*” (CP, 592)

Foucault associara a regulamentação e higienização do corpo burguês no século XIX a uma afirmação de classe. Ou seja, não seria necessariamente uma consequência da nova ética protestante de que fala Max Weber mas antes uma expansão de um ideal hegemónico que

visava, tal como os anteriores laços de sangue aristocráticos, a defesa da “saúde” e a estabilidade de uma nova elite económica:

Was this a new avatar of that bourgeois asceticism described so many times in connection with the Reformation, the new work ethic, and the rise of Capitalism? It seems in fact that what was involved was not an asceticism, in any case not a renunciation of pleasure or a disqualification of the flesh, but on the contrary an intensification of the body, a problematization of health and its operational terms: it was a question of techniques for maximizing life. The primary concern was not repression of the sex of the classes to be exploited, but rather the body, vigor, longevity, progeniture, and descent of the classes that “ruled.” [Foucault, 1990 (1978) 122-123]

Sem discutir a validade da proposição de Foucault, talvez se possa acrescentar a esta intencionalidade social alguns outros factores. O desejo (por vezes inconsciente) de aproximação à aristocracia manifesta-se numa relação dúplice com o trabalho: se a característica mais evidente de um nobre é a sua ociosidade,³⁸ como pode o advogado, o dono da fábrica ou o comerciante abastado do século XIX afastar o estigma implícito da necessidade de trabalhar para manter o seu estatuto? Se uma das virtudes promovidas pela burguesia durante a expansão reformista consistiu na valorização religiosa do trabalho, na prática essa mesma sociedade burguesa de que fala Foucault conduziu a um certo afastamento do corpo feminino do espaço laboral pelo enaltecimento de uma figura feminina pálida, frágil, “aristocrática” e composta.³⁹ No campo masculino, a solução passou, por exemplo, pelo reforçar da divisão qualitativa entre o trabalho manual e físico e o trabalho “mental” efectuado pela burguesia. O trabalho manual, mesmo se enaltecido, é também castigo pelo duplo pecado da carne e do conhecimento – e do conhecimento da carne – [“Comerás o pão com o suor do teu rosto (...)” *Génesis*, 3, 16-18]; já o trabalho “mental” é sinal de ascetismo, virtude e fortaleza moral. E, segundo Weber, caracteriza uma “moralidade” profissional onde o empreendimento bem sucedido (aliado à fé inabalável) comprova a evidência da Graça:

(...) criam-se os “santos” seguros de si mesmos que encontramos nos mercadores puritanos, duros como aço, do tempo heróico do capitalismo e até mesmo em exemplares isolados do presente. Por outro lado, e como meio mais eficaz para atingir essa certeza, recomendava-se o trabalho profissional incessante, pois este e só este afastaria as dúvidas

³⁸ Tseëlon defende, aparentemente, uma posição diferente quando afirma que a crescente sobriedade do traje do burguês após a Revolução Francesa é motivada também pelo desejo de se distanciar da decadente e “excessiva” nobreza. [cf. Tseëlon, 1997 (1995): 23] Essa posição é, contudo, em parte contrariada quando, nove páginas depois, sustenta que, ao adoptar rígidas normas de comportamento e “gentilidade”, a nova classe média tinha como espelho idealizado a aristocracia: “Originally associated with the nobility, refinement and decorum were appropriated by the rising middle classes who sought to establish a genteel image by being ‘more aristocratic than the aristocrats’. The aristocrats ‘can do, say, wear and look like anything they want without undue feelings of shame which is largely a bourgeois feeling.’” (*Ibidem*, 32)

³⁹ Helena Michie informa sobre a criação social e clínica desse corpo “delicado” e privado das classes sociais mais elevadas, oposto ao robusto e “público” corpo da mulher que trabalha fora de casa e exposto, por sua vez, à licenciosidade da rua e da fábrica. [cf. Michie, 1989 (1987): 30-31]

religiosas e daria a certeza da condição de eleito. (Weber, 2001: 98)

O burguês, na sua superioridade relativamente ao proletário, consolida a apresentação ideal do seu corpo que é cuidado, higiénico, inodoro. Não carnal ou natural, portanto.

O que fazer quando o indivíduo não pretende a fiscalização constante do projecto corporal burguês e se fascina com os odores, os paladares e as cores que não pode socialmente emitir, provar ou vestir? O fascínio pelo orientalismo no final do século XIX e o desenvolvimento de uma indústria de perfumes, loções e cuidados com o corpo fazem suspeitar que a denegação de

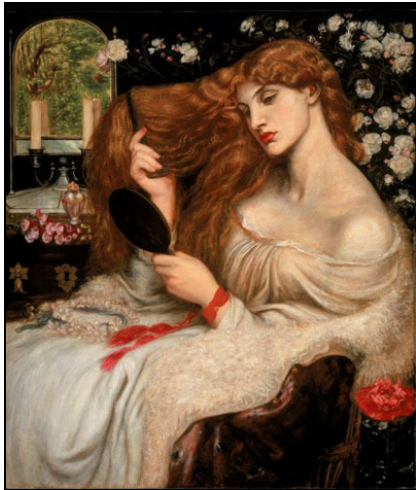


Figura 11

Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*, 1868

um corpo sensual e sensorial proletário, por parte da ascendente burguesia, não oculta completamente o desejo pessoal de “sentir” estímulos tácteis, odoríferos e gustativos, ainda que artificialmente conseguidos. Michie analisa as codificações sob as quais o corpo (e sobretudo o corpo feminino) surge na literatura ou na arte Vitoriana, sugerindo que, na linha de Foucault e Nina Auerbach, a recusa epocal e social em reconhecer a materialidade do corpo pode resultar, paradoxalmente, numa presença latente e obsessiva do e com o mesmo:

Victorian paintings, like the novel, conduct books, and sex manuals of the era, capture and are in turn captured by the interplay between the present and absent female body; Pre-Raphaelite paintings (...) announce themselves as highly physical, eroticized portraits of women, only to swathe the body in voluminous clothing, detail, and historical and mythic allusion. [Michie, 1989 (1987): 5]

Olhando os cabelos luxuriantes de várias figuras femininas na pintura pré-raphaelita, aliados ao movimento que é sugerido ou às cores quentes, ultrapassa-se facilmente o limite da visualidade. (cf. *Ibidem*, 123) Em *Lady Lilith* de Rossetti (figura 11), as múltiplas referências olfactivas combinam o pentear do cabelo com as diferentes fragrâncias das flores no toucador, da coroa no regaço, das sugestões florais que compõem a decoração ou ainda com as velas do candelabro. O espaço de Lilith está superiormente investido de uma “odorificação” que se confunde com o corpo porque, sob o atento olhar hegemónico, há modos de se ser discretamente desviante ou de, tentadoramente, procurar que o corpo se expresse.

A esta ligação entre odores corporais, emoções e classes sociais nem o psicanalista é imune. Diz Anzieu, a propósito de um paciente a quem atribui o nome de Gethsémani:

Gethsémani est d’origine italienne. (...) à certains moments, sentait fort et cette odeur était d’autant plus désagréable qu’elle se mêlait au parfum de l’eau de toilette dont il noyait ses cheveux, sans doute (...) pour contrebalancer les effets d’une forte transpiration.

J'attribuai cette particularité de mon patient tantôt à sa constitution biologique, tantôt à son milieu social d'origine. [Anzieu, 1995 (1985): 204]

Mas o que é lido inicialmente como marcador social revela antes uma ligação psicossomática na produção da sudorese de Gethsémani porque, à agressividade emocional do paciente, se associam as memórias internalizadas da infância:

Sa marraine avait une réputation de malpropreté. D'origine campagnarde, elle se lavait rarement, en dehors du visage et des mains. Elle entassait pendant plusieurs semaines (...) sa lingerie sale dans la salle de bains, où mon patient allait clandestinement respirer l'odeur forte de ses dessous, opération qui lui apportait le sentiment narcissiquement rassurant d'être préservé de tout, même de la mort. (...) En même temps, j'appris que sa mère mettait son point d'honneur à être toujours très propre et à se parfumer abondamment à l'eau de Cologne. Ainsi (...) les deux odeurs contradictoires dont il envahissait mon cabinet figuraient la tentative fantasmatique de réunir sur lui la peau de sa marraine et la peau de sa mère. (*Ibidem*, 204-205)

Assim, há desvios do corpo socialmente regulado que são deslocados para a esfera da patologia. O desenvolvimento dos estudos psicanalíticos de orientação freudiana, na educação e numa prática clínica preocupada com a saúde mental do indivíduo, originou alterações na forma como certos comportamentos passaram a ser apreendidos e “tratados”. Da histeria como espectáculo na Salpêtrière de Charcot,⁴⁰ passou-se para uma “teatralização” no inconsciente do paciente; da descrição visual e espectacular da loucura, passou-se para a atenção auditiva ao discurso do analisando. Influenciados por Freud e mais tarde Lacan, os diagnósticos clínicos tornam a palavra o elemento descodificador das linguagens problemáticas do corpo e a deslocação do problema físico para o espaço do inconsciente converte a doença num fenómeno, ao mesmo tempo, colectivo e individual. A “efeminização” de certas doenças do foro psiquiátrico (estados depressivos e histeria), por um diagnóstico biológico apriorístico, é contrabalançada pela conclusão de que a sua manifestação decorre da experiência vivida da paciente. Assim, o diagnóstico “psicossomático” vê o indivíduo como um todo e embora a sua doença seja inserida num quadro clínico padrão, a terapia é individual.

⁴⁰ “Madness became pure spectacle, in a world over which Sade extended his sovereignty and which was offered as a diversion to the good conscience of a reason sure of itself. Until the beginning of the nineteenth century, and to the indignation of Royer-Collard, madmen remained monsters – that is, etymologically, beings or things to be shown.” [Foucault, 2001 (1989): 65] Foucault assinala o diferente trato da loucura numa época em que o corpo do “demente” não podia aceder à “Razão”, obviando à sua exclusão da comunidade social e encarcerando-o em asilos-prisões: “During the classical period, madness was shown, but on the other side of bars; if present, it was at a distance, under the eyes of a reason that no longer felt any relation to it and that would not compromise itself by too close a resemblance. Madness had become a thing to look at: no longer a monster inside oneself, but an animal with strange mechanisms, a bestiality from which man had long since been suppressed.” (*Ibidem*, 66) H.D. lembra esse tempo da colocação do louco num espaço perfeitamente inacessível de alteridade, construindo-o como um Outro, físico, corporal e linguístico, metamorfoseado em “criatura”: “(...) there was still a memory in the minds of the older generations of eye-witness tales of a time, here in this very city, when the inmates of the insane asylums were fastened with chains like wild beasts, to the walls or to iron rails or stakes; moreover, the public was admitted at stated intervals to view the wild animals in the course of a holiday tour of the city.” (*TF*, 77)

Os comportamentos desviantes do indivíduo continuam, porém, a ser comumente associados à interpretação do expressar de emoções, que se tornam descontroladas ou em desacordo com o cultural e socialmente esperado. Em *The Emotional Self*, Lupton explicita a proximidade entre emoção e sociabilidade já expressa por Merleau-Ponty: “Emotion, therefore, is much more than sensation or an inner state: it is a relational, or intersubjective, phenomenon which joins us to others and is produced via our interactions with others.” (Lupton, 1998: 21-22) Neste sentido, a imagem corpórea que o indivíduo forma de si, a percepção topográfica do seu corpo, é importante na percepção das suas sensações, na inter-relação com os outros e com o espaço físico e social. Superando a fractura cartesiana,⁴¹ o corpo-percepção de Merleau-Ponty abre caminho à criação de um sujeito agencial que se percebe a si e ao Outro na experiência da integração e interacção do seu corpo sensorial e motor, no mundo: pelo seu “estar-no-mundo”.⁴² De igual importância é o reconhecimento de uma totalidade sensorial na compreensão de si: “Le visible est ce qu’on saisit *avec* les yeux, le sensible est ce qu’on saisit *par* les sens.” [Merleau-Ponty, 2001 (1945): 13] Uma posição que se pode aprofundar com António Damásio:

Suspeito que o conhecimento que os organismos adquiriram a partir do tacteamento de um objecto, da visão de uma paisagem, da audição de uma voz ou da deslocação no espaço segundo uma determinada trajectória foi sempre representado em relação ao corpo em acção. No princípio, não houve tacto, visão ou movimento propriamente ditos, mas sim *uma sensação do corpo* ao tocar, ao ver, ao ouvir ou ao mover-se. [Damásio, 1996 (1995): 239]

Apesar da formação da imagem de si se iniciar nos primeiros estádios da infância,⁴³ ela é flutuante, moldada pelas interacções com os outros e pela vivência social e cultural envolvente. A individualidade do corpo (no adereço, na dança, no movimento, etc.) é, então, influenciada duplamente por uma percepção interna e pela realidade externa, susceptível de encontrar marcadores próprios mas também passível de ser ajustada por imposição exterior (sobretudo quando a mesma é internalizada):

Le corps est notre moyen général d’avoir un monde. Tantôt il se borne aux gestes nécessaires à la conservation de la vie, et corrélativement il pose autour de nous un monde biologique; tantôt, jouant sur ces premiers gestes et passant de leurs sens propre à un sens

⁴¹ Martin Jay assinala que Merleau-Ponty não só procura ultrapassar a cisão entre corpo e mente postulada por Descartes mas também a sua acentuação na preponderância da visão e a sua contribuição para o que Jay denomina de “modern visualist paradigm.” [Jay, 1994 (1993): 70] (cf. igualmente *Ibidem*, 81)

⁴² Alguns campos do feminismo irão recuperar a ênfase na experiência vivida e na percepção como factores de conhecimento. [cf. Almeida, 1996: 11 e Merleau-Ponty, 2001 (1945): v]

⁴³ A noção de pessoa individual na perspectiva especular de Lacan ou para Anzieu implica a constituição mental de uma imagem corporal de si, fundada nos princípios já antes assinalados por Freud. Isto é, o Ego forma-se a partir da relação do corpo com o espaço exterior e da representação da imagem do Outro (e sobretudo da imagem materna), na medida em que, para Freud, o Ego é uma projecção corporal. [cf. Freud, 1988 (1978): 182]

figuré, il manifeste à travers eux un noyau de signification nouveau: c'est le cas des habitudes motrices comme la danse. [Merleau-Ponty, 2001 (1945): 171]

A afectividade ou o desinvestimento emocional entre o indivíduo e o espaço que este habita influi, desta forma, no modo como se define subjectivamente e como entende a sua representação corpórea. Assinale-se como a integração dinâmica da vitalidade de Nova Iorque ou a rejeição da impessoalidade da mesma são visíveis nas duas apreensões de um espaço cronologicamente diferente, mas geograficamente semelhante, para Rukeyser e para Plath:

The city rises in its light. Skeletons of buildings; the orange-peel cranes; highways put through; the race of skyscrapers. And you are part of this. (*LP*, 192)

(...) spent Saturday in the Yankee Stadium with all the stinking people in the world (...); getting lost in the subway and seeing deformed men with short arms that curled like pink, boneless snakes around a begging cup stagger through the car (...).

Smith seems like a simple, enchanting, bucolic existence compared to the dry, humid, breathless wasteland of the cliffdwellers, where the people are, as D. H. Lawrence wrote of his society, "dead brilliant galls on the tree of life." (...)

... Best love to you all – you wonderful textured honest real unpainted people.

Your exhausted, ecstatic, elegiac New Yorker,

Sivvy (*LH*, 120)

O “corpo-sujeito” encontra-se, então, numa contiguidade sensitiva com o exterior perceptível e a realização interna da percepção demonstra, segundo Merleau-Ponty, a disponibilidade e abertura do corpo em relação ao espaço e aos outros corpos.

Em Lacan, a própria relatividade dessa imagem especular e originária que a criança forma de si, onde a ancoragem afectiva de um Eu (Eu ideal) se faz em relação a uma moldura visual do corpo, contém desde logo a base para a alienação. [cf. Lacan, 1999 (1966) 93-95] Numa fase pré-edipiana, a imagem reflectida pelo espelho ou pela figura materna é apercebida pela criança como uma imagem integrada e unificada. No entanto, a percepção da separação dessa fonte originária, que Lacan faz corresponder à entrada na Ordem Simbólica e ao domínio da linguagem durante a fase tardia do complexo de Édipo, introduz um factor fracturante na construção da imagem de si. De facto, se a imagem especular projecta uma estabilidade estrutural do corpo, esta é complicada pelo carácter da projecção, isto é, o reflexo mostra uma representação inversa, em que o próprio corpo não é palpável ou sensível. A imagem reflexa, fundamento corpóreo e unitário do Eu, é, assim, alienante porque fictiva e imaginária.

O corpo que não pode ver directamente o seu rosto senão como reflexo,⁴⁴ pode porém “ver-se” no olhar do Outro: da mãe, do pai, representativo da Ordem Simbólica e fálica, e da sociedade. Um olhar que é judicativo, modelando e reprimindo não só as acções do corpo mas

⁴⁴ Como Merleau-Ponty refere, o corpo visível não é tangível nem pode ser visto pelo próprio que observa. [cf. Merleau-Ponty, 2001 (1945) : 107-108]

a própria visão de si. Esta perda de uma totalidade integradora e harmoniosa traz, todavia, alguns acréscimos ao sujeito:

What the mirror-stage subject really gains, on the one hand, is Desire – Desire for those evanescent, totalizing images and objects it has lost, beginning with the mother; on the other hand, in the infinite repetitions of language, the post-Oedipal subject gains symbolic power to manipulate reality and so to appease – really, to fuel – Desire through metonymic, associative chains of signifiers comprised of metaphoric substitutions and metonymic displacements. (Mellard, 1991: 30)

Este papel atribuído à figura da mãe (objecto primordial do desejo)⁴⁵ no edifício teórico de Lacan apresenta-se quase equivalente ao domínio que a figura paterna havia tido nas teorias de Freud. Didier Anzieu, por seu turno, sublinha o papel fundamental do corpo materno na constituição da imagem corporal do sujeito, pela íntima ligação entre as superfícies corporais da criança e da sua mãe.⁴⁶ O Eu-pele de Anzieu, uma superfície corporal que a criança percebe a partir das sensações tácteis (quando é aconchegada no colo, lavada ou embalada), constitui um envelope protector que estabelece os limites físicos que separam o corpo do sujeito (e logo o sujeito) do corpo do Outro e do espaço externo.

Esta superfície é, contudo, permeável pelos seus orifícios naturais ou por feridas na pele e proporciona uma *interface* comunicativa com os outros corpos, onde a amamentação é paradigmática desse papel transponível e relacional. (cf. *Ibidem*, 139)⁴⁷

A superfície corporal tem, então, essa função contentora do interior do corpo, impedindo que este flua livremente para o exterior e se dissolva: os cortes que Esther Greenwood efectua na sua perna são momentos em que o sujeito testa esses limites do corpo mas também em que, à anulação da integridade corporal, subjaz a perspectiva da dissolução do Eu. (cf. *BJ*, 142)

A importância da película epidérmica para a formação do indivíduo (do *Moi*, na acepção de Anzieu) aumenta a importância atribuída às patologias que implicam manifestações cutâneas (certas alergias, eczemas ou auto-lacerações), mas também às imposições exteriores sobre a pele: desde as inscrições kafkianas [cf. Anzieu, 1995 (1985) : 267-268] às tatuagens, passando pelos interditos do toque na pele do Outro ou na própria pele. Anzieu nota, aliás, que as primeiras proibições ensinadas às crianças estão relacionadas com interditos tácteis. A sua

⁴⁵ “When Lacan announces an ‘Other’ sexuality that is not under the domination of the phallus, he reflects a line of writers (not all women) who (...) throw new light on a non-phallic *jouissance*, perhaps a *jouissance* of the whole body, or a *jouissance* of the mystical soul.” (Rabaté, 2001: 26)

⁴⁶ Na análise comparativa entre os humanos e os primatas, Anzieu evidencia a importância da perda da pelagem na linguagem “cutânea”. [cf. Anzieu, 1995 (1985) : 119-120]

⁴⁷ Anzieu destaca o papel primordial da pele enquanto que, na apreensão contínua do mundo envolvente, na troca de sons entre a mãe e a criança, na absorção de alimentos e cheiros, se vão constituindo os restantes “envelopes”: “Le Moi-peau est à l’origine une enveloppe tactile, doublée d’une enveloppe sonore et d’une enveloppe gustativo-olfactive. Les enveloppes musculaire et visuelle sont plus tardives.” (*Ibidem*, 242)

teoria conjuga a organicidade do corpo, a socialização do mesmo e a imanência da individualidade, não o confinando à dissecação biológica da neurofisiologia. (cf. *Ibidem*, 25-26)

Damásio, com uma perspectiva igualmente globalizante do corpo, sustenta também a importância da aferição corporal. Para ser substancial e completa, a formação da identidade exige o normal funcionamento de diversas partes corporais entre as quais a pele “visceral”.⁴⁸ Mas, ao enfatizar a emoção e o sentimento como aspectos fundamentais do conhecimento e ao postular que “(...) a consciência e a emoção *não* podem separar-se” [Damásio, 2001 (1999): 35], Damásio afirma a superação da dualidade cartesiana e desacredita uma classificação social baseada na desvalorização da emotividade. Defende-se antes, assim, uma *emocionalização* do espaço mental. Apesar do reconhecimento da necessidade do controlo sobre as emoções, Damásio recusa a sua secundarização cognitiva uma vez que estas detêm um papel determinante na tomada de decisões e no planeamento de acções futuras, sendo o seu correcto funcionamento vital numa estratégia de sobrevivência biológica. Isto é, a disfunção *emocional*, em indivíduos que sofreram lesões nos lobos frontais (mais concretamente no córtex pré-frontal ventromedial), perturba a percepção *racional* dos acontecimentos e, portanto, o seu raciocínio social. A falta de empatia destes indivíduos é acompanhada da propensão para actos narcísicos, dificultando ou impedindo a vida comunitária e familiar, consequência da profunda ligação entre mental e biológico:

(...) é necessário compreender que a mente emerge num cérebro situado dentro de um corpo-propriadamente-dito, com o qual interage; que a mente tem os seus alicerces no corpo-propriadamente-dito; que a mente prevaleceu na evolução porque tem ajudado a manter o corpo-propriadamente-dito; e de que a mente emerge em tecido biológico (...). (Damásio, 2003: 215)

No jogo de (re)conhecimento entre ambiente e corpo poderá haver então diferenças culturais e somáticas entre indivíduos? O aperfeiçoamento das percepções sensoriais não visuais em cegos, a apurada sensibilidade auditiva de um músico, ou a capacidade de identificação de pistas auditivas, visuais ou olfactivas que os pioneiros apontavam nos índios americanos, indicam a permeabilidade e adaptabilidade do organismo biológico perante factores extrínsecos ao corpo, que altera características ou desenvolve selectivamente capacidades que se tornam intrínsecas. Damásio esclarece sobre essa flexibilidade de adaptação do indivíduo ao meio:

O quadro que estou a estabelecer para os seres humanos é o de um organismo que surge para a vida dotado de mecanismos automáticos de sobrevivência e ao qual a educação e a aculturação acrescentam um conjunto de estratégias de tomada de decisão socialmente

⁴⁸ “Se o corpo e o cérebro interagem intensamente entre si, o organismo que eles formam interage de forma não menos intensa com o ambiente que os rodeia. As suas relações são mediadas pelo movimento do organismo e pelos seus aparelhos sensoriais.” [Damásio, 1996 (1995): 106 e cf. *Ibidem*: 237-238]

permissíveis e desejáveis, os quais, por sua vez, favorecem a sobrevivência (...) e servem de base à construção de uma *pessoa*. [Damásio, 1996 (1995): 141]⁴⁹

Como se pode coadunar a representação poética do corpo com estas preocupações neurológicas? A poetização corporal pode ir além da descrição de imagens culturais de beleza ou de horror físico e procurar descobrir formas de conhecimento que exijam um corpo pleno, ritmos que são universais (porque fisiológicos) e únicos (porque apreendidos por um sujeito). Tal como os canções dos Esquimós ou os “Rari” das Ilhas Marquesas que Rukeyser traduz, onde a oralidade procura reproduzir os ritmos naturais do corpo (respiração, tonalidades afectivas, gestualidades), o poema escrito pode tentar compensar as limitações do grafismo, personalizando a utilização espacial da página, a pontuação ou a metrificacão e ensaiando, assim, outras formas de representacão que não apenas a da tradicão ocidental:

In our tradition of representational painting, the frame is a window; through it we see these landscapes, this room, these men and women under the lights we know. The canvas of the picture is denied, or rather a double attitude is taken. The painter, classically, draws figures on the plane of the picture – on the canvas; the beholder knows he is meant to look *through* the canvas at the painted scene. (...)

The school of Buddhist painter-monks at Ajanta believed a different principle. They felt that the sensation of space within ourselves is the analogy by which the world is known. (...) Painting is not to lead away from reality. Against the walls, for there is no background as we know, start the figures, the holy figures of the life of Buddha, dancing, taking their ease, moving against flowered lawns, palaces, processions, the carnal scenes of the world. (...)

There is a web of movement, in which these pillars (...) are coordinates. (...)

They are strung together by their rhythm; they yield themselves to the connections. (*LP*, 154)

A integraçã de uma forma de visualidade diferente, em que o movimento e a interligaçã entre as partes não se baseiam numa perspectiva geométrica, mas numa conexã rítmica e cinestésica suportada pela naturalidade da luz, aproxima o poeta do seu corpo vivido. Expressar poeticamente as alteraçães fisiológicas no corpo, na percepçã de um corpo-outro (corpo infante ou embrionário, por exemplo) aproxima a percepçã corporal do próprio corpo (emocionalmente, logo cerebralmente) à sua capacidade criativa. Ao invés da abstracção representacional, o que alicerça o corpo no poema é uma realidade humana vivente, individual e universal. O corpo poético (do poeta) é tradutor e é intérprete, reflecte de forma rítmica e isomorficamente o macrocosmo, procurando formas de transmitir a vitalidade humana:

“Ajanta” is an exploration with continuous discoveries of new meanings, of her own interior (...). It is the interior of her mind as a human being, as a poet, and as a woman. It is the interior of her self as her own flesh. It is her womb. I am sure that she did not know,

⁴⁹ E se Damásio aponta o carácter intrinsecamente biológico (e evolucionário) por detrás da “realizaçã” fisiológica das emoçães, acrescenta também que a sua expressã pode ser culturalmente alterada. (cf. Damásio, 2003: 72)

in those days, of the womb mandala of Tibetan and Japanese Shingon Buddhism, but in a sense that is what the poem is. (Kertesz, 1980: xiv)

A experiência sensoriomotriz como fonte possível de conhecimento dilui a imposição visual sendo, desse modo, uma forma de contrabalançar o “male gaze”.⁵⁰ Por outro lado, escrever sobre a gravidez, a aleitação ou a maternidade “a partir do próprio corpo” pode transmitir a aparência de uma dissolução deste na contiguidade e (con)fusão com o corpo da criança (figura 12), mas pode também tentar reproduzir a percepção de uma experiência individual de um corpo emocionalmente vivo.

É, aliás, na proximidade entre corpo feminino e corpo materno que, segundo Cixous, se encontra a especificidade de uma escrita feminina:

Dans la parole féminine comme dans l'écriture ne cesse jamais de résonner (...) le *chant*, la première musique, celle de la première voix d'amour, que toute femme préserve vivante. Comment ce rapport privilégié à la voix ? Parce qu'aucune femme n'empile autant de défenses anti-pulsionnelles qu'un homme. Tu n'étayes pas, tu ne maçonnes pas comme lui, tu ne t'éloignes pas aussi “prudemment” du plaisir. Même si la mystification phallique a contaminé généralement les bons rapports, la femme n'est jamais loin de la “mère” (...). Toujours en elle subsiste au moins un peu du bon lait-de-mère. Elle écrit à l'encre blanche. (Cixous, 1975: 44)



Figura 12

Mary Cassatt, *Breakfast in Bed*, 1897

É sob o prisma destas diferentes percepções e representações corporais que se guiam as reflexões apresentadas neste trabalho sobre as obras de Plath e Rukeyser.

⁵⁰ “(...) these various claims for a special women’s relationship to language were frequently couched in antiocular terms, often pitting the temporal rhythms of the body against the mortifying spatialization of the eye. (...) So too was their insistence on a language of proximity rather than distance, a language closer to the senses of touch and taste than sight. In Irigaray’s terms, ‘this ‘style’ or ‘writing’ of women tends to put the torch to fetish words, proper terms, well-constructed forms. This style does not privilege sight; instead it takes each figure back to its source, which is among other things *tactile*.” [Jay, 1994 (1993): 528-529]

2. Sylvia e Muriel. Breve enquadramento biográfico e crítico-literário

2.1. Muriel Rukeyser: desafiando definições

She is a large, handsome, dark-maned woman, with her head tossed back, gaze very direct from under soaring eyebrows, shoulders squared, but with unexpectedly delicate hands, ankles, and feet. (...) Perhaps you have already been listening for a voice not loud but resonant, rising musically from the very pit of the body. Probably she has always been subtle, and quick to feel hurt. Yet she is witty, both jovial and sly. A begetter of storms. An unpredictable force. Now imagine – she is coming to meet you.... A broadly smiling friend. [Cooper, 1996 (1949): xiv-xv]

Muriel Rukeyser nasce a 15 de Dezembro de 1913, na cidade de Nova Iorque.

Da mãe, Myra, herda a lenda milenar de Akiba, o mártir bíblico.⁵¹ Do pai, Lawrence Rukeyser, natural do Milwaukee e descendente de emigrantes originários da Boémia, recebe uma figuração mítica mais presente: envolvendo-se desde cedo no negócio da construção civil, Lawrence “constrói-se” à medida que constrói Nova Iorque, cidade a que fica umbilicalmente ligado no imaginário da filha.⁵² Muriel, aliás, é observadora privilegiada desta expansão arquitectónica quando acompanha o pai no trabalho e, numa relação dual, o desenvolvimento urbanístico da metrópole vai ancorando o seu crescimento como pessoa:

You are a part of the city. New York is a part of you. For your father is in the building business, and the skyscrapers are going up. Your father can climb these skeletons, he laughs with the men who are the bravest, the men who throw red-hot rivets with an easy hook of the tongs, and the men who catch the rivets in a bucket. In a tin can. High over the avenues, over the two rivers. (...)

The city rises in its light. Skeletons of buildings; the orange-peel cranes; highways put through; the race of skyscrapers. And you are a part of this. (LP, 191, 192)

Alterando a sequência sintáctica com a pontuação, explicita-se a relação causal: “New York is a part of you *for* your father is in the building business, and the skyscrapers are going up.” Graças a esta capacidade e empreendimento paternos, Muriel desfruta de uma juventude privilegiada, mas onde a afluência não se traduz num enriquecimento cultural: embora os pais apreciem a música e frequentem a ópera,⁵³ o piano na sala ou os livros que preenchem as

⁵¹ “Behind my mother, the simple Yonkers childhood, the years of clerical work. The ancestors. A silver goblet. Hearsay of a cantor’s songs, is all you know; then a gap of two thousand years until the Ancestor, Akiba, who fought to include the Song of Songs in the Bible, who was smuggled out of Jerusalem in a coffin by his disciples, who believed in Bar Cochba’s revolution, who was tortured to death by his Roman friend, the general Rufus (...).” (LP, 193) Janet Kaufman menciona a ascendência germano-judaica do pai e romeno-judaica da mãe [cf. Kaufman, 2001 (1999): 48]

⁵² A empresa de Lawrence (Colonial Sand and Gravel) participa na construção de arranha-céus, mas também dos túneis do metro na 8ª Avenida. (cf. FBI, 26)

⁵³ “The *feeling* life of my parents seemed to me to be in the world of opera and music. (...) From the librettos, I first learned about translations, and about lurid poetry and melodrama.” (EP, 222)

estantes são acessórios decorativos, já que a leitura familiar se cinge, inicialmente, à Bíblia,⁵⁴ a Emerson e a Shakespeare. (cf. *EP*, 218 e *LP*, 197) O espaço ocupado pelo livro é, pois, complexo, até na própria forma como Muriel lembra o nascimento da irmã, Frances, para salientar a perda daí resultante: “When your sister is born, you are seven. All your OZ books have disappeared to make room for the baby. They were the most important: those countries of magic, those immense living dolls, the adventure and decency, the implacable witches, and the endless traveling dreams.” (*LP*, 192)

Este mundo protegido, centrado na ascensão social e no poder material, afasta-se do mundo que Muriel ambiciona e que vai desvendando por entre os empregados e amigos e até nas brincadeiras de rua, onde se depara com as contradições de Nova Iorque.⁵⁵

É neste contexto que Muriel comenta sobre a infância “All the time, I was writing poems” (*LP*, 199), mesmo se a realidade que testemunha torna a poesia uma actividade deslocada no tempo: “Nobody suspects that there are living artists and living poets. All are dead: the musicians, the poets, the sculptors. This is a world of business. Reality is the city; real men go to The Office.” (*Ibidem*, 197) Aliás, entre as memórias mais presentes da infância estão as que derivam do conhecimento e orgulho na profissão paterna. Enquanto o vocabulário da construção civil chega ao banco de escola,⁵⁶ cresce também a percepção de uma realidade em que as formas (esqueletos) são preenchidas por um conteúdo, que aplicará na sua “construção” poética: “But the preparation for poetry was strong. It was partly the silences of the house and the extreme excitement of the family. It was a building-business family (...). The method was the pouring of concrete, concrete that became the means of building – not the construction with stone and brick, but with the prestress concrete that involves a skeleton of metal.” (*EP*, 219)

Nas origens da sua necessidade poética, Muriel coloca, então, em paralelo, o impulso criativo subjacente à construção dos edifícios e os silêncios que dominam o espaço familiar.

⁵⁴ A ambição social e a vontade assimilativa dos Rukeyser são patentes ainda na sua vivência religiosa menos ortodoxa: “The family belonged to a reform synagogue and only superficially followed Jewish traditions. They appeared more engrossed in their summer home on Long Island, their country club, and their chauffeured limousine.” (Wald, 2002: 301)

⁵⁵ “The dead vagrant, killed by hunger, found starved to death outside the full locked warehouse. Subway (...) open wound outside the school building, where they dug and blasted for a new line. Stones shattering the braced window of a classroom. No, this is not a wound: this is an origin.” (*Ibidem*, 201); “The people in the fine apartment houses insisted that Hooverville be destroyed because it spoiled their view. It was clear to a growing child that the terrible, murderous differences between the ways people lived were being upheld all over the city, that if you moved one block in any direction you would find an entirely different order of life.” (*EP*, 221) Este “sentir” da cidade na sua totalidade inclui também as ocasiões em que, juntamente com as crianças vizinhas, forma bandos e desafia medos, expondo a sua veia participativa e inclusiva. (cf. *LP*, 191, 196-197)

⁵⁶ “I remember being scolded in school when I said ‘orange peel crane,’ a technical term so obscure that nobody could possibly understand it. I remember being asked what grit was, and I said ‘number 4 gravel’ when I was supposed to say ‘courage.’” (*EP*, 220)

Sobre esses silêncios apenas se conhece o que revela: há os que encobrem tabus, os que envolvem traições e paixões, e os derivados da falta de comunicação e das incertezas sobre a afeição parental.⁵⁷ Os tabus são dois, sexo e dinheiro, e o corpo é controlado, mantido a segura distância na escola, tornando-se a Universidade uma experiência libertadora: “(...) at college everything was sharply intensified. I could spend long times in the library (...) and I could also go to the coal mines in Pennsylvania (although when my parents came up and I said, ‘Do you want to go for a drive?’ My mother said, ‘You mean the gate isn’t locked? I never would have let you come here if I thought the gate wasn’t locked.’)” (*EP*, 227)

Quanto aos silêncios sobre a paixão do pai pela cunhada, Rukeyser apenas confessa a importância desta figura ausente/presente durante a sua vida, causadora de discórdia e fascínio e com quem o pai se vem a casar depois de enviuvar, expondo os anos de tensões acumuladas: “Then, when they were in their late seventies, the whole relationship exploded into the cruelty and passion toward which it had been heading all along.” (*Ibidem*, 220)

Nova Iorque proporciona ainda um outro enquadramento mítico, sendo o lugar onde confluem pessoas, memórias e diversidade, com linhas de contacto e fronteiras fluidas.⁵⁸ Tudo começa no espaço heroicizado de Riverside Drive – berço efectivo da educação do poeta: “I was born in New York, in the house where a famous gangster lived, beside Grant’s Tomb, very near the grave of the Amiable Child, at that corner of the Hudson River. And the life, both open and masked, first of the people of the city, and of the country, and of the world, opened itself to me.” (*EP*, 217)

O famoso “gangster” é Harry “Gyp the Blood” Horowitz, executado em 1913 e glosado pelo compositor Charles Ives em “‘Gyp the Blood’ or Hearst!? Which is Worst?!” Ives, por sua vez e num fluir de conexões, é sujeito do poema homónimo de Muriel. Mas neste espaço convergem ainda a lembrança da Guerra Civil, a memória de uma simples criança de um mundo rural agora urbanizado⁵⁹ e o rio Hudson sempre presente, com o mar um pouco mais distante. Apesar das mudanças de residência,⁶⁰ os Rukeyser mantêm-se na contiguidade com este rio,

⁵⁷ Alan Wald sublinha esse desinvestimento afectivo: “Part of the difficulty was her father’s demand for automatic obedience to parental and male authority. But her parents also mocked her weight by calling her ‘little elephant’ and they disparaged her cultural interests. From the time her younger sister, Frances, appeared (...), there was intense sibling rivalry. In later years Muriel’s parents would torment her by comparing her unfavorably to her ‘good’ sister, who settled down to a husband and children.” (Wald, 2002: 300-301)

⁵⁸ “The world could find an image, infinite as the flower, in this city; the city could find an image, eternal as change, in this meeting-place of sea and river, with their magnificence and filth among the growing.” (*LP*, 207)

⁵⁹ “The Amiable Child” é o túmulo erigido em 1780 pelo agricultor Pollock para o seu filho. Ao vender os terrenos da quinta, Pollock solicitou que o túmulo fosse mantido intacto, desejo que tem sido respeitado até hoje.

⁶⁰ Sob a descrição “Neighborhood”, o relatório discrimina as seguintes moradas: 789 West End Avenue, 37 University Drive, 54 Riverside Drive (1933); 325 West End Avenue (de 30 Outubro de 1933 a 30 de Agosto de 1937); 180 Riverside Drive (de Setembro de 1937 a 1938). (cf. FBI, 26-27)

que se transforma em espaço referencial e formativo da escritora. “Home”, diz Muriel, “was an apartment building on the West Side. The cellars of these buildings were places that the children made their own, and the roofs, and the sidewalks, and Riverside Drive, and the river itself.” (*EP*, 221) Tal como a sua teoria e a sua *praxis* poética e pessoais exigem, Rukeyser explicita a importância de se estabelecer estas afinidades, porque a poesia é um sistema de relações e porque “(...) one’s education has no edges, has no end, is not separated out and cannot be separated out in any way, and is full of strength because one refuses to have it separated out.” (*Ibidem*, 217)

Outras memórias da infância recolhem, porém, outras violências, como a leitura no cabeçalho de um jornal: “ALLIES ADVANCE SIX MILES SOUTH TO SOISSONS” (*LP*, 191) ou nas referências em rimas a “inimigos” tão distantes e tão próximos: “ ‘Kaiser, Kaiser, turn around,’ is too close to your own name for comfort. There was some feeling against Germans in the recent war. Now, for your stamp collection, you acquire a new set of portrait stamps, all of men with flaring beards. Do their faces frighten you? You are told to be frightened. They are Bolsheviki. What are Bolsheviki?” (*Ibidem*, 194)

Entre 1921 e 1930, Muriel estuda nas escolas Ethical Culture e Fieldston, adquirindo valores e ideais relevantes para a sua relação com o mundo e com os outros.⁶¹ Colega dos irmãos Oppenheimer, começa a desenvolver o seu fascínio pela Física (cf. Wald, 2002: 300) e expande o seu interesse pela literatura e pelo teatro.⁶²

Embora sobre este período da sua vida deixe espaços em branco, acaba por registar as diferenças entre os horizontes de expectativas familiares e o que perspectiva para si. Assim, quando recorda Russell [“To have loved the caddy at the country club” (cf. *Ibidem*, 203)], torna-se claro que essa jovem paixão contrasta com os sonhos paternos:

I was expected to grow up and become a golfer (...) – a bridge-playing, golf-playing woman who if I wanted to write (...) I would do things that would let me write in the summer, teaching for instance. Or, it was suggested to me in my adolescence, it would be a good idea if I married a doctor, and when he was out on housecalls I could write my poems. (*EP*, 219)

⁶¹ As Ethical School e Fieldston School (cf. Kaufman e Herzog, 2005: xxxiv) pertencem, de facto, à mesma instituição privada, embora os estudos secundários da The Ethical Culture School em Manhattan, passem em 1928 para um novo complexo (Fieldston School) em Riverdale, Bronx. Rukeyser refere várias vezes as novas instalações da escola. (cf. *LP*, 195, 201, 204) A inscrição de Muriel nesta instituição, fundada em 1878 por Felix Adler, poderá advir do desejo assimilativo dos seus pais: “His progressive institution functioned according to the (...) motto, ‘Deed not creed,’ thus setting it apart from other contemporary reform efforts that were heavily infused with religious messages and influences. The Ethical Culture School appealed to several constituencies, including successful immigrants seeking to Americanize their children (...).” (McEuen, 1999: 11)

⁶² Na adolescência, as referências para Rukeyser são, entre outros, os poemas de Blake, D.H. Lawrence ou as obras de Proust. (cf. *LP*, 202-203)

Mas Rukeyser também não é completamente insensível à sedução dos valores sociais e, mais tarde, inscreverá o filho, William Rukeyser, numa escola cristã, conservadora e com um certo estatuto social, numa ambivalência que este recorda:

Muriel Rukeyser was proud of what she was: Jewish, fat (in her view that equated to strong), independent – a free woman, long before society was ready for free women. But she was also fascinated by what she wasn't. “When I'm thin, blonde and rich” was a favourite way for her to start conversations. She also flirted with the Episcopalian church. [Rukeyser, 2001 (1999): 300]

Entre 1930 e 1932, Muriel frequenta Vassar.⁶³ Durante este período, faz parte do corpo editorial da *Student Review*, é uma das co-fundadoras da revista literária *Con Spirito*, juntamente com Elizabeth Bishop, Mary McCarthy e Eleanor Clark, e estabelece uma duradoura relação de amizade com Hallie Flanagan, a directora do *Experimental Theatre*. Também importantes do ponto de vista formativo são os cursos de Verão de Antropologia e Psicologia que frequenta em Columbia (1932), descobrindo as obras de Margaret Mead e Franz Boas. De acordo com Kertesz, começa a escrever *Theory of Flight*, por essa altura.

Em 1932 e 1933, frequenta os cursos “The Revolutionary Spirit in Literature” e “The History of International Sociology”, na *Rand School of Social Science* (Nova Iorque). Segundo o FBI, a escola tem “tendências comunistas” mas a procura de “elos perdidos” entre Rukeyser e o Comunismo, por parte da Agência, revela o carácter irregular das “provas”, baseadas em denúncias anónimas ou na vigilância constante, acabando antes por expor a sua minúcia legalista e burocrática.⁶⁴ Apesar da relativa ineficácia, o relatório conta, todavia, com um elevado número de testemunhos e uma considerável pormenorização:

In November, 1978, Rukeyser received her dossier from the Department of Justice. In that

⁶³ Rukeyser não conclui o curso devido às súbitas dificuldades financeiras do pai, forçado a declarar bancarrota (cf. FBI, 27), devido à acção do seu sócio: “Starting in the gravel business in New York, Lawrence Rukeyser worked as a cement salesman in association in the 1920s with Generoso Pope, the publisher of *Il Progresso*, an Italian-language daily newspaper that defended Mussolini. Together they became the major purveyors of sand, mortar, and brick in New York City and eventually the leading developers on Manhattan's Upper West Side and the builders of most of the large apartment buildings on West End Avenue. Eventually Pope, who had Mafia connections, forced his partner Rukeyser to sell his portion of the business.” (Wald, 2002: 300)

⁶⁴ Wald resume a posição de Rukeyser: “In a 1980 interview, Rukeyser insisted that she had desired to be part of the Communist movement, but its political zig-zags made any stable relationship impossible. In particular, she was inspired by a pre-Popular Front vision of militant antifascist and anticapitalist collaboration by a range of radical tendencies she witnessed at the outset of the Spanish Civil War. (...) she said that she had come close to joining in the mid-1930s – to the point of taking out an application – but had pulled back at the last minute from a desire to protect her creative autonomy. By 1940, however, she was adamant about her independence from the Communist Party in her correspondence (...).” (Wald, 2002: 302) No seu registo de eleitora, de 1936, não aparece afiliada em nenhum partido, surgindo registada no American Labor Party, apenas em 1942. (cf. FBI, 29) Quanto à minúcia burocrática e à ignorância administrativa da Agência, note-se que um relatório de 22 de Abril de 1952, que sumariza as informações até aí coligidas, regista a mudança no nome do ficheiro de “Muriel Rukeyser” para “Muriel Helen Rukeyser”, mas coloca Muriel no famoso julgamento de Scottsboro em Março de 1943, dez anos depois da data real. (cf. *Ibidem*, 79)

document she found proof that her earlier fears of being under surveillance had been well founded. Her 118-page dossier – parts of which are heavily inked out and some pages of which are missing – shows that the F.B.I. gathered information about her and her family beginning in the thirties. “They knew more about the circumstances of my father’s bankruptcy than I did,” she says. Beginning in the forties, if not sooner, her phone was tapped and both letters she wrote and letters she received were opened or acquired and examined. (Kertesz, 1980: 273)

A deslocação de Muriel a Decatur, Alabama, em Março de 1933, para o segundo julgamento de Haywood Patterson, um dos “Scottsboro Boys” (nove rapazes afro-americanos acusados da violação de duas mulheres brancas), contribui também para as suspeições do FBI. Envolvendo um complexo conjunto de preconceitos raciais, sexuais e sociais, o processo foi publicitado para além das fronteiras estaduais, sobretudo devido à acção do Partido Comunista e aos seus interesses políticos e eleitorais no caso. Quando o julgamento é retomado já com Samuel Leibowitz, o advogado contratado pelo *International Labor Defense* para representar os réus, Muriel está presente e envolvida na campanha “Free the Scottsboro Boys”. O seu artigo, “From Scottsboro to Decatur”, é publicado no número 6, da *Student Review*.

Wald refaz o percurso desta colaboração, demonstrando que o investimento político de Rukeyser pôde, por vezes, promover avanços em vez de retrocessos na sua carreira literária:

(...) Muriel found that the article on the Scottsboro trial that she had submitted to the *Student Review* had been well received by the editors and would be published. Consequently, she joined the editorial board of the *Student Review* as literary editor (...). Rukeyser asked Harry Magdoff she might also submit her poetry to the *Student Review*. (...) Magdoff agreed and ran “Scottsboro” in April 1933 and “The Trial” in January 1934. Shortly afterward, Joseph Freeman of the *New Masses* (...) told Magdoff that her verse was outstanding. (...) Soon Rukeyser’s poetry commenced to appear in the *New Masses*. (Wald, 2002: 299-300)

Desta viagem, efectuada quando tem apenas dezanove anos, Rukeyser recolhe uma série de experiências: a observação directa do tratamento desigual reservado aos afro-americanos no sul dos Estados Unidos, a manipulação da Justiça e a sua transformação num instrumento político, a efectividade das fronteiras raciais e as consequências físicas de uma noite passada na cadeia onde contrai febre tifóide.⁶⁵ Por outro lado, o seu empenho em actividades políticas, contrárias ao conservadorismo paterno, apressa o distanciamento e a fractura familiares.⁶⁶

Em 1933 e 1934 Muriel frequenta a *Roosevelt Aviation School* em Nova Iorque e o seu

⁶⁵ “When the police discovered them talking with negro reporters and found in their possession some ‘Calls’ to a negro student conference at Columbia University, they were held for “inciting the negroes to insurrections” but were released.” (FBI, 39)

⁶⁶ Alan Wald aponta, aliás, este como um dos momentos que indiciam a futura ruptura: “Following her release, she and her friends were harassed by a racist posse as they made their way north. When they ran out of money, Rukeyser contacted her distressed parents, who paid her bills and transported her back home. The incident continued the escalation of Muriel’s estrangement from her parents, which eventually led to frequent banishment from the family and continual threats of disinheritance.” (Wald, 2002: 299)

primeiro volume de poesia, *Theory of Flight*, vencedor em 1935 do *Yale Younger Poets Prize*,⁶⁷ adota o nome de uma parte do manual de instrução da escola,⁶⁸ espelhando a diversidade dos seus interesses. Em 1935 Muriel é editora da *New Theatre*, aprende a editar filmes com Helen Van Dongen, trabalhando para a companhia *Garrison Films* (na legendagem e comentários de filmes) e para as revistas *Coronet* e *Life*. No processo de candidatura a um emprego, de 16 de Outubro de 1942, pode verificar-se a precariedade e a orientação política do seu trabalho, bem como a importância da relação entre a palavra e a imagem:

Muriel Rukeyser, 57 Bank Street, New York City – Dec. 15, 1913

Copywriter CAF 12 [posição a que se candidata]

(...) In addition to the work covered by the contract with three publishing houses (...) I have had assignments from various magazines, including *Life*, *Coronet*, *Friday*, *Mademoiselle*, for writing and work with photographs. I have done publicity work for Roosevelt Aviation School. (...)

My film work also includes work begun last spring for the Coordinator of Inter-American Affairs (...)

I had a long but broken period of work on a statistical survey of medicine in industry for Elisabeth Marshall (...) during the period 1935-1936 (...).

Other film work includes the titles, assistance in editing, etc. on films including “Stop Japan,” (1936), “People of France,” (1938), as well as “A Place to Live.” (FBI, 15)

Outra viagem seminal é a deslocação, em Março de 1936, a Gauley Bridge (West Virginia) com a fotógrafa Nancy Naumburg, onde investiga a tragédia dos construtores do túnel local, afectados pela silicose. A obra que daí resulta, “*The Book of the Dead*”, publicada em *U.S.I.*, em 1938, evidencia a sua preocupação social e originalidade literária.

Ainda em 1936, Muriel passa um curto espaço de tempo em Inglaterra onde se encontra com T.S. Eliot, C. Day Lewis e H.D. (cf. Dayton, 2003: 8).⁶⁹ Enviada pela revista *Life and Letters Today* para descrever a Olimpíada antifascista em Barcelona, Muriel segue, então, para

⁶⁷ O livro é enviado como obra inacabada a concurso, mas o editor, Stephen Vincent Bénéet, aconselha Muriel a tentar publicar o texto. Depois de o livro ter sido rejeitado por onze editoras, Bénéet sugere que este entre novamente a concurso, ganhando então nesse ano. (cf. *EP*, 227)

⁶⁸ Também referida como *The Roosevelt School of Air*. (cf. Herzog e Kaufman, 2005: 599)

⁶⁹ Barbara Guest descreve, assim, o encontro entre H.D. e Rukeyser e, considerando a relativa relevância que H.D. tinha no mundo editorial (até enquanto editora temporária), entende-se como a frontalidade do corpo no texto de Muriel pôde funcionar como um bloqueio à sua maior publicação: “In 1936 H.D. found herself addressed by an advocate of the new American left; a politically conscious young poet arrived at her door. Muriel Rukeyser was in London, claiming that she was in England looking for outlets for chain stores! It is probable that she was soliciting funds for the Spanish Republican cause. Such a connection would never have been made by H.D., as to all intents she was oblivious to the Spanish Civil War. (...)

Meeting Rukeyser was at first exciting for H.D. The twenty-three-year-old woman was enthusiastic and strongly American, and H.D. had need of both those qualities. Muriel wanted to meet ‘everyone.’ H.D. invited the literary set she knew because she sympathized with Muriel and liked her. (...) H.D. roguishly called Muriel very ‘Leo-ish’ and decided Muriel and her poetry would be a helpful association when she visited America, as she soon planned to do. It would be good to be in touch with the young. Then disillusionment set in. Wasn’t Muriel too Vassarish-Millayish? She had sent a ‘vulgar’ little poem to Robert Herring about ‘not sleeping alone.’ And by now H.D. had learned about those ‘left-wing tendencies.’ Muriel was probably too dynamic for H.D.” (Guest, 2003: 234-235)

Espanha. Todavia, com o eclodir da Guerra Civil a 19 de Julho, o comboio em que segue é forçado a parar devido a combates na região de Moncada. (cf. Dayton, 2003: 9) Ordenada a evacuação dos estrangeiros, Muriel embarca em direcção a França, juntamente com mais cerca de quinhentas pessoas, no dia 25 de Julho.⁷⁰ É no comboio para Barcelona que Muriel conhece Otto Boch, um jovem atleta alemão que fica em Espanha, como voluntário das Brigadas Internacionais, integrado no Batalhão Thälmann. Sentimental e politicamente atraída por Otto, Rukeyser só terá conhecimento da sua morte nas margens do rio Segre, anos mais tarde (cf. FBI, 35), fazendo da sua memória uma referência fundamental: “Without ceasing to be a real person for Rukeyser, Boch also became for her a symbol, simultaneously public and private, of hope for a better future wedded to the determination to fight to bring it into being. Killed in battle near Valfonga on April 11, 1938, Boch would figure in Rukeyser’s writing throughout her life.” (Dayton, 2003: 10)⁷¹

De regresso a Nova Iorque, Rukeyser procura alertar o público americano para o perigo de uma derrota da República e para a necessidade dos Estados Unidos levantarem o embargo a Espanha, embargo esse já violado pelo apoio italiano e alemão aos Nacionalistas. O posicionamento de Muriel enquadra-se com o de outros escritores para quem esta guerra simbolizava um combate entre um mundo mais progressista e igualitário e um mundo anti-reformista e estagnado, fundamentado na desigualdade social e racial, como é patente nos retratos de guerra que Langston Hughes compõe.⁷²

Embora a memória dos acontecimentos em Espanha perpassasse vários dos seus textos, o tema é tratado explicitamente no poema “Mediterranean” (*New Masses*, 14 de Setembro de

⁷⁰ Rukeyser descreve estes acontecimentos em entrevista radiofónica com Samuel Sillen: “It was all exciting and revealing. You have already mentioned the fact that I was sent to Barcelona by a London magazine in the summer of 1936 to cover the People’s Olympics. I was on the last train that got into Spain from France. It was stopped about twelve miles outside of Barcelona. For three days we were detained, during the battle for Barcelona and the rebel retreat to the French frontier along our railroad tracks. The train was a typical tourist train, except for the athletes who were there for the Olympics. (...) A professor from the University of Madrid acted as the go-between for the train and the town.” (Rukeyser, citada em Dayton, 2003: 147-148) Sobre a evacuação a bordo do *Ciudad di Ibiza*, consultar a nota introdutória ao poema “Mediterranean” (cf. *CPMR*, 144)

⁷¹ O rememorar recorrente de Boch demonstra o forte impacto da sua experiência em Espanha: “In 1974 she wrote that a friend was surprised to see her moved by the televised Olympics because they reminded her of the events in Spain in the thirties. Rukeyser remarked, ‘Not to let our lives be shredded, sports away from politics, poetry away from anything. Anything away from anything.’” (Kertesz, 1980: 122)

⁷² “Madrid holds out because it holds out against wrongs: destruction, privilege, closed-mindedness, and murder. And the African American readers of the *Baltimore Afro-American* can clearly see, through the lens Hughes polishes for them, their connection with Madrid’s embattled citizens. (...)

By charting black soldiers’ rise to command positions in the International Brigades and then placing such stories alongside accounts of the Spanish Moroccan shock troops’ devastating losses in the front lines, Hughes demonstrates the opposing racial policies of the republic and its supporters on one hand and the Fascists on the other.” (Thurston, 2001: 121-122).

O Batalhão Abraham Lincoln, uma das divisões da Brigada Internacional, foi a primeira unidade militar americana multirracial e daí a força retórica de Langston Hughes ao compará-la com os soldados coloniais marroquinos combatendo por Franco, utilizados como “carne para canhão”. (cf. igualmente Shulman, 2000: 20)

1937) e nos artigos “Barcelona, 1936” (*Life and Letters Today*, 1936), “Death in Spain: Barcelona on the Barricades” (*New Masses*, 1936), “We Came for Games” (*Esquire*, 1974).⁷³

Em 1938 vê publicado *U.S. I* e traduz *School for Barbarians: Education under the Nazis*, de Erica Mann e, ainda sob a influência dos acontecimentos na Europa, termina *A Turning Wind*, em Setembro de 1939. Mas a política seguida por Moscovo, na assinatura do Pacto Molotov-Ribbentrop ou no radicalizar do tratamento de Trostki e de outros dissidentes, contribui para o seu progressivo distanciar das posições mais ortodoxas do Partido Comunista.⁷⁴ Mantém, contudo, alguma simpatia pelas posições soviéticas, revelando uma pouco credível candura relativamente aos acontecimentos na Finlândia, como o agente Sanders do FBI comenta em memorando: “Although she stated that she was opposed to the ambitiousness and ‘land-grabbing’ tactics of fascism, she withheld any opinion relative to Russia’s invasion of Finland on the basis that she was not acquainted with the issues concerned.” (*Ibidem*, 11)

O distanciamento temporal permite racionalizar esta independência relativamente a opções partidárias ou a limitações ideológicas como uma mais-valia literária e testemunhal da época, mas aos olhos dos seus contemporâneos houve custos: colocada num campo indefinido, é sujeita a críticas por parte de membros do Partido Comunista por falta de ortodoxia, ou acusada de tendências comunistas por parte do FBI. É, assim, difícil circunscrever Rukeyser a uma área estanque nos movimentos literários e políticos da época e, como Dayton demonstra, no seu diário estão registados os nomes de Andrés Nin (líder do marxista POUM) e Leon (que Dayton interpreta como Leon Trostki) ou dos politicamente opostos Sam Sillen e Fred Dupee (que deixara a Comunista *New Masses* e co-editara a *Partisan Review*). (cf. Dayton, 2003: 5-7)

O ataque pessoal que é feito a Rukeyser, no editorial do número 10 da *Partisan Review* em 1942 reflecte, aliás, a rivalidade política entre as várias facções da comunidade literária americana durante este período. O artigo “Grandeur and Misery of a Poster Girl”, provavelmente escrito por Delmore Schwarz com o apoio dos editores William Phillips e Philip Rahv,⁷⁵

⁷³ Dados recolhidos pelo FBI detalham ainda vários outros projectos em que se envolve, com o intuito de dar a conhecer a situação espanhola. (cf. *FBI*, 56-57)

⁷⁴ O seu pacifismo é sustentado pelos dados do FBI: “According to the March 15, 1938 issue of “New Masses” page 19, MURIEL RUKEYSER was a signer of a statement on the International Situation, prepared by the American League for Peace and Democracy.” (*Ibidem*, 57) Em 1949, Rukeyser participa como delegada no *American Continental Congress for Peace*, na Cidade do México. (cf. *Ibidem*, 87)

⁷⁵ Kate Daniels oferece alguma informação complementar relativamente à resposta de Rukeyser e à animosidade que perdurará por várias décadas entre si e os editores da *Partisan Review*, em duas notas de fim ao seu artigo: “MR responded to this in writing at least twice: In *LP* (49) she described indirectly and without naming names a ‘pattern’ of ‘accusation’ and ‘lie’ utilized by literary critics to censure writers. And in her journals from the fall of 1943, housed in the Library of Congress, she disclosed the private anger that she refused to display in public or in her published writings: ‘Philip Schwartzmore Phillips, the impotent editor / the sad and pathetic bull wishing he were / the bullfighter. . . first they wished to be persecuted & nobody persecuted them; then they wished they could persecute. They were [illegible] but failed again.’ ” (Daniels, 1996: 262 e cf. *Ibidem*: 261)

aglutinava crítica literária, política e pessoal, apresentando-a como:

(...) a symbolic representative of what they saw as the unprincipled expediency and superficial kitsch of the orthodox left, in contrast to what they saw as their own independent radicalism and principled reasons for qualified support of the war. The editorial attacks were also designed to block Rukeyser's appointment as librarian of Congress, a position she was alleged to be angling for. (Shulman, 2000: 36)

Quando Rebecca Pitts e F.O. Matthiesen, em resposta a este editorial, defendem o valor literário e a honestidade política de Muriel, acabam também por tornar a política indistinta da sua poesia (cf. *Ibidem*), embora os motivos dos editores da *Partisan Review* possam ter sido mais políticos do que literários. Phillips e Rhav, antigos membros da *New Masses*, haviam-se afastado do Partido Comunista em 1937, passando a editar a *Partisan Review* onde defendiam a independência e o mérito da literatura *de per se* contra a imposição dos ditames de uma arte proletária. Na sua pluralidade, porém, Muriel escreveu para o *Daily Worker* e a *New Masses*, mas recenseou positivamente obras de Faulkner ou de Marianne Moore, podendo ter sido influenciada por Ezra Pound e pela estética de Eisenstein. Vilipendiada pela *Partisan Review* (por estar próxima dos comunistas ortodoxos) e “afastada” da *New Masses* (por se distanciar dos mesmos e adoptar estéticas “excessivamente” modernistas), conseguiu contactos por ter contactos comunistas e perdeu outros pelas mesmas razões. Esta independência política não invalida, porém, que apoiasse (e fosse apoiada por) organizações ou simpatizantes comunistas:

During the late 1930s Rukeyser moved to California where Robert Oppenheimer assisted her in finding work. There she (...) was active in causes supported by the Communist Party. As part of the Left-wing scientific community in Berkeley (...) Rukeyser pursued her literary and personal concerns without feeling much pressure to conform. (...) During the war she resided in Oakland and afterward in San Francisco. In 1943 she took a job on the East Coast in the Graphics Division of the Office of War Information (...). Returning to the San Francisco Bay Area in 1945, she taught a writing class at the Communist-led California Labor School. (Wald, 2002: 303)

Durante este período Rukeyser muda frequentemente de residência,⁷⁶ colabora com revistas como *Decision* ou *Twice-a-Year*; traduz o filme *People of France* de Jean Renoir; escreve o argumento para o documentário *A Place to Live* (1941); publica *Willard Gibbs* (1942)⁷⁷ e *Beast in View* (1944); manifesta o apoio aos soldados americanos no poema *Wake Island* (1942) e é distinguida com prémios (*Oscar Blumenthal Poetry Prize*, em 1940; *Harriet Monroe*, em 1941; *Levinson Prize*, em 1947) e bolsas (*American Academy of Arts and Letters*;

⁷⁶ O relatório do FBI lista uma série de moradas postais para o período durante e pós-guerra: 57, Bank Street, New York City (1942); 5 East 10th Street, New York City (1943); 6635, Dana Street, Oakland, California (1944); 830, Bush Street, San Francisco, California (1945); 1310, Montgomery, San Francisco, California (1945); Box 56, LaGatos [sic], California (1936) [sic, a data é provavelmente 1946]; 2831, Clay Street, San Francisco, California, 1948-1949. (cf. *FBI*, 83)

⁷⁷ Uma biografia sobre a vida do físico americano Josiah Willard Gibbs (1839-1903).

National Institute of Arts and Letters; Guggenheim Fellowship).

Entre Dezembro de 1942 e Maio de 1943, trabalha no *Office of War Information*, de onde se teria demitido, segundo o FBI, porque os seus cartazes haviam sido sucessivamente rejeitados. (cf. *FBI*, 39) No entanto, as campanhas alegadamente maliciosas da *Partisan Review*, combinadas com a sua investigação pelo FBI e a denúncia das suas ligações comunistas no *New York Journal-American*, terão contribuído para que o afastamento fosse semi-voluntário. O artigo de Howard Rushmore, publicado em 7 de Maio de 1943, “Poetess in OWI Here Probed by U.S. as Red” é, aliás, exemplar do modo como literatura e orientações políticas se conjugam na sua experiência criativa e laboral. Relatando o facto de Rukeyser estar sob investigação, o artigo é escrito numa carga tonal próxima de um libelo acusatório:

A well-known young poetess, who is alleged to have mixed considerable left-wing politics with her iambic pentameters, is under investigation by Government authorities who are probing political activities of the 1,300 OWI employes in New York City. (...)

A dark, rather plump brunet, Miss Rukeyser is the author of such volumes of poetry as “Theory of Flight,” “U.S.1,” and “Turning Wind,” the latter volume including the lines:

“Lie still, be still, love, be
thou not shaken,
It is for me to be shaken,
To bring tokens.”

Not all of her *vers libre* has been so unshaken, investigators claim, and point to her violently-partisan writings in the *New Masses* from 1936 until recently.

One of Miss Rukeyser’s poems was given a place of honor in the “Proletarian Anthology of American Literature,” published by such Daily Worker writers as Mike Gold in 1935, which had an introduction reading:

“To followers of Karl Marx, the connection between poetry, politics and the Party is obvious.” (Rushmore, 1943, incluído em *FBI*, 33)

A conexão entre poesia e política reforça a sua preocupação com o receptor da mensagem. Quando em 1945 assiste à produção, em Iowa City, da sua peça *The Middle of the Air*, por Hallie Flanagan,⁷⁸ Rukeyser salienta a ligação essencial entre actor e espectador, um elo para si similar ao que se estabelece entre poeta e leitor e em que o primeiro não se realiza sem o segundo. (cf. *LP*, 120)

Nesse mesmo ano, Muriel conhece o pintor Glynn Collins, com quem se casa a 18 de Julho. O casamento seria anulado cerca de doze semanas depois e, segundo Jan Heller Levi, Rukeyser descrevê-lo-ia como desastroso. [cf. Levi, 1995 (1994): 110] Saliente-se que sobre a sua vida sentimental, Rukeyser pouco escreve explicitamente e o Outro amoroso, tão

⁷⁸ Hallie Flanagan (1890-1969) é nomeada directora do *Federal Theatre Project of the Works Progress Administration* em 1935, um projecto que visava, juntamente com outras iniciativas do *New Deal*, minimizar os problemas dos actores e trabalhadores teatrais afectados pelo desemprego. O filme de Tim Robbins, *Cradle Will Rock* (1999), ficcionaliza as vidas de Flanagan, Rivera e Orson Welles, entre outros.

importante na sua poesia, surge frequentemente sob uma forma inominada e ambígua.⁷⁹

O dinamismo da vida literária, das artes e das ciências em São Francisco oferece-lhe um espaço criativo vivificante, publicando *The Green Wave* (1948), com traduções de poemas de Octavio Paz,⁸⁰ *Elegies* (1949) e os textos coligidos em *The Life of Poetry* (1949).⁸¹ Renovando o seu interesse pela antropologia e Franz Boas, visita a ilha de Vancouver em 1949: “She loved the Indians of Vancouver Island, whom she visited with her small son when she began her study of Franz Boas (...). She has found the unifying primitive vision helpful in her own imagining of the world.” (Kertesz, 1980: 376-377)

Já a década de cinquenta é marcada pelo seu menor activismo político e produção literária, condicionada pelo nascimento do filho, William Laurie Rukeyser, em 25 de Setembro de 1947, em Berkeley, na Califórnia.⁸² Sem nunca ter tornado público o nome do pai, Muriel deixa entrever nos textos a mágoa por a criança crescer sem a presença paterna e pelo estigma que lhe é apostado pela sociedade. Por essa razão, tenta formar a organização ARNO, em 1978, com o intuito de revogar as diferenças legais entre filhos legítimos e ilegítimos.⁸³ Ainda neste espaço de conflito, deve ser considerada a identidade imaginária que cria para o pai de William:

She told the son, William, that his father had died, and to her parents she explained that the boy’s father was Jewish and was killed fighting in Palestine. In the late 1950s, however, she acknowledged to William that his father was not Jewish and that he was still alive, although they had had no communication since the pregnancy. (Wald, 2002: 303)⁸⁴

Em 1955 publica o livro infantil *Come Back, Paul*, com ilustrações suas, editado pela

⁷⁹ Glynn Collins nasce a 9 de Fevereiro de 1915 em Wanganiu, Nova Zelândia. Na declaração do FBI aparece registado à data do casamento como engenheiro da Permanite Metal Corporation. (cf. *FBI*, 109) Quanto a outros possíveis relacionamentos, Alan Wald resume-os assim: “She also passed through a brief marriage in 1945 to the painter Glyn Collins (it was annulled), and in 1947 gave birth to a son by another man. (...) Among her affairs with women, two of the most intense were with Rebecca Pitts (...) and the writer May Sarton (...). Her last decades were spent in the companionship of her literary agent, Monica McCall.” (Wald, 2002: 303)

⁸⁰ Nos anos setenta, traduz com Paul Radin canções-poemas Esquimós, incluídas em *Breaking Open*.

⁸¹ “Most of the material of this book was first presented in the form of talks on poetry and communication, at Vassar College in 1940, at the California Labor School in 1945 and 1948, and at Columbia University in 1946; and in other lectures and broadcasts.” (*LP*, xii)

⁸² Diz Kertesz: “Yet she is not associated with the San Francisco Renaissance because, she says (...) she was “pushing a baby carriage” much of the time.” (*Ibidem*, 371) Durante a cesariana e enquanto Rukeyser estava sob anestesia, os médicos procederam a uma histerectomia. [cf. Goldensohn, 2001 (1999): 122]

⁸³ Um objectivo que se insere na sua veia humanista: “She has worked with and supported many organizations besides P.E.N., including committees against war and fascism, the League for Industrial Democracy, the National Student League, Medical Services for the Spanish Republic, the American League for Peace and Democracy, the American Student Union, American Friends of the Chinese People, the American Writers’ Union, and Amnesty International.” (Kertesz, 1980: 376)

⁸⁴ William recorda outras incongruências: “(...) she made up and stuck to a variety of contradictory stories that involved a marriage and widowhood prior to my birth. She also insisted on using a “Mrs.” in front of her maiden name, and in my birth certificate used a false name for the father, which was anagram of his real name. As far as I could tell, she never truly resolved how to present her decision to become a single mother.” [Rukeyser, 2001 (1999): 300] Após o nascimento do filho, Rukeyser experimenta também uma situação financeira difícil, apenas superada pelo apoio de uma anónima patrona. (cf. Kertesz, 1980: 371-372)

Harper, mas durante a década de cinquenta as únicas obras originais e representativas do seu estatuto literário são *One Life* (1957), que consiste numa tentativa biográfica de recuperar a história do político e candidato presidencial Wendell Willkie (1892-1944), e a colecção de poemas *Body of Waking* (1958). Ainda em 1958, escreve o argumento *All the Way Home*.

O período é também marcado por uma relação mais séria de Muriel com o meio académico, apesar de, à semelhança de Plath, considerar que as exigências temporais e as responsabilidades universitárias são incompatíveis com a liberdade necessária à criação artística. Por essa razão, opta por leccionar num sistema não vinculativo, em tempo parcial (cf. Kertesz, 1980: 372). Uma outra dificuldade no trato de Rukeyser com as instituições de ensino advém, uma vez mais, do seu complexo relacionamento com o Partido Comunista: enquanto elementos ligados ao Partido contestam a sua admissão na *California Labor School* (cf. *Ibidem*, 369), no pólo contrário, regista-se a tentativa de impugnação do seu lugar em Sarah Lawrence por a considerarem uma activista com ligações marxistas.⁸⁵

A independência em relação à instituição contrasta com a sua dependência em relação ao corpo discente, em Sarah Lawrence ou nas *workshops* de poesia em Harlem, incluídas no programa da organização *Teachers and Writers Collaborative*, que Muriel ajuda a formar. [cf. *LP*, 178-180] Ex-alunos mencionam a sua exigência mas também a sua compreensão e disponibilidade, bem como a abordagem da literatura como uma ponte para o estabelecimento de relações improváveis entre a obra e a história, o quotidiano ou o leitor. [cf. Kertesz, 1980: 372-373 e Edelman, 2001 (1999): 75-80] A sua visão do texto como algo que deve ser activo também releva da sua perspectiva marxista, que contribui iniludivelmente para a construção do seu *corpus* teórico, seja na forma mais visível como classifica as relações sociais e laborais, seja na sua infável percepção da “utilidade” da literatura como um meio de, dialecticamente, transformar e melhorar a sociedade. Exige acção sobre e a partir do poema: “‘What is the world like with this work in it?’ was her basic lit-crit question. Along with its corollaries: What does this work make happen in you, and what can you make happen from it?” (*Ibidem*, 77-78)

Os anos cinquenta trazem, então, dificuldades pessoais e profissionais. As mudanças sociais e o conseqüente silenciamento das vozes dissidentes, por pressão política da *American Legion* e da HUAC, ou literária, pela preponderância do *New Criticism*, chocam com os

⁸⁵ “Rukeyser had taught the young in 1954 at Sarah Lawrence, and she would teach again there beginning in 1958; at that time the Westchester County American Legion criticized the college for hiring what they called ‘a celebrated Leftist’ in Rukeyser, one who had been affiliated with several ‘radical’ organizations.” (*Ibidem*, 251) O artigo “Under Fire” publicado sobre o caso pode ser lido no relatório do FBI, na página 117. Sobre esta questão confrontar ainda o testemunho de Edelman, referindo a solicitação da Faculdade para que Rukeyser não se manifestasse publicamente sobre o assunto. [cf. Edelman, 2001 (1999): 81]

valores e o mundo que Rukeyser julgara ser possível construir. Resumindo as convoluções do seu relacionamento com as acções políticas de Moscovo, com as posições anti-comunistas do Governo americano durante e pós-MacCarthy e com o seu interesse e fascínio nas potencialidades e conexões do pensamento científico, Alan Wald traça o retrato de alguém que se mantém, apesar de tudo, coerente perante a inconstância exterior. A consistência optimista de Rukeyser é um dado biográfico que se transporta intencionalmente para o texto literário:

Her situation was precarious – during the McCarthy era she lost a commission to write the script for the radio show “Omnibus” and a contract with Little Brown publishing company. (...)

She [Ella Winter] and Rukeyser followed a similar political evolution: disillusionment with Stalin and his legacy, especially after the Khrushchev revelations of 1956, but also an attitude of refusing to explicitly renounce the Soviet Union in public because its policies provided a counterweight to the imperialist actions of the United States. Nevertheless, Rukeyser supported the Hungarians in their 1956 rebellion against Soviet domination and the Czechs in the “Prague Spring” of 1968. (...). In particular, Rukeyser’s optimism about revolutions in society was linked to the hopes and expectations arising from “revolutions” in physics and biology. (Wald, 2002: 304)

A década seguinte revelar-se-ia diferente. O ressurgimento dos movimentos feministas ou a descoberta da pílula permitiram um maior acesso das mulheres ao poder social, político e cultural mas, tal como sucedera anteriormente, Muriel mantém alguma distância dos movimentos que a “adoptam” ou aos quais a ligam. Baptizada por Erica Jong “the mother of us all” [Edelman, 2001 (1999): 80] e por Sexton, “Muriel, mother of everyone” [Ostriker, 2001 (1999): xiv], acaba por surpreender a discrição da sua relação com o movimento feminista dos anos sessenta.⁸⁶ A sua escrita, porém, surge mais ancorada no universo feminino e no próprio corpo, publicando compulsivamente a partir do primeiro ataque cardíaco em 1964, como se tivesse despertado em si uma emergência criativa. A década começara com a peça *The Colors of the Day*, produzida em 10 de Junho de 1961 em Poughkeepsie, Vassar, editando, no ano seguinte, uma selecção de poemas com alguns originais, sob o título *Waterlily Fire: Poems 1935-1962*. Ainda em 1962, é homenageada com o *Eunice Tietjens Memorial Prize*, entre outros reconhecimentos literários durante os anos sessenta. Em 1963, dá continuidade à relação com a obra de Octavio Paz, traduzindo *Selected Poems* e *Sun Stone*.

Apesar de debilitada pelos problemas cardíacos, organiza as suas notas da viagem à Irlanda (1958) e publica-as, em 1965, com o título: *The Orgy: An Irish Journey of Passion and Transformation*. Todavia, o texto é considerado inclassificável por alguns críticos, por escapar às categorias ficção, biografia ou memórias, como se verá mais adiante.

⁸⁶ Kate Daniels defende uma opinião ligeiramente diferente. [cf. Daniels, 1997 (1992): xiii-xiv] Observando-se, porém, o livro de Rosen, *The World Split Open*, recapitulando a história do feminismo americano, encontra-se apenas uma linha dedicada a Rukeyser: exactamente aquela que explica a origem do título. (cf. Rosen, 2000: 344)

Em 1967 traduz, em parceria com Leif Sjöberg, *Selected Poems of Gunnar Ekelöf* e publica o livro *The Outer Banks*, alusivo à visita às ilhas homónimas na Carolina do Norte.

Seria, todavia, *The Speed of Darkness* (1968) que recolocaria Rukeyser sob o olhar e a atenção da crítica literária, embora Kertesz enfatize o seu dinamismo neste período:

To have *The Speed of Darkness* (1968), *Breaking Open* (1973), and *The Gates* (1976), before one – with the substantial *The Traces of Thomas Hariot*, prose (1971), off to one side –, to know these poems were written by a woman in her fifties and sixties who was teaching, working with the Writers' and Teachers' Collaborative in East Harlem (...), suffering a paralyzing stroke and pneumonia (...), working in the antiwar movement, going to Hanoi, going to jail, establishing the Exploratorium, a museum of perception, in San Francisco, working as president of (...) (P.E.N.), going to Korea to plead for the life of poet Kim Chi-Ha: this is to know a continually fertile spirit. (Kertesz, 1980: 307)

Estas são acções que encontram as suas raízes numa mente aberta à inovação e ao progresso, interessada na história americana, em antropologia ou em Jung,⁸⁷ fascinada pela Ciência, coerente em termos humanistas, sociais e equalitários.⁸⁸ O interesse por Thomas Hariot⁸⁹ e a sua reacção à recepção negativa apontam nesse sentido, celebrando a perspectiva feminina sobre o matemático, astrónomo e cronista renascentista. A peça musical *Houdini*, exibida em 1973, em Lenox, no Massachusetts, numa produção de Lyn Austin, terá sido concluída por Muriel nesse mesmo ano, recuperando temas como a liberdade individual e corporal. Ainda em 1973, produz o livro de poesia *Breaking Open*.

O seu pacifismo e a atenção às circunstâncias políticas do Sudeste Asiático levam-na a Hanói, em 1972, com Denise Levertov e Jane Hart, apesar dos problemas cardíacos e da diabetes. De volta a Washington, participa num protesto contra a guerra, no Senado (cf. Herzog e Kaufman, 2005: 632) de que resulta uma outra breve estadia na prisão.⁹⁰ Em 1975, é a vez da Coreia do Sul, onde, como presidente da PEN, protesta contra o encarceramento do poeta Kim Chi-Ha, de pé, em frente aos portões da prisão. É dessa circunstância que, em 1976,

⁸⁷ Rukeyser mantém uma correspondência interessada com a analista jungiana, Frances G. Wickes, a quem dedica, por exemplo, *Body of Waking*.

⁸⁸ “She read widely among her contemporaries, irrespective of their national origins. Thus, she was well prepared to work closely with Octavio Paz (...) and also to translate French, Vietnamese, Swedish, Spanish, Arabic, and German poets.” (Herzog e Kaufman, 2005: xl) As suas traduções de Morgenstern e do místico Sufi, Attar, nunca foram publicadas. (cf. *Ibidem*, xxv)

⁸⁹ “By now she’d moved into the artists’ building at Westbeth in Greenwich Village (...) Still, she couldn’t suppress her worries about the Hariot book. (...) She’d been chasing Hariot clues for several years and had just returned from another research trip to England and Ireland.” [Edelman, 2001 (1999): 82] O livro fora, no entanto, marcado por vários incidentes: a perda do manuscrito ou das ilustrações (cf. *TTH*, 315) e uma edição muito pouco cuidada (cf. Kertesz, 1980: 349) A grafia “Hariot” em vez de “Harriot” é, no entanto, escolha sua.

⁹⁰ Em “Breaking Open”, Rukeyser escreve sobre esta experiência: “And then we go to Washington as if it were / Jerusalem; / (...) and some of us lie gravely down / on that cool mosaic floor, / the Senate. / Washington! Your bombs rain down! / I mourn, I lie down, I grieve.” (*CPMR*, 522)

William Rukeyser, acompanhado da sua mulher, Alison, então grávida, exila-se no Canadá durante o período da guerra, para evitar a mobilização militar. [cf. Edelman, 2001 (1999): 80]

surge o livro *The Gates* em que, uma vez mais, se desenvolve a ligação absoluta entre pessoas, lugares e memórias: no poema homónimo, surgem referências à sua visita, em 1974, a Israel e ao túmulo de Akiba, na Galileia.

O culminar deste vigor editorial seria *The Collected Poems of Muriel Rukeyser*, publicado em 1979. Muriel falece no ano seguinte, no mês de Fevereiro. Encontrava-se a preparar o texto infantil *More Night*. [cf. Edelman, 2001 (1999): 84]

2.1.1. Recepção crítica à obra de Rukeyser

Diz Jan Heller Levi, na sua compilação *A Muriel Rukeyser Reader*: “When Rukeyser’s work has appeared in anthologies, the poems included tend to be from her first book *Theory of Flight*, and then a great leap to the later ones, *Speed of Darkness*, *Breaking Open*, and *The Gates*.” [Levi, 1995 (1994): xxi]

Apesar de as obras publicadas nesse intervalo temporal apresentarem alguns textos mais obscuros, como Levi afirma, contribuem também para esse “anonimato” intersticial os factores históricos e literários que acompanham a publicação dos livros de Rukeyser. Do ponto de vista histórico-político, a “semi-obscureza” a que são votados os escritores que mantiveram simpatias comunistas a partir da década de quarenta, limita o apelo ao estudo da sua obra em círculos académicos. Já *Theory of Flight*, menos politizado e mais facilmente integrado no âmbito de uma estética modernista, é uma obra de onde se pode seleccionar poemas menos controversos. Mas a menor atenção aos seus textos, nos anos cinquenta, também resulta do facto de, na América, se estar a viver uma época de apercebida prosperidade e progresso, tornando, por isso, o clima menos propício aos temas sociais que continuavam a preocupar Rukeyser mas não tanto o público-leitor.

Kate Daniels reflecte sobre a delicada questão destes ciclos de popularidade e apagamento de Muriel do panteão literário e identifica como um dos factores para a forma inconsistente como a sua poesia é recebida, a sua constância como uma “individualistic poet” (Daniels, 1996: 247), ou seja, como alguém cuja obra desafia as classificações que lhe atribuem:

During the 1930s, for example, her technique was often described as “social realist,” “revolutionist,” or “proletarian,” but such words provided only a partial description. (...) Four decades later, during the 1970s, when critics were swept up in another social movement, they rushed to label her “feminist.” But Rukeyser herself protested (in both prose and poetry) what she considered the essentially reductive nature of such a description of her work. (*Ibidem*)

Mais limitada ainda é a visibilidade das suas obras em prosa: *The Orgy* e as “biografias” de Willard Gibbs, Wendell Willkie e Thomas Harriot. Quanto à peça musical *Houdini*,

publicada apenas em 2002, é frequentemente omitida até pelos críticos.⁹¹ A resenha aqui empreendida procura incluir estas obras, mas atendendo às fontes disponíveis e ao âmbito deste trabalho, não será ainda aqui que terão uma ponderação mais aprofundada.

Na descrição, cronologicamente exaustiva, da recensão crítica às obras de Rukeyser, efectuada por Louise Kertesz, percebe-se de que forma os críticos foram influenciados pelas posições políticas, pela personalidade e pelo género da autora. Mas Kertesz é uma excepção perante a relativa escassez de obras de fundo sobre Rukeyser. A considerar, por exemplo, há o livro de Tim Dayton sobre “The Book of the Dead”, a colectânea de artigos em “*How Shall We Tell Each Other of the Poet?*” e as dissertações publicadas de Rebecca L. Scherr e James Bryan Duncan, em que é uma das autoras estudadas. Os seus textos merecem ainda referência nas obras de Michael Thurston, Alan M. Wald, Walter Kalaidjian, Robert Shulman e Daniel Kadlec, sobre os movimentos literários das décadas de trinta e quarenta, mas pouco mais.

Como a análise de Kertesz é amplamente informativa, faz-se aqui apenas um breve resumo e apreciação dos seus comentários, incidindo antes o enfoque desta investigação em autores que tendo escrito após a publicação de *The Poetic Vision of Muriel Rukeyser*, não puderam, naturalmente, ser incluídos nessa obra. Porque este texto de Kertesz faz uma análise sequencial e temporal das publicações de Rukeyser, comentar-se-á primeiramente a sua posição, expressa desde logo no prefácio, onde Kertesz identifica os aspectos que considera fundamentais na vida e obra de Rukeyser e que motivam o tom quase eulógico do seu estudo: “Muriel Rukeyser is not a poet of Marxism, but a poet who has written directly about the tragedies of the working class. She is a poet of liberty, civil liberty, woman’s liberty, and all the other liberties (...).” (Kertesz, 1980: xii)

Esta coerência manifesta-se na recorrência de certos temas na sua obra, tais como a noção do poder/energia como vector transformador da sociedade e do ser humano;⁹² a ligação entre os diferentes poderes (sociais, políticos) e a sua ausência; a existência de um sistema relacional que tudo interliga e a importância da experiência corpórea e pessoal na criação poética, que se expressa numa “Breathe-in experience, breathe-out poetry.” (cf. *Ibidem*, 4)

No seu ensaio sobre “The Book of the Dead”, Stephanie Hartman defende uma interpretação similar dos conceitos de poder e relação, como princípios organizacionais na obra

⁹¹ A produção do musical foi recenseada por Allen Hughes, no *New York Times*, em 7 de Julho de 1973.

⁹² “As is self-evident from her biography of Willard Gibbs, power has always meant to her not the power of Stalin or Mao that ‘comes out of the mouth of a gun.’ Power for her is the great dynamo within what used to be called the soul. Her later poems and her life have been devoted to research into the dynamics of that power, and as always, this has led her to actual physical confrontation with the mechanical power of despotism and exploitation.” (*Ibidem*, xv)

de Rukeyser: “The term ‘power’ for Rukeyser is not synonymous with its abuse: it is a force of constant change that can be reclaimed for the worker’s benefit.” [Hartman, 2001 (1999): 220]

Mais recentemente, James Bryan Duncan associa a junção do poder industrial, laboral, científico e natural em “The Book of the Dead”, ao interesse de Rukeyser na aplicação das regras da termodinâmica que, por sua vez, influenciam a estruturação do sistema de relações e os processos transformativos no poema. (cf. Duncan, 2005: 84-85) Os processos energéticos da transformação da neve em água ou a interdependência entre a fluente água do rio e a sua metamorfose em potência-vapor e electricidade são visíveis, sobretudo, na secção “Power” que Duncan observa como um contínuo inter-relacional. (cf. *Ibidem*, 125)⁹³

Kertesz, todavia, também identifica a proximidade entre os princípios da revista *Dynamo*⁹⁴ e o “poder” que percorre “Theory of Flight” e que reencontra em “The Book of the Dead”. Este origina-se, então, também nessa dinâmica fabril e no elogio da máquina no seu movimento constante. Não é tanto um sujeito poético como um “piston in motion” plathiano (*SPCP*, 255), mas antes um sujeito e uma máquina em unísono.

Em termos de influências, Kertesz aponta a importância de Hart Crane, John Dos Passos e Ezra Pound,⁹⁵ para a consolidação estético-literária e modernista de Rukeyser, e ainda de Lola Ridge, Marya Zaturenska e Genevieve Taggard pelas suas preocupações sociais. (cf. Kertesz, 1980: 79-84) Mas é Walt Whitman a influência “paterna” (sem “ansiedade” bloomiana), que subjaz ao estilo vático e optimista da autora. Whitmanianas são ainda, segundo Kertesz, a sua americanidade, o sentido da época, a modernidade, a junção dos opostos e a crença nas potencialidades humanas, conferindo-lhe uma autoridade poética que se afasta da convenção feminina: “There will be no cult of the loveliness of weakness and indecision in her poem, and loveliness of expression will deliberately be minimal. (...) Her images will be hard, to match her determination (...)” (Kertesz, 1980: 12)

O discurso nestas primeiras obras aproxima-se, aliás, da oralidade e a “intromissão” da experiência pessoal da autora, não é uma opção confessional mas antes um trazer do seu corpo

⁹³ O interesse de Rukeyser pela Ciência permite esta conexão. Em “Notes for a Poem”, um dos poemas de “Poem Out of Childhood” e que parece ser um esboço preparatório para “The Book of the Dead”, Rukeyser reúne estes versos: “(There must be the gearing of these facts / into coordination, in a poem or numbers, / rows of statistics, or the cool iambs.) / The locked relationships which will be found / are a design to build these factual timbers – / a plough of thought to break this stubborn ground.” (*CPMR*, 11)

⁹⁴ A revista *Dynamo: A Journal of Revolutionary Poetry* reuniu nas suas páginas um conjunto de poemas de autores que, conotados com a literatura proletária, investiram também numa reformulação da poesia que exaltava o dinamismo da máquina e do poema, afastando a poesia da “cristalização” estática de outros movimentos modernistas, como o Imagismo de Pound ou H.D.

⁹⁵ *U.S.A.* de John Dos Passos é a referência apontada por Kertesz para *U.S.I* (cf. Kertesz 1980: 98). No que respeita à influência dos *Cantos*, de Ezra Pound, autores como Dayton referem-nas, mas tendo presente as diferenças ideológicas entre este e Rukeyser. (cf. Dayton, 2003: 96-100)

e do quotidiano para o texto poético.⁹⁶ Este antecipar de estratégias poéticas pós-modernistas implica uma capacidade de experimentação com a palavra e com a forma que a vai afastando da exactidão imagista de Pound ou de outros modernistas como Auden,⁹⁷ Stevens ou Moore (cf. Kertesz, 1980: 7-8), relacionando-a com o experimentalismo da prosa de John Dos Passos. O quotidiano imiscui-se no poético, elide-se a separação entre erudito e popular e o poeta “humaniza-se”.

Referindo-se a “The Book of the Dead”, Kate Daniels salienta igualmente o inconformismo de Rukeyser perante conceitos prescritivos de composição poética, ao incorporar técnicas modernistas em poemas politicamente comprometidos: “Her technique (which was highly indebted to John Dos Passos’s collage experiments in 1919) and her materials arose from the mandates of social realism and proletarian poetry. The consciousness that fused the material into a poem was, however, a clear descendant of the great Romantic and modern poets.” (Daniels, 1996: 251)

Apesar desta difícil categorização de Rukeyser em relação aos modernistas, os seus textos são palco explícito e exploratório para novas técnicas, como, por exemplo, a inclusão da linguagem científica destacada por Kertesz e Rosenthal. (cf. Kertesz, 1980: 30-31)

Kertesz reconhece ainda a influência marxista em Rukeyser, que se manifesta nos ideais libertários propostos na poesia e no recurso a um estilo dialéctico no confrontar de opostos. (cf. *Ibidem*, 6-7) Em “Poem out of Childhood”, porém, Kertesz analisa a presença da ideologia como uma marca do tempo e não como uma intenção política e poética, demarcando-se de Rosenthal e dos críticos que encerram Rukeyser na “Literary Left”. Em certa medida, Kertesz procede a uma “des-politização” ideológica de Muriel, diluindo o seu activismo numa mais ampla manifestação das suas preocupações sociais e humanistas:

Rukeyser is essentially a modern poet of possibility (...) in the tradition of the transcendental writers (...): Emerson, Whitman, Thoreau. (...)

It is the merging and extending of these philosophical and aesthetic traditions (as well as her use of the modern poetic techniques of Eliot and Crane) in the early poems which makes Rukeyser so unlike the proletarian poets with whom she was invariably grouped in

⁹⁶ Jane Cooper define este uso biográfico como: “a sort of laboratory, her experience as the field for exploration.” [Cooper, 2001 (1999): 6] Kertesz afirmará ainda o seguinte: “Rukeyser’s poetry, except for the ‘documentary’ parts of ‘The Book of the Dead,’ has been lyrical, autobiographical. She is the persona, the consciousness, of the poems.” (Kertesz, 1980: 238) Esta dimensão autobiográfica coexiste com a dimensão social do poeta e não deriva de estratégias confessionais ou preocupações com a verosimilhança.

⁹⁷ Discordando dos que vêem a influência de W. H. Auden nos primeiros poemas de Rukeyser, Kertesz enuncia algumas das diferenças entre ambos os poetas: a ausência de um referente político claro na poesia de Auden, o sentimento pessimista que envolve o sujeito poético, a perda de relevância dos heróis ou a não pessoalidade da poesia mais “pessoal” de Auden. (cf. *Ibidem*, 52) No entanto, W. H. Auden, Hart Crane, John Dos Passos, Ezra Pound, Horace Gregory e a estética (e a temática) da Frente Popular influenciam, embora diferenciadamente, a forma e a construção estilística dos poemas da autora, durante a década de trinta.

the thirties (...). (*Ibidem*, 46, 48)⁹⁸

O sentido histórico-político de Rukeyser é, porém, criticado por Louise Bogan que defende a ahistoricidade como uma necessidade particular da poesia feminina. Para Bogan, o estilo de Rukeyser é inapropriado ao seu gênero, uma vez que a intemporalidade do “ante-passado” Whitman exige uma universalidade do discurso que não se adequa à maior propensão feminina para o “natural” e para a minúcia do pequeno espaço e do delicado:

(...) Bogan called Rukeyser’s work unconvincing because it did not measure up to the best female lyricism. “The chief virtue of women’s poetry is its power to pin down, with uncanny accuracy, moments of actual experience. From the beginning of the record, female lyricism has concerned itself with minute particulars, and at its best seems less a work of art than a miracle of nature – a flawless distillation, a pure crystallization of thought, circumstance, and emotion.” Rukeyser’s work, on the other hand, is “a deflated Whitmanian rhetoric... Muriel Rukeyser is the one woman poet of her generation to put on sibyl’s robes, nowadays truly threadbare.” (Kertesz, 1980: 43)⁹⁹

O comentário de Bogan participa, afinal, do mesmo prejuízo judicativo da adjectivação de M.L. Rosenthal: “When Rosenthal reviewed this book in the *New Republic*, he praised the symbolic fusion of fragmented, often contradictory motifs of modern life toward which much of our poetry strives. He called *Elegies* “a principled and moving – if sometimes hysterical – effort to grasp the special meaning of our moment in history.” (Kertesz, 1980: 241-242)

Escrevendo numa época diferente, Anne Herzog, por sua vez, considera que esta ancoragem dos textos de Rukeyser numa base histórica específica e declarada, é uma das marcas da sua pós-modernidade *avant-la-lettre*: “Her passion for historical narratives, her challenges of high and low art distinctions, and her radically inclusive, genre-questioning beliefs about what actually constitutes poetry also mark her as a poet with strong affinities for postmodernism in ways singular for her generation.” [Herzog, 2001 (1999): 32] No entanto, dever-se-á assinalar que esta perspectiva, fundada no que Herzog denomina “historical

⁹⁸ Apesar das diferenças, Kertesz considera que a maior influência para a poesia de Rukeyser nesta fase é a obra de Gregory: “Rukeyser owes to Horace Gregory her early development as a poet of social consciousness using the methods developed by the great moderns (Eliot, Crane) and the newer suggestions of the cinema.” (*Ibidem*, 68) A “consciência social” de Rukeyser não implica assim uma “despreocupação” estética. Meg Schoerke propõe uma leitura diferente. Ao realçar a conectividade absoluta, a abertura do poema à multiplicidade de significados, ao leitor e a leituras subsequentes, afasta-se da dialéctica Marxista para encontrar a influência de Coleridge. [cf. Schoerke, 2001 (1999): 19]

⁹⁹ Virginia Woolf havia sugerido um campo de acção similar ao de Bogan: “In *A Room of One’s Own*, she argued eloquently that women have historically been denied access to ‘the political, legal and ethical realities of a living culture,’ to use Fields’s phrase. Therefore, women’s lives and women’s art have reflected or should reflect their different experience, one not centered on heroic action and achievement. Excluded from the arena of action, women’s creativity and power have been interpersonal, subjective, and intangible. Women’s literature, Woolf predicted, would demonstrate a style and structure suited to women’s traditional sphere. Woolf’s own work, particularly *To the Lighthouse*, embodies her feminist aesthetic. She deemphasized external action by its ordinariness and fragmentary presentation – a walk in the garden, a story time for little James, a dinner party.” (Friedman, 1981: 68)

particularity” (cf. *Ibidem*), não se esgota no instante particular ou num momento específico no tempo. Em “The Book of the Dead”, por exemplo, as estradas que conduzem o sujeito poético, os leitores e os trabalhadores migrantes até Gauley Bridge são espaços por onde se entrecruzam memórias e momentos assinaláveis na história, palcos de outras violências e descobertas. Esta “situacionidade” da sua poesia e prosa remete de forma idêntica para a sua noção de responsabilidade: “In her discussion of the role of the audience in the reception of poetry she proposed a substitution of the word ‘witness’ in place of the words of common literary currency (‘audience,’ ‘reader,’ or ‘listener’) because she found them “inadequate.” She preferred ‘witness’ for its ‘overtone of responsibility.’” (*Ibidem*, 35)

Responsabilidade implica, aqui, consciência política e obriga a uma intrínseca relação entre o Eu e o Outro, uma concepção cuja importância na obra de Rukeyser é sublinhada por Kertesz e outros críticos. É essa a posição que Anne Herzog também defende: “For Rukeyser, relationship is a kind of archetypal philosophical principle that can be used to explain the mysterious workings of life and the universe. And because poetry is not separate from either life or the universe, relationship is instrumental to the workings of any poem.” (*Ibidem*, 37)

Um outro aspecto deve ser aqui referido, quando se equaciona a sua obra. Em certa medida, a sua produção literária é condicionada pelas características das revistas onde procura publicação. Enquanto o efervescente mundo das revistas político-literárias dos anos trinta e quarenta ofereceu um palco aberto à exposição dos seus princípios poéticos e políticos, as décadas seguintes trariam transformações singulares ao mercado editorial. Quando comenta “The advertising men won” a propósito do seu trabalho na *OWI* (cf. *LP*, 137), Rukeyser reflecte indirectamente o eventual colapso destas revistas perante o advento em larga escala de impérios editoriais¹⁰⁰ e antecipa o seu parcial “silenciamento” literário. (cf. Morrisson, 2005: 28-29) De facto, a massificação subsequente deste meio, aliada ao crescimento do mercado publicitário conduz à profusão de revistas adaptadas aos objectivos de leitores-consumidores.

As décadas de trinta e quarenta tinham sido, todavia, bastante profícuas e Rukeyser publicara resenhas, ensaios e poemas em revistas como *The Nation*, *Partisan Review*, *The New Masses*, *The Daily Worker*, entre outras. Nestas, debatia-se a profunda crise económica que afectava o país, poetizava-se a iminente execução de Sacco e de Vanzetti ou os motins no complexo fabril da Ford em Dearborn no Michigan. Contestava-se, de igual forma, a pertinên-

¹⁰⁰ “Faced with the sheer cultural might of conglomerate advertising, how was one to go about business of swaying the masses away from corporate America to the cause of proletarian revolution? (...) There was simply no way that the Old Left’s paltry budgets – scrimped together from (...) subscriptions, proletcult picnics, and other grass roots fundraisers – could compete with the overflowing coffers of Hollywood media moguls and newspaper monopolists like William Randolph Hearst.” (Kalaidjian, 1993: 131)

cia de uma linguagem esteticamente depurada do quotidiano, os méritos e as características de um texto proletário¹⁰¹ ou a validade da introdução do documento no texto poético.

Por estas razões poderá fazer algum sentido contextualizar a situação política e literária da *New Masses* e da *Partisan Review*. Enquanto a primeira estava directamente ligada ao Partido Comunista americano, a *Partisan Review*, como foi referido, afasta-se em 1937 dos ideais comunistas mais ortodoxos, passando a defender a primazia estética do texto literário e criando uma alternativa à mais obviamente política e doutrinária *New Masses*. [cf. Aaron, 1992 (1961): 298-299] Aliás, se a *New Masses* surgira no seguimento de uma crescente “partidarização” das revistas literárias (cf. *Ibidem*, 96-97), a *Partisan Review* efectua, aproximadamente uma década depois, o trajecto inverso.¹⁰² Barbara Foley, por exemplo, cita o artigo de Georg Lukács, “Propaganda or Partisanship?”, publicado em 1934 na revista, como uma evidência da consciência de que as linhas entre literatura e escrita panfletária podiam ser ténues. Perspicazmente, Lukács havia comentado que um dos pontos problemáticos derivava da intromissão dos desejos do autor na produção do discurso político-literário:

A successful demonstration of the relationship between “is” and “ought” thus requires the writer not to impose his/her own desires upon reality, but to reveal how the dialectic of reality embodies insurgent and oppositional forces. Too often, however, the proletarian writer’s legitimate motivation to “re-create... the subjective factor in revolutionary development... is replaced by a merely subjective (because uncreated) ‘wish’ on the author’s part: ‘propaganda.’” (*Ibidem*, 152)¹⁰³

É neste contexto que a *Partisan Review* publica o mencionado artigo “Grandeur and Misery of a Poster Girl”, em que a crítica directa e pessoal a Rukeyser investe explicitamente sobre a sua suposta volubilidade política e o seu género, desde logo estereotipado no título:

Not surprisingly, what was at stake in this conflict was the status of Rukeyser’s class allegiance and ultimately her commitment to proletarian revolution. In a sexist assault, the *Partisan Review* editors lampooned Rukeyser as a “poster girl” who “rode the bandwagon of proletarian literature”; her meteoric rise to fame, they quipped, made her eminently qualified to succeed Macleish in his post as Librarian of Congress. (Kalaidjian, 1993: 161-162)

¹⁰¹ Quando, em 1930, Michael Gold “define” em *New Masses* o que constituía um texto “proletário”, nos seus objectivos e estratégias (tal como, por exemplo, Pound havia feito relativamente ao poema Imagista), expõe as dificuldades e dissensões dentro de um “movimento” que continha diferentes vozes, diferentes correntes e diferentes (e, por vezes, antagónicas) teorias. [cf. Aaron, 1992 (1961): 208-209]

¹⁰² “In the early 1930s, Rahv was a party member and, with William Phillips (...), coedited *Partisan Review*, then the official organ of the New York John Reed Club. (...) After the *Partisan Review* disaffiliated with the party in 1937, (...) Rahv published sharply critical retrospective articles on the failings of proletarian literature.” (Foley, 1993: 16)

¹⁰³ Rahv e Phillips antecipam o caminho que a crítica literária tomaria sob a influência dos *New Critics*: “Beginning with the publication of their 1934 essay, ‘Problems and Perspectives in Revolutionary Literature,’ Rahv and Phelps did condemn ‘sloganezed and inorganic writing’ that ‘drains literature of its specific qualities’ and ‘distorts and vulgarizes the complexity of human nature, the motives of action and their expression in thought and feeling.’” (*Ibidem*, 139)

A independência pessoal, estética e política de Rukeyser¹⁰⁴ e as dissensões e inimizades político-literárias entre os diferentes editores dominam, então, a recepção crítica da sua obra de um modo que ultrapassa a mera apreciação literária. Com efeito, embora Rukeyser não seja indiferente à influência do que Kalaidjian denomina “Soviet-American semiology” (Kalaidjian, 1993: 10), as suas escolhas temáticas e o seu experimentalismo estilístico afastam-na do “purismo” ideológico de uma literatura investida politicamente no melhoramento da sociedade e acessível às “massas”. Mas as suas opiniões políticas, claramente impressas no texto, impossibilitam, de igual modo, uma leitura apolítica do mesmo, fragilizando-o (a) perante os defensores de uma arte poética que é julgada apenas pelo seu valor estético e literariedade e purgada de um Eu histórico. Assim, é considerada uma escritora estética e politicamente deficiente porque não suficientemente hermética ou porque politicamente investida:

To the more aesthetic, apolitical critics and editors of the period (...), Rukeyser’s poetry bore too strong a whiff of the overtly political, for all its formal experimentation and involvement with music. When Rukeyser sent *Poetry* a portion of the long title poem from *Theory of Flight*, Monroe rejected it with the blunt observation that it was propaganda – not poetry. (Daniels, 1996: 252)¹⁰⁵

Partindo, ele próprio, de uma perspectiva marxista, Kalaidjian sublinha (tal como Kertesz) que, às recensões menos positivas de críticos politicamente conservadores, se aditaram as vozes ainda mais críticas de escritores conotados com posições políticas mais próximas de Rukeyser, mas que insistiram nas “limitações” do seu género e educação social:

One symptom of Wheelwright’s resistance to Rukeyser was his argument *ad feminine* attempt in his *Partisan Review* reading of *U.S. 1* to paint her as just another well-intentioned, but frivolous, female author. Deriding her first volume as theoretically naïve and démodé, his critical rhetoric lapsed into a chauvinistic impatience with Rukeyser’s quest for sexual liberation. (...) Here he took an even harder line against the long poem’s nuanced presentation of documentary languages (...). Her concern for the work of ideological representation was founded, he concluded, on an “unscientific socialism”: “The poem attacks the excrescences of capitalism,” he charged, “not the system’s inner nature”. (Kalaidjian, 1993: 164)

¹⁰⁴ Daniels comenta o desafio de Rukeyser à ortodoxia político-literária da *New Masses* ao recensar positivamente um texto de William Faulkner. (cf. Daniels, 1996: 250-251) Contudo, revistas como a *New Masses* acabaram por seguir uma orientação menos radical e politicamente mais abrangente durante os anos de 1935-36, com o objectivo de apresentar uma frente unida contra o avanço de movimentos fascistas na Europa, publicando autores mais “apolíticos” como Wallace Stevens. Como Filreis afirma, “(...) modernism and literary radicalism mixed.” [Filreis, 2005 (1994): 19]

¹⁰⁵ Kertesz sumariza algumas das críticas contemporâneas: “Reviewers were divided over the ‘proletarianism’ of *Theory of Flight*. Geoffrey Stone in the *American Review* (which Samuel Eliot Morison called ‘the organ of an American fascist party’) said her intellect ‘is a mechanical device which neatly sorts things into the categories of dialectical materialism.’ But Ruth Lechlitner in the leftist *Partisan Review and Anvil* (...), said Rukeyser was not a ‘true revolutionary poet’ because she ‘still drew on the romantic-lyric tradition and has not effected the transition from the ‘I’-sympathizer type to the ‘we’ collectively working, emotionally unconfused poet.’ Lechlitner asserted that the true revolutionary poet has broken with the ‘romantic-personal, individual consciousness’ and attained ‘collective, mass-identification with a universal consciousness.’” (Kertesz, 1980: 96)

O género de Rukeyser é ainda problemático por publicar *Theory of Flight* e *U.S.1* num espaço, tempo e meio em que se enfatiza uma imagética e retórica masculinas evidenciadas no corpo heróico do trabalhador e em que o corpo feminino é tipificado como fecundo e maternal.¹⁰⁶ Neste contexto, Kalaidjian descobre como forma de superação dessa linha orientadora falocêntrica a incidência na especificidade local e na subjectivação do sofrimento e coragem femininas, lendo uma intencionalidade feminista em “The Book of the Dead”. Kalaidjian demarca-se, deste modo, de outros críticos de inspiração marxista (como Dayton), ao sublinhar o poder conferido às vozes femininas neste texto. (cf. Kalaidjian, 1993: 163) No entanto, o autor ignora o olhar “masculinizado” que marca a empregada de café, bem como a ausência de referências ao género do sujeito poético, que funciona como linha unificadora da sequência.

Tim Dayton, que sustenta que “The Book of the Dead” deve ser lido num contexto histórico e biográfico onde germinam ideais marxistas, advoga a existência de um subtexto igualmente marxista no poema, tendo presente as propostas políticas da *Popular Front*, por exemplo, no menor relevo dado à questão racial.¹⁰⁷ Na sua recolha e análise da recepção crítica ao livro, Dayton assinala ainda o facto de a utilização repetida de documentos reais ter suscitado várias críticas e incompreensões por parte dos seus contemporâneos, como Willard Maas, Eda Lou Walton ou David Wolff. O poema seria, assim, demasiado “prosaico” e “factual” (cf. Dayton, 2003: 118-120). Embora esta conjunção do documento (relatórios médicos, dados accionistas, testemunhos) com a subjectividade poética e a organização estrutural seja o enfoque da aprovação de outras recensões contemporâneas ao texto, esse não é um dos aspectos que Dayton particulariza, uma vez que, para si, “*The Book of the Dead* is clearly a part of the 1930s documentary movement (...)” (*Ibidem*, 63), condição que, aliás, o valoriza.¹⁰⁸ Mais polémica para Dayton é a forma como o texto se insere num espaço de crítica marxista, sobretudo na reprovação de Kertesz e Kalaidjian relativamente à recensão de John Wheelwright, apontando os erros interpretativos de ambos no que concerne a definição das “excrecências do capitalismo”:

¹⁰⁶ “That male writers, overwhelmingly white and at least half of them Jewish, set the tone on the leading bodies of the official, New York-based publications of the Communist Left is indisputable.” (Wald, 2002: 254 e cf. 255-256, 260) O carácter marcadamente viril desta retórica e destas revistas é referenciado também por Walter Kalaidjian (cf. Kalaidjian, 1993: 14)

¹⁰⁷ Afastadas as teorias mais radicais que propunham uma quase independência “africana” nos Estados Sulistas (no *Black Belt*), provocando uma certa tensão entre trabalhadores negros e brancos, a “Frente Popular” pretende a unificação e o fortalecimento dos vários movimentos de Esquerda, passando, inclusive, a apoiar os programas do *New Deal*. (cf. Thurston, 2001: 177-178)

¹⁰⁸ Dayton refere ainda a crítica positiva de Philip Blair Rice que menciona a construção organizativa de uma “superestrutura mítica” baseada no *Livro dos Mortos do Antigo Egipto*, fundamental para que se mantenha a interligação entre as diferentes partes e elementos do poema. (cf. *Ibidem*, 122)

(...) where for Kertesz the difference between the two poets is that between a narrow-minded Marxism and a generous humanitarianism, for Kalaidjian the difference is between what he sees as Wheelwright's Marxist, sexist modernism and Rukeyser's (proto)Foucaultian, feminist postmodernism. (...)

Kalaidjian (...) takes "excrescences" to refer, in classical Marxist fashion, to the ideological emanations of capitalism, in contrast to the more basic functions of the level of the economic. (...) But, as I noted above, "excrescences" refers not to ideological emanations, but rather to extreme and sensational cases of capitalist abuse, as opposed to capitalism's routine functioning and systemic properties. Kalaidjian's desire to promote Rukeyser within terms acceptable to contemporary critical discourse leads him to overemphasize Rukeyser's feminism – a real, though not in my opinion decisive, component of *The Book of the Dead* – and to misread Wheelwright's review, reading it in the terms of contemporary literary theory rather than those of classical Marxism. (*Ibidem*, 124-125)

Mas a sua atenção aos diferentes registos marxistas em que Wheelwright e Rukeyser operam, respectivamente na recensão e na produção do texto, parece espartilhá-lo num enquadramento demasiado teórico para as ambições pluralistas e ecléticas de Rukeyser. Aliás, um dos pontos essenciais da análise de Dayton – a sua compartimentação dos poemas em diferentes modos (épico, lírico¹⁰⁹ ou dramático) – procede a uma classificação segmentária e formalista que contradiz o que Ostriker define como sendo a característica mais evidente da abordagem de Rukeyser ao texto: "For Rukeyser was in love with mixings, blendings, relationships. Unafraid of chaos, she made a literary method of it in works that defy category, shifting between the oracular and the documentary, the lyric and the epic, strict rationality and digressive flights of imagination." [Ostriker, 2001 (1999): xiv]

Um outro elemento importante para a leitura deste texto de Rukeyser é o conceito de utopia na definição de Ernst Bloch. A figura da utopia blochiana inscreve-se no mundo da possibilidade e do progresso humano, objectivando um desenvolvimento e revolução sociais exequíveis, o que contesta as críticas de Rosenthal ao excesso optimista e cândido de Muriel: "For Bloch, utopia is (...) a figure of the real possibility of human emancipation from the oppressive structures imposed by class society and a critical principle springing from the real inadequacies or the present." (Dayton, 2003: 3)

A ligação estreita da obra ao contexto político da época, acentua a sua complexidade uma vez que, segundo Michael Thurston, ao seguir informalmente a organização cíclica do *Livro dos Mortos do Antigo Egipto*, esta estrutura: "(...) jostles against a documentary style and stance that seem incommensurable with its modernist tenors." (Thurston, 2001: 173)

As duas primeiras obras de Rukeyser estão, então, envoltas em alguma polémica político-

¹⁰⁹ Dayton, todavia, explora a necessidade da voz lírica como um complementar da experiência social do indivíduo (cf. *Ibidem*, 2) e esta assunção de historicidade do sujeito lírico determina duas condições: radica-o na sociedade coeva e pressupõe uma intenção social.

literária e é, aliás, em parte, como defesa destas suas opções que vão surgindo os ensaios incluídos em *The Life of Poetry* (1949).

À imagem de outros, Rukeyser estava exposta a estas críticas: proveniente de um meio social relativamente abastado, Rukeyser encontra-se demasiado afastada de um meio operário cuja linguagem não pode, segundo os seus críticos, compreender, representar ou reproduzir.¹¹⁰ Por outro lado, o seu crescente afastamento da linha mais ortodoxa do Partido Comunista, leva a que, embora esteja claramente investida num projecto literário de contornos sociais, Rukeyser seja progressivamente excluída do plano público.¹¹¹ Apenas um dos seus poemas, “City of Monuments”, é publicado na antologia editada por Granville Hicks (*Proletarian Literature in the United States*, 1935) e a questão desta “autoridade representativa” também mina a recensão crítica dos seus dois primeiros volumes de poesia:

It was asserted that there could really be no such thing as proletarian literature because writers inevitably came from the bourgeoisie and were constantly falling into preoccupation with the self and with “irrelevant” modernist fashions such as the subconscious and symbolism. Rukeyser was accused of such “romantic, bourgeois” concerns. But at the same time she was hailed as an asset to the Communists. (*Ibidem*, 58)

As obras seguintes de Rukeyser continuam a apresentar, segundo Kertesz, uma autora profundamente imersa na realidade. Em *A Turning Wind* (1939), a envolvência no quotidiano, ainda inspirada pelos eventos em Espanha, insiste na importância do testemunho e da derrota dos diferentes “medos”:

We have seen how her concept of poetry strikes at the roots of these fears by insisting that poetry invites the full response which negates the fear of disclosure, the fear of the full exercise of the relating power of the imagination. We have seen how her poetry is an invitation to an expansion of the self, to a human meeting place, a touching. (*Ibidem*, 140-141)

Na série “Lives”, com os poemas “Gibbs”, “Ryder”, “Chapman”, “Ann Burlak” e “Ives”, Kertesz explicita o aproximar formal e rítmico do poema aos sujeitos tratados¹¹² e os pontos de contacto entre estes: a sua americanidade; o seu interesse nas possibilidades evolutivas da sociedade e das artes, no inter-relacionar dos elementos em sistemas ou a sua rejeição de

¹¹⁰ Não se referindo directamente a Rukeyser, Genevieve Taggard expõe a inadequação dos poetas que não conhecem pessoalmente a experiência do proletariado: “The poet Genevieve Taggard – whose attacks on the shallowness of middle-class life reflect an insider’s knowledge of her subject – declared that writers of petty-bourgeois origin were potentially a liability to any revolutionary movement.” (Foley, 1993: 93)

¹¹¹ “Rukeyser’s last contribution to *New Masses* is dated 1939. Her work after *U.S.1* (1938) was not reviewed there. Obviously Schneider felt that her work was no longer in the genuine tradition.” (Kertesz, 1980: 67)

¹¹² “(...) Rukeyser’s verse in describing her subjects has been beautifully adapted to each one. The verse at the beginning of ‘Ives’ is suited to his dense style, just as the spare lines of ‘Gibbs’ are appropriate in describing the imagination of the scientist and the long, rolling lines of ‘Ryder’ are suitable for the artist obsessed with the sea and with reworking his canvases over and over. The phrasing of ‘Ann Burlak’ contains much parallelism, as would that of a masterful orator.” (*Ibidem*, 165)

formalismos restritivos. (cf. *Ibidem*, 157-170)

Já em *Beast in View* (1944) insiste-se, segundo Kertesz, na integração dos diferentes aspectos conflituantes que compõem o indivíduo como um reflexo do mundo exterior, num processo transformativo contínuo que se completa e obtém resolução em *The Green Wave*, onde: “She and the myth of transformation are one.” (*Ibidem*, 218)¹¹³ Mas o seu inegável optimismo¹¹⁴ pode ser desencorajante quando se torna demasiado persistente e Kertesz aceita que há momentos em que a capacidade de tornar o poema credível se encontra do lado do leitor. (cf. *Ibidem*, 203) *Beast in View* sugere também, nesse desejo de completude do indivíduo, a complexidade andrógina, um aspecto que “escapa” à crítica sua contemporânea:

For Rukeyser sex is a force, one which may be used to expand the personality and to touch others; it may also be constricted to ends of pleasure and violence alone: “hard” men become blind sexual and social aggressors. Sex, to the poet, is thus a force which is directed according to one’s attitude or “sentiment.” To say that sex is either a force *or* a sentiment is to fail to see the possibility of androgyny (...) and therefore the vision of much of Rukeyser’s poetry in *Beast in View* and in her later volumes. (*Ibidem*, 206)

A relação complexa com o seu investimento político prolonga-se na apreciação que é feita da sua obra após a Segunda Guerra Mundial, com o peso do “estigma” comunista a marcar a recepção crítica e a limitar o seu espaço de actuação e expressão [cf. Daniels, 1997 (1992): xii], a que se acresce a continuada censura sobre a sua insistência num texto “corporalizado”. Randall Jarrell, que na recensão a *The Green Wave* (1948) critica a propensão oracular de Rukeyser, “inadequada” à sua condição feminina, obsequia a sua crítica com uma “sexualização” de Muriel que revela uma das falácias do feminino. A perplexidade do crítico advém do que este considera ser o contraste entre um poema que é “all flesh and feelings and fantasy” e uma autora que implica ser “a good girl” com preocupações sociais:

But Miss Rukeyser is sometimes so original (...) in her use of a sexual or Freudian imagery for this idealism that one feels, with dismay and delight, that one is listening to the Common Woman of our century, a siren photographed in a sequin bathing-suit, on rocks like boiled potatoes, for the week-end edition of *PM*, in order to bring sex to the

¹¹³ “The ‘beast’ in Rukeyser’s fourth book of poems (...) is her deepest self, which she also calls in this volume her ‘myth’ or the vital pattern of her being. That myth is fluid – the ‘language of water,’ which is the language of transformation she learned in a new way from Gibbs (...)” (*Ibidem*, 198-199) A maior preponderância do espaço mítico e a influência jungiana estão, desde logo, presentes em “Ajanta”.

¹¹⁴ *The Green Wave* (1948) exponencia essas imagens de um renascimento: “Her images in that volume were powerful and vibrant with their green associations – beginnings, hopes.” (*Ibidem*, 265) Kertesz, no entanto, vê neste optimismo que acompanha toda a obra de Rukeyser também o reflexo de uma tradição americana – “In this study I have connected her attitude, as did Rosenthal, with American ‘meliorism.’ ” (*Ibidem*, 366) Kertesz encontra ainda ecos deste optimismo em movimentos a que Rukeyser é associada, mais tarde, como o pós-modernismo, na sua redescoberta de *eros*: “The new poets of *eros* who admit and explore their need for ‘fulfillment in love and unity, in work’ believe (...) that form in art and life is organic, evolving, not superimposed but discovered.” (*Ibidem*, 387) Contudo, a atribuição de um valor formativo ao texto poético, contribui para o outorgar de características proféticas ao seu sujeito, frequentemente uma testemunha intensa que visa educar ou instruir o leitor, e que adquire quase um valor religioso ou místico.

deserving poor (...) The average poem in *The Green Wave* is all flesh and feeling and fantasy: as if reality were a pure blooming buzz, with the poet murmuring to the “poem... ‘Flow... flow!’ Yet all the time the poem keeps repeating, keeps remembering to repeat, that it is a *good* girl – that it is, after all, dying for the people; the reader trudges, full of uneasy delight, through the labyrinthine corridors of this strange, moral, sexual wish-fantasy for which he is to be awarded, somehow, a gold star by the Perfect State. [Jarrell, 1973 (1955): 151]

Apesar do comentário expor a sua parcialidade, Jarrell acaba por, inadvertidamente, coincidir com os propósitos de Rukeyser no observar do carácter fluido (“in which everything slides into everything else”) e na sequencialidade das imagens:

The poems are, essentially, improvisations, easy reworkings of the automatic images of a rhetorical-emotional trance-state in which everything slides into everything else, in which everything is no more than the transition to everything else: (...) But where everything is a dream, dreams are nothing: after a whole book of images changing into images, the reader would trade tons of them for one scruple of common logic, one everyday unchanging fact (...). (*Ibidem*, 149)

O que Jarrell critica é, afinal, uma estratégia poética influenciada pela imagem fílmica, exigindo do leitor uma outra postura e um outro tipo de percepção, como Rukeyser procura explicar em *The Life of Poetry*. Este é um dos pontos de fractura entre Rukeyser e os críticos, por entender o poema como um conjunto orgânico que acompanha os ritmos corporais e que “existe” também na interpretação de quem o lê. Partindo do princípio arquitectónico de que uma ponte é, no seu aparente estatismo, uma estrutura metálica em movimento, Muriel aplica o mesmo raciocínio à sua poesia.¹¹⁵ Segundo Daniels, tal está na base dos ritmos e retóricas erráticas, dos excessos de espontaneidade, do fluir de estados de transe em que as emoções se sobrepõem a racionalizações, denotando a falta de controlo apontadas por Bogan, Jarrell ou R.P. Blackmur. (cf. *Ibidem*, 254-255) Esta é uma posição que Rukeyser propugnará, desde a sua poesia inicial até aos poemas mais tardios.

Revelando, similarmente, a circularidade na sua obra, Kertesz encontra em poemas de *Body of Waking* (1958), “the brief, concrete, direct lyrics” e “a new phase in the procession of images” que antecipam o estilo poético de *Breaking Open*. (cf. Kertesz, 1980: 263-264) Fundando a análise na biografia, Kertesz assinala a importância da maternidade para a construção de um espaço consignado à experiência procriativa (e a um corpo que é “the

¹¹⁵ “The principle of the expansion joint, for example, a complex idea that she understood at a very early age, became incorporated, decades later, into her theories about form and structure in poetry. (...) Without this *movement within stasis*, the bridge would fall, relationships would wither and die, poems would fail. So, when she spoke, in explaining the formal techniques of one of her most famous poems (“Ajanta,” from *Beast in View*), of constructing an arch from the aural textures of the words, it was with the understanding that she took from mechanical engineering: an arch cannot maintain its form if it cannot move within that form. Thus, a poem needed movement, and not just the artificial, metrical movement that could be produced through a received form.” (Daniels, 1996: 253-254)

bursting body”) e à resposta biológica do corpo materno ao corpo do filho como em “Night Feeding”. (cf. *Ibidem*, 266-267)¹¹⁶

Já as últimas obras poéticas (*The Speed of Darkness*, *Breaking Open* e *The Gates*) reintroduzem o espectro do conflito militar e a evocação de Otto Boch, numa interligação da coragem e do sofrimento humanos: “The new horror (...) is the war in Vietnam. It is, of course, the same old horror, another war, another failure of the imagination to recognize the unity of human beings.” (*Ibidem*, 307) O maior enfoque da linguagem no cotidiano e o estilo mais coloquial de alguns poemas destas obras, escritos em verso livre, expressam a urgência poética da autora e a sua exoneração dos formalismos literários, dos “mitos” e das “máscaras.”

Enquanto a linguagem se torna um dos focos essenciais em *The Gates*, Kertesz sublinha nestas obras o reinvestimento mais “aberto” e claro no próprio corpo, que se converte mais explicitamente em fonte e reflexo do cosmos (cf. *Ibidem*, 320). Seja em *The Speed of Darkness* ou nos poemas posteriores, Rukeyser enceta então a uma “desmitologização” pessoal e histórica do seu corpo feminino e do feminino:

It is evident in these last three volumes that Rukeyser has been engaged in an “unmasking,” a demythologizing. She announced it in “The Poem as Mask” (...). Several poems in these three volumes announce her desire to be more direct in her art (...). Other “unmasked” poems in *The Speed of Darkness* reveal her more personally than ever. Such are “What I See,” with its description of the poet sweating and dreaming of a lover “perfectly at climax” on another bed (...). (*Ibidem*, 338)

Críticos mais recentes analisam estas preocupações com as configurações de um corpo feminino no texto ou com a reintrodução de uma realidade sensória que supera os limites da visualidade, descobrindo conexões entre a sua escrita e a *écriture féminine*:

Her “rare” ability to withstand such battering is precisely why she offers women’s poetry and American poetry in general an alternative to literary victimhood. Her account of the circumstances surrounding her son’s birth downplays her suffering as a “bastard mother” (*CP*, 485) – as well as the physical and emotional suffering from an emergency caesarean and involuntary hysterectomy – in order to affirm survival (...). (Flynn, 1996: 273)

Um dos poemas sobre a experiência da gravidez é “Nine Poems for the Unborn Child” (1947) e que, abordando candidamente a gravidez aos olhos de hoje, é inovador e revolucionário à época. Susan Eisenberg, no ensaio “‘Changing Waters Carry Voices’: ‘Nine Poems

¹¹⁶ Já a resposta crítica que Kertesz resume mostrou-se mais uma vez dividida: “Reviewing *Body of Waking* in *Yale Review*, Thorn Gunn wrote, ‘I doubt if Muriel Rukeyser . . . has any idea of what she is saying,’ and he complained about ‘vague emoting’ and ‘a certain fashionable disjointedness’ in her poetry. But other reviewers were enthusiastic. In *The Nation*, Rosenthal praised the book, saying Rukeyser’s mind is wider-ranging than Roethke’s and that she uses her intelligence more actively in her poetry. There is nothing in Roethke, said Rosenthal, ‘to match the general awareness of a whole world’s interlocking meanings.’ He praised her ‘controlled, inward calm’ and her ‘remarkable lyric ease and musicality, perfectly obvious to anyone who paid attention.’” (*Ibidem*, 275-276)

for the Unborn Child””, aponta a surpreendente ausência de vocabulário médico-científico neste poema o que, à luz da preponderância da linguagem técnica nos textos da autora e do seu interesse por vários campos científicos, revela as constrictões sociais de então, relativas ao corpo e à biologia femininas. Apesar desse aspecto, o poema é construído estilisticamente numa tentativa de acompanhar e sugerir as sensações físicas da gravidez, tornando o corpo do poeta a “medida” para a composição poética/métrica. [cf. Eisenberg, 2001 (1999): 184-192]

Por seu turno, Rebecca L. Scherr, em *Syn/aesthetics*, funda a sua análise na reapreciação da experiência sensorial como um dos meios de contornar o domínio óptico da modernidade e defende a abordagem de Rukeyser ao texto poético, como uma forma de comunicar e desencadear respostas por parte dos leitores, no que considera ser: “a ‘connective’ poetry, positing her audience as full participants – bodily, intellectually – ‘sweeping’ the audience, as Rich puts it, into a fully sensual/textual world.” (Scherr, 2005: 142)

Esta é uma outra forma de entender uma poética de “relacionamentos”. Jane Cooper assinala este entendimento do poema como uma entidade aberta e um espaço de encontro,¹¹⁷ posição essa que Meg Schoerke exponencia, enfatizando que as formas poéticas escolhidas por Rukeyser são também um meio para concretizar os seus objectivos comunicativos:

Equally comfortable writing in free verse or in forms such as the sonnet, the ballad, and blank verse, Rukeyser sought a poetics of relationship and process (...). For Rukeyser, formal poetry offered a dynamic means of connecting diverse emotions and ideas through images and sound patterns into an organic unity that resists static closure: a “gathering-together of elements so that they move: together”; free verse gave her an equally fertile ground for developing connections. [Schoerke, 2001 (1999): 17]

Kertesz encontra, de igual modo, na terceira corrente que associa a Muriel Rukeyser (“New Female Lyricism”) esta preocupação táctil e comunicativa, consequência da sua condição enquanto poeta e enquanto mulher: “Rukeyser’s theory of poetry is essentially that it is a touching: a complete responsiveness to experience on the part of the poet and a complete responsiveness to the poem on the part of the reader.” (Kertesz, 1980: 73)

Apesar de claramente respeitarem as orientações de Rukeyser, estas perspectivas concordantes observam o texto de um ponto de vista que privilegia, então, o quase domínio do táctil sobre o visível. A visualidade não deixa de ser, contudo, fundamental para si: Scherr, ao realçar a estreita relação entre palavra e a imagem na obra de Rukeyser, recupera a importância da imagem fílmica e sequencial para a sua construção poética. Através de uma “montagem

¹¹⁷ “She saw the writer as one who would always be in readiness to receive, in readiness to respond. Poems, she said, were meeting-places, especially the longer ones. (...) This meant loving the unfinished, being willing not to control the poem but respecting its inner life until it could find its own way and time to come into being.” [Cooper, 2001 (1999): 9]

cinematográfica” realiza-se, assim, a junção de diferentes meios numa prática poética que mantém as suas preocupações estéticas e inovadoras, não se submetendo inteiramente aos seus objectivos sociais e políticos:

As Rukeyser conceives of it, modernity is *not* characterized by a total rupture with the past; instead, it is a *re-arrangement* of past, present, and future. It is also a re-conceptualization of artistic mediality that materializes as a “new arrangement” of image and language. This poetics of contradiction, of betweenness, of rupture and fusion is called *intermediality*. (Scherr, 2005: 144)

Embora se apoie poeticamente em estratégias visuais, o texto de Rukeyser questiona e critica, todavia, a forma como a progressiva visualidade da sociedade estabelece o seu domínio cultural e social sobre o indivíduo. (cf. *Ibidem*, 142)

Numa leitura que torna Rukeyser precursora do questionar do logo e do falocentrismo, Susan Ayres (em “Outlaw against the Thinking Fathers”) faz da desconstrução das oposições binárias um dos motivos centrais da obra de Rukeyser. Implicando a possibilidade de uma perspectiva essencialista, Ayres assinala ainda a condição performativa do género, construído (e, por essa mesma razão, passível de ser desconstruído e reconstruído) pelas prescrições e compartimentações sociais e sexuais da sociedade patriarcal. Os poemas em que Rukeyser revisita os mitos gregos ou a fábula da Branca de Neve subvertem, então, a historiografia/mitografia escritas patriarcalmente. [cf. Ayres, 2001 (1999): 157-161] Contudo, Richard Flynn nota acertadamente que Rukeyser defende uma posição maioritariamente anti-essencialista e a “des-historicização”, ou antes, a depuração da componente política do texto rukeyseriano transforma-se numa “repolitização” mediada pela “agenda” do crítico. Flynn resume, afinal, a particular originalidade de Rukeyser:

Working primarily in expansive forms and in the traditionally “nonpoetic” form of biography, Rukeyser is far too risky and unusual a poet to fit neatly into our various master narratives of literary history; neither the conservative (and now largely discredited) New Critical version of modernism, nor a ‘revisionist mythmaking’ too narrowly based on identity politics has treated her work with any seriousness when they have treated it at all. (Flynn, 1996: 265)

Já Ruth Porritt, na sua análise ao poema “Käthe Kollwitz”, segue um percurso similar ao de Rukeyser, fazendo acompanhar as diferentes partes do poema pelas obras de Kollwitz a que estas fazem referência. O poema de Rukeyser e o ensaio de Porritt lêem-se, assim, num registo simultaneamente textual e visual:

At the level of visual impact, the Kollwitz poem moves from the image of a specific woman held by the ubiquitous male embrace of God/War/Death to the image of a lone woman who holds her aggrieved face in her own hands. The arc of that movement, and the deferrals in between, track the reach of two women’s truth-telling imaginations within their dominant cultures and historical times. At the level of language use, the poem moves

through different voices to propose that the woman poet should not speak *at* others, nor *for* others, but *with* others to cocreate new truths. [Porritt 2001 (1999): 164]

Uma última palavra sobre a recensão à prosa e às biografias de Harriot e Gibbs onde, apesar dos comentários maioritariamente positivos (cf. Kertesz, 1980: 286-289), se criticou a sua falta de rigor científico¹¹⁸ e o desrespeito pelas convenções literárias. No entanto, *The Orgy* sugere que os limites das configurações de um género literário podem ser ainda mais minadas. Bernard Bergonzi em *The New York Review of Books* (1965) admite não saber como classificar o texto e expressa o seu desconforto perante a “confusão” entre “real” e “fantasia”, isto é, entre o possível documentário ou estudo antropológico e a possibilidade de uma narrativa ou de um romance literário. (cf. Bergonzi, 1965) A resposta de Rukeyser ao editor, com o título “Not a Novel”, repete o direito a uma escrita que caiba dentro das páginas de um livro sem necessitar de um rótulo explicativo. O seu tom irónico e cáustico revela o seu longo debate com os críticos, clamando a “factualidade” dos acontecimentos, embora “contagiados” pelo whisky bebido. Rukeyser defende, assim, o seu direito a registar, seja sob que forma for, “a sua resposta pessoal” ao que percepcionou como uma experiência mítica.¹¹⁹

2.1.2. Publicação e anonimato – a ausência da imagem

Uma evidente diferença na publicação dos textos de Plath e de Rukeyser encontra-se no contraste entre a popularidade e celebridade de uma e o anonimato de outra. A proximidade de familiares e de conhecidos na edição do texto de e sobre Plath diverge do relativo afastamento ou indiferença de familiares e de conhecidos no tratamento do texto de Rukeyser. E não deixa de ser curiosa a forma como uma vida relativamente breve e ensimesmada como a de Sylvia merece a atenção de tão grande número de biógrafos, é inspiração para romances e um filme, enquanto que uma vida tão multifacetada e plural como a de Rukeyser espera ainda que a biografia de Jan Heller Levi esteja completa e publicada. Como Plath bem cedo aprendeu, estudar o público-leitor permite assegurar uma probabilidade de sucesso. No que respeita à sua ficção, Plath descobriu haver uma audiência para histórias que toquem o foro psiquiátrico, que conjuguem ironia, morbidez e um pouco de romance e crítica de costumes, com personagens credíveis e próximas do mundo real.

¹¹⁸ Uma falha apontada refere-se à interpretação de uma das anotações de Gibbs nas aulas do Professor Quincke: “Beer not recommended.” (cf. Kertesz, 1980: 191) Embora Gibbs se refira a obras recomendadas (como a de Billet) e não recomendadas (como a de Beer), Rukeyser assume erroneamente Beer como cerveja: “Quincke undoubtedly had a word to say about drinking to all of his first classes (...).” (WG, 156) A falta de experiência científica foi também apontada na recepção a *The Traces of Thomas Harriot*. (cf. Kertesz, 1980: 363)

¹¹⁹ A resposta ao editor de Muriel Rukeyser encontra-se disponível no seguinte endereço electrónico: <http://www.nybooks.com/articles/12880>.

Ao contrário de Plath, Muriel considerou que ser publicada e lida era importante mas não merecedor de uma adulteração da sua mensagem. O didactismo associado aos seus projectos de escrita, juntamente com a intensa perspectiva histórica e social, dilui o tom trágico na sua vida pessoal. Se a passagem pela prisão, a perda de Otto em Espanha, o rápido divórcio, a pluralidade amorosa, a criação de um filho sozinha ou a vigilância do FBI não tornaram a sua vida objecto de curiosidade biográfica, tal deve-se também à forma como a edição das suas obras se faz sem rosto (note-se as capas dos seus textos) e como, do ponto de vista físico e social, Rukeyser não é o protótipo da popular e desejável “all-American girl”. A partir do suicídio de Plath e da divulgação da sua autoria de *The Bell Jar*, a venda das suas obras faz-se também pela venda da sua imagem na capa (isto é, da lembrança de quem é). As imagens de Rukeyser que encontramos em reprodução nas capas de livros limitam-se às fotografias em “*How Shall We Tell Each Other of the Poet?*” (fotografia recortada a meio) e *A Muriel Rukeyser Reader*.

2.2. Definindo Sylvia ou delimitando pluralidades. À procura de um texto único.

2.2.1. Sylvia Plath ou Sylvia Plath Hughes? As escolhas difíceis do biógrafo.

Aquando do seu suicídio Sylvia Plath não estava ainda legalmente divorciada e não deixara testamento. Os seus textos passam, então, para o controlo de Ted Hughes que determina doravante o acesso ao material por publicar e a forma como a sua publicação é feita. Diferentes biógrafos tiveram que, por isso, obter permissão para citar os textos de Plath, o que ocasionou divergências e atritos (até legais) entre as partes envolvidas. Assim, se a biografia de Linda Wagner-Martin expõe as contingências de um relacionamento menos positivo com os Hughes,¹²⁰ no pólo oposto, encontra-se Anne Stevenson que, colaborando com Olwyn Hughes (irmã de Ted), foi acusada de parcialidade no que toca à sua análise ao relacionamento do casal. A natureza desta influência é dissecada por Janet Malcolm em *The Silent Woman*, onde Stevenson defende que a presença/imposição de Olwyn Hughes transformou a sua projectada biografia em objecto irreconhecível, opinião sustentada por Ronald Hayman.¹²¹ No novo

¹²⁰ “As Olwyn read the later chapters of the book, however, and particularly after she read a draft of the manuscript in 1986, her cooperation diminished substantially. (...) Ted Hughes responded to a reading of the manuscript in draft form in 1986 with suggestions for changes that filled fifteen pages and would have meant a deletion of more than 15,000 words. (...) I did make many changes in response to these comments. However, the requests for changes continued, and I concluded that permissions would be granted only if I agreed to change the manuscript to reflect the Hugheses’ points of view. When I realized that this tactic would continue indefinitely, I had to end my attempt to gain permission to quote at length if I was ever to publish this book.” [Wagner-Martin, 1988 (1987): 14].

¹²¹ “In a January 1987 letter to Trevor Thomas, Anne Stevenson wrote: ‘I have spent ten hours a day for the

Prefácio a *Bitter Fame*, escrito em 1998 e revelando já algum distanciamento em relação ao texto original, Stevenson clarifica o processo da construção da biografia mas, surgindo no rescaldo da publicação de *Birthday Letters*, Ted Hughes “reintromete-se” no texto:

In January of 1998, almost overnight, the literary world woke up to find the balance between the two poets restored. Sylvia Plath’s late, plangent outpourings had at last been answered in a sequence of poems that - far from merely filling a gap in a biography – confronted them with stinging personal challenges equal in force to her own. [Stevenson, 1998 (1989): ix-x]

Este “diálogo” entre Ted e Sylvia assimila, então, as características de uma dupla manifestação sentimental e competitiva. Os poemas de *Ariel* são “plangent outpourings” enquanto *Birthday Letters* oferece “stinging personal challenges”. Stevenson expõe assim as expressões intensas dos sentimentos de ambos como uma batalha pela restauração da verdade: “the literary world woke up to find the balance between the two poets restored”, “Sylvia Plath’s late, plangent outpourings had at last been answered”. A resposta viera sob a forma de uma “sequence of poems that (...) confronted them (...) equal in force to her own.”

A esse confronto, Stevenson adita o conflito insinuado na prosa destoante dos diários de Plath e das suas cartas, onde distingue entre um Eu interior, revoltado e violento, e um Eu exterior, dócil e ansioso por agradar aos outros. A oposição entre a “verdadeira” Sylvia e a *persona* pública (que surge como Sivvy no diálogo epistolar com Aurelia), embora equacionada noutros termos por biógrafos como Butscher, assume um papel determinante em *Bitter Fame*, onde, ultimamente, se torna a responsável maior pela depressão e o subsequente suicídio.

Para além deste “diálogo” entre autor e sujeito biográfico, deve-se considerar ainda o “diálogo” entre as fontes, como Jillian Becker, e os biógrafos:

When, in Olwyn’s presence, I told Stevenson what Hughes had said at Sylvia’s funeral – that ‘everyone hated her’ – Olwyn stopped me. Loyalty to her brother made her a fierce censor. ‘You can’t put that in,’ she shot at Stevenson. In the end, nothing that I related about the funeral appeared in Stevenson’s book *Bitter Fame* (...). It does, however, carry Dido Merwin’s dying testimony that Sylvia was to blame for Hughes’s infidelity and the breakdown of their marriage. (Becker, 2002: 33-34)

Segundo Paul Alexander, esse controlo rigoroso sobre o “publicável” encaminha o biógrafo para a situação de recusar citar o legado de Plath na tentativa de manter a superintendência da sua obra. Deste modo, Alexander segue os passos de Wagner-Martin e prefere uma maior ausência das palavras de Plath no seu texto, a uma maior presença de Olwyn. Mas este afastamento deixa a sensação natural de um desequilíbrio que, no caso de Alexander e de

whole of the Christmas holiday “de-olwynizing” my book.’ (...) In October 1987 she wrote: ‘The only way to deal with O is to back away and never say a word. The disappearing act I’ve mastered has got me this far; I hope my luck lasts.’ It didn’t.” (Hayman, 1991: 208)

Hayman, passa por uma adjectivação e por uma abordagem mais favoráveis a Plath.

No campo dos textos condicionados por uma publicação mais próxima temporalmente do falecimento de Plath, estão o estudo de Eileen Aird (*Sylvia Plath*, 1973) e o de Edward Butscher, *Method and Madness*, de 1976, que procura algumas respostas de índole psicanalítica (freudiana) para a personalidade de Plath. Apesar disso, este último beneficia de uma maior intimidade com alguns dos que conviveram com esta e cujas memórias não estavam ainda “contaminadas” pelo burburinho da posterior historiografia biográfica.¹²²

Como foi dito, a formação de base do biógrafo (literária, psicanalítica ou historicista) e a sua posição sociopolítica não são irrelevantes. Quando Linda Wagner-Martin afirma que “*Plath was a feminist, in a broad sense of the term: she never undervalued herself or her work.*” [Wagner-Martin, 1988 (1987): 11], deve questionar-se que conceito de feminismo é sugerido por Wagner-Martin ou que atitudes de Plath irão ser analisadas num contexto feminista. A afirmação de que Plath nunca se menosprezou ou ao seu trabalho parece contrastar com algumas exclamações da própria, regozijando-se por o trabalho de Hughes ser reconhecido primeiro ou diminuindo-se perante a genialidade deste.¹²³ Impensável do ponto de vista feminista, a menos que, claro, Plath seja vista como feminista num sentido “muito lato” da palavra. Duplicidade de Plath, atitude dúplice do biógrafo ou internalizações sociológicas tornadas texto escrito? De qualquer modo, é uma opinião que contrasta com a de Ronald Hayman que afirma que Plath não era feminista, tendo esse qualificativo sido motivado e impulsionado pela efervescência dos movimentos feministas dos anos sessenta. (cf. Hayman, 1991: xvi) Posição essa que, curiosamente, coincide com a de Olwyn:

According to Ted Hughes, Wagner-Martin’s book had incorporated ‘sensational fabrications’ by two women who claimed to have known Sylvia better than they really did. Olwyn Hughes subsequently complained that Wagner-Martin hadn’t been writing a biography but a feminist thesis on ‘Plath-as-the-libbers-wish-to-iconise-her’ (...) (*Ibidem*, 207)

Informado por teorias psicanalíticas, David Holbrook, por sua vez, encontra em Plath o feminismo que Hayman não vê, mas não o feminismo que Wagner-Martin admira. A sua crítica negativa determina a sua leitura biográfica mas também a sua apreciação literária. [cf.

¹²² Sem o apoio dos Hughes, Butscher contou com testemunhos, entre outros, de Philip McCurdy, Marcia Brown (Stern), Peter e Jane Davison, Myron Lotz, Gordon Lameyer, Perry Norton, Wilbury Crockett, Cyrilly Abels, Stanley Kunitz, Alfred Kazin e Richard Wilbur. Quanto às fontes inglesas, incluem-se Dorothea Krook, Elizabeth Sigmund, David Compton, os Roche, Edward Lucie-Smith e Ruth Fainlight.

¹²³ “Liz Taylor is getting Eddie Fisher away from Debbie Reynolds who appears cherubic, round-faced, wronged, in pincurls and houserobe - Mike Todd barely cold. How odd these events affect one so. Why? Analogies? I would like to squander money on hair styling, clothes. Yet know power is in work and thought. The rest is pleasant frill. I love too much, too wholly, too simply for any cleverness. Use imagination. Write and work to please. No criticism or nagging. Shut eyes to dirty hair, ragged nails. He is a genius. I his wife.” (*J*, 420)

Holbrook, 1991 (1976): 12, 154, 179]

A publicação do texto academicamente reconhecido de Jacqueline Rose, *The Haunting of Sylvia Plath*, com um cunho pós-estruturalista, desvanecendo barreiras entre literatura erudita e literatura de consumo imediato, ideologicamente adoptando uma perspectiva feminista e recorrendo a teorias psicanalíticas, leva a polémica biográfica até ao domínio da interpretação literária. Como nota Janet Malcolm, procede-se a uma diluição entre autor e texto, que desagrada a Ted Hughes, nomeadamente nas acusações do capítulo “The Archive” (onde Rose denuncia a edição do texto plathiano como censória) e na interpretação do poema “The Rabbit Catcher”. Aqui, a sexualidade ambígua do sujeito poético segundo Rose, é lida literalmente como uma ambiguidade sexual de Plath por parte de Hughes, para quem o termo “entidade textual” de Rose não mascara (ou é uma máscara para?) as entidades reais Sylvia e Ted:

I had also asked Rose to explain an odd term, “textual entities,” she uses in her introduction. (“In this book, in the analysis of [Plath’s] writings, I am never talking of real people, but of textual entities (Y and X), whose more than real reality, I will be arguing, goes beyond them to encircle us all.”) She replied that here, again, a legal consideration had guided her. [Malcolm, 1995 (1994): 187]

O resumo biográfico que aqui se ensaia tem presente estes aspectos. Acrescenta-se ainda, aos textos indicados, a consulta dos textos e memórias de Al Alvarez, John Tytell, Nancy Hunter Steiner, Gordon Lameyer, Peter Davison e A.S. Byatt, bem como os testemunhos mais breves publicados em antologias.

Um último grupo de textos inclui as biografias publicadas após a morte de Ted Hughes. Connie Ann Kirk insere Plath no seu contexto histórico-cultural sem polemizar o seu relacionamento com Hughes e acentua o registo factual dos acontecimentos, como a assunção da doença clínica como factor inerente ao indivíduo pelo qual este não pode ser responsabilizado. Dianne Middlebrook traça a biografia de Ted Hughes incidindo particularmente no seu relacionamento com Plath, indica a depressão clínica desta como causa do suicídio e, tal como a biografia de Hughes escrita por Elaine Feinstein, restitui espaço biográfico a Assia Wevill (elidida, frequentemente, nas primeiras biografias). Este texto enuncia ainda uma maior proximidade e simbiose literária entre os textos de Sylvia e Ted e destaca a presença da família deste como fonte literária para Plath. Igualmente consultada foi a obra *Ariel’s Gift: Ted Hughes, Sylvia Plath and the Story of Birthday Letters* (2000), de Erica Wagner.

2.2.2. Sylvia Plath: o espaço da palavra escrita.

Sylvia Plath nasce a 27 de Outubro de 1932, em Jamaica Plain, Boston. É filha de Aurelia Frances Schober Plath e de Otto Emil Plath, um entomologista e professor de Biologia na

Universidade de Boston, especializado no estudo das abelhas.¹²⁴

Descrito como o cientista meticoloso e emocionalmente distante, que admira na célula familiar a eficiência e as rotinas gerenciadoras de um rigoroso funcionamento social,¹²⁵ Otto encarna para Sylvia uma imagem professoral que é reforçada pelas orientações educativas do casal. De facto, embora incentivem o gosto por uma leitura lúdica-formativa,¹²⁶ os Plath fomentam uma estratégia de sucesso em que identidade e “representação”,¹²⁷ temperamento competitivo e ética laboral se conjugam desde cedo, como Dido Merwin e outros autores [cf. Wagner-Martin, 1988 (1987): 26 e Kirk, 2004: 7] criticam desapassionadamente:

Programmed for “immediate and long range objectives” (*Journals*), as driven as a flagellant by the “old need of giving Mother accomplishments” with “reward of love...” (*Journals*), what made “your bright-eyed Sivvy” tick was the good old Work Ethic: What you conscientiously strove for, you got. What you didn’t, you didn’t. [Merwin, 1998 (1989): 329]

Influente na formação de Plath é também a recordação da ascendência austríaca da mãe e germânica do pai. Aurelia relembra, por exemplo, o opróbrio durante o período da Primeira Guerra Mundial, em Winthrop onde: “(...) our name Schober, with its German sound, resulted in my being ostracized by the neighborhood ‘gang,’ called ‘spy-face,’ and at one time being pushed off the school bus steps and dumped on the ground, while the bus driver, keeping his eyes straight ahead, drove off.” (*LH*, 4)

A infância de Sylvia é ainda marcada pela sua precocidade criativa e empenho na procura de reconhecimento externo (publicando desenhos e poemas em jornais de Boston, logo aos oito anos) e pela traumática morte do pai a 5 de Novembro de 1940, depois da amputação de uma perna devido a uma diabetes avançada e não tratada. Esta circunstância determina que, em 1942, Aurelia se mude com os filhos para Wellesley, uma zona que biógrafos consideram mais próxima das suas ambições sociais¹²⁸ e que contribui de forma marcante para a formação cultural, educacional e pessoal de Sylvia:

¹²⁴ Aurelia deixa a carreira de professora de Inglês e Alemão quando se casa com Otto, de quem fora aluna.

¹²⁵ “Sylvia was born not quite ten months after their January, 1932, wedding; Warren, as planned by his father, almost exactly two and a half years after Sylvia’s birth.” (Wagner-Martin, 1999: 4)

¹²⁶ “(...) she continued an ambitious program of reading books aloud to her children. Beginning with nursery rhymes, fairy tales, and poems in *Sun Under the Silver Umbrella*, Aurelia had progressed in time to A. A. Milne, J. R. R. Tolkien, Robert Louis Stevenson, Dr. Seuss, and Kipling’s *Just So Stories*.” [Alexander, 1999 (1991): 25]

¹²⁷ “Using her quick, retentive intellect, the daughter memorized the Latin names for various insects, and the father proudly showed off her skill whenever the chance arose, doting on his daughter’s apparent precocity.” (Butscher, 1976: 10)

¹²⁸ Tal como os Rukeyser haviam procurado uma assimilação plena, também os Schober e os Plath (anteriormente Platt) procuram uma visível “americanização”, isto é, diluindo os sinais de diferença e “mostrando-se bons americanos”: “As compensation, she advocated community principles, partly to assure her own credentials as an American and partly to see to it that her children were accepted without the blemish of Germanic associations. She taught Sunday school at the Unitarian Church.” (Tytell, 1995: 261) Por razões financeiras, Aurelia começa também a trabalhar na Universidade de Boston.

This was the environment whose attitudes would be constantly on display in Sylvia's early poetry and stories (...), where the heroines are middle-class Americans (...), despite minor "rebellions" against such things as bigotry and mindless sororities (...). This was the environment which (...) provided not only the main features of her surface masks, but their underpinnings as well, the adherence to domestic cleanliness, Spock-inspired motherhood, and other public virtues. (Butscher, 1976: 20-21)

O afastamento do mar e da linha costeira de Winthrop permitiu que as recordações desse local se constituíssem em icónico espaço de imaginário. Sobretudo a praia, dissecada nas mais ínfimas formas – onda, pedra, restos deixados pelo mar ou pelos veraneantes – tornou-se espaço de revisitação seja pelo retorno físico ou pela recriação escrita. Neste peregrinar entre um nível e o outro, esse lugar de encanto ou encantado redimensionou-se como um dos seus temas favoritos, crescendo para além do seu espaço geográfico limitado e para além do tempo aí realmente vivido, como se pode ler no seu texto, "Ocean 1212-W".

A integração na comunidade de Wellesley é, contudo, plena, sendo Sylvia uma aluna distinta que participa em actividades diversas e onde sobressaem os seus interesses literários.¹²⁹ A literatura aparece ainda numa dupla dimensão: como uma abertura ao mundo e à consciência da existência do Outro nas aulas de Wilbury Crockett [cf. Wagner-Martin, 1988 (1987): 45] e como um bem comercial que deve ser adaptado ao público-leitor:

When *Seventeen* published her sentimental story "And Summer Will Not Come Again," (...) Sylvia was ecstatic. Study your market, the editor had advised. Sylvia had studied it, drawing on her gift for pastiche to produce a problem story with a touch of pathos exactly calculated to impress the comfortable conscience of *Seventeen's* middle-class readership. [Stevenson, 1998 (1989): 20]

No ano de 1950, Sylvia consegue uma Bolsa da romancista Olive Higgins Prouty para Smith College em Northampton, Massachussets. À época, a universidade oferecia às alunas uma sólida formação académica e sobretudo uma prestigiante preparação para a vida familiar e social, que se devia sobrelevar às suas aspirações profissionais. (cf. Steiner, 1974: 11-13, 56-57 e cf. Rosen, 2000: 41) Pressionada por um clima social penalizador das jovens solteiras, Sylvia inicia um relacionamento mais sério com o estudante de Medicina, Dick Norton, o que, por sua vez, aumenta a sua ansiedade sobre o papel da sexualidade e do casamento.¹³⁰ Essas

¹²⁹ Nas escolas que frequenta durante a adolescência (Alice L. Phillips e Gamaliel Bradford), Sylvia contribui para o jornal da primeira, *The Phillipian* e chega a co-editora do *The Bradford*. Stevenson complementa: "Membership in the Girl Scouts, basketball teams, the school orchestra (...), the United Wold Federalists, and Unitarian Church groups piled up to her credit, first at Perrin Grammar School and later at Philips Junior High, where English and Art became her best subjects." [Stevenson, 1998 (1989): 14]

¹³⁰ "She lamented the American lack of 'skin sensuousness' and what she saw as a tendency to idealize the Puritan code of restraint. (...) Plath's copy of *Male and Female* contains ideas that Plath would enthusiastically embrace: 'the misfits are the gifted.'" [Wagner-Martin, 1988 (1987): 76-77]

ponderações ocupam várias páginas dos seus diários, denotando a crescente insatisfação perante o lugar consignado socialmente ao género feminino:

But women have lust, too. Why should they be relegated to the position of custodian of emotions, watcher of the infants, feeder of soul, body and pride of man? Being born a woman is my awful tragedy. (...) Yes, my consuming desire to mingle with road crews, sailors and soldiers, bar room regulars (...) all is spoiled by the fact that I am a girl, a female always in danger of assault and battery. (...) I want to be able to sleep in an open field, to travel west, to walk freely at night... (*J*, 77 e cf. *J*, 98-102)¹³¹

Embora a escrita comece a ser uma forma de obter gratificação financeira e literária, a impossibilidade de “frequentar os espaços livres e abertos” limita as bases para a sua produção literária às experiências do quotidiano¹³² ou às possibilidades oferecidas por outros:

(...) Dick Norton (...) smuggled Sylvia into the Boston Lying-in Hospital, where he was training. He was, it seems, putting Sylvia on trial as a possible doctor's wife. Disguised as a student nurse, she attended a film-lecture on sickle cell anemia, observed some anatomical dissection, and witnessed the birth of a baby. [Stevenson, 1998 (1989): 29]

Em 1953, Dick contrai tuberculose e o relacionamento entre ambos complica-se. Compelida a um compromisso marital e com a perna partida num acidente de esqui, Sylvia auto-diagnostica um estado depressivo latente:

January 10, 1953: Look at that ugly dead mask here and do not forget it. It is a chalk mask with dead dry poison behind it (...). The pouting disconsolate mouth, the flat, bored, numb, expressionless eyes: symptoms of the foul decay within. (...) I saw Dick, went to Saranac with him, and broke my leg skiing. I decided again that I could never live with him ever. (...) Dick and I are doomed to compete always and never cooperate. (...). Another thing, with him, although he always led and set the pace for sexual play, I never felt that I was feminine (...). Granted, I felt a seductive woman, but wearing flat heels always, feeling physically his equal in size, disturbed me. (*J*, 155)

Para além da frustração resultante do relacionamento com Dick, verifica-se a cada vez mais frequente equiparação entre poder e fisicalidade.¹³³ Os seus modelos ideais combinam

¹³¹ Comparar com o comentário de H.D.: “I dream of Havelock Ellis with his white beard. (...) We go on with this conversation. I don't remember what it led up to, but he talks about the ‘doors.’ I finally think in my dream, ‘He has forgotten I am a woman and do not go into pubs or saloons – men evidently discuss various pubs and pub-doors like this among themselves.’” (*TF*, 138)

¹³² “As a Baby-Sitter Sees It” aparece no *Christian Science Monitor* em Novembro de 1951 e nesse Verão trabalha como *baby-sitter* em Swampscott, Massachusetts juntamente com Marcia Brown. Por essa altura, lê *Generation of Vipers*, de Philip Wylie (cf. Butscher, 1976: 53, 58) e *Catcher in the Rye*, um texto fulcral para o desenvolvimento de *The Bell Jar*. [cf. Alexander, 1999 (1991): 84]

¹³³ Já em carta à mãe a propósito de Dick Norton, Sylvia explorara a sua conjugação entre um intelecto e um corpo colossais e o valor do indivíduo: “I know as well as I've known for a long time now, deep down, that I could never be happily married to him: physically I want a colossus... mentally, I want a man who isn't jealous of my creativity in other fields than children.” (*LH*, 104) Compare-se com a carta que escreve ao irmão, Warren, datada de 21 de Março de 1953: “. . . The great W. H. Auden spoke in chapel this week, and I saw him for the first time. He is my conception of the perfect poet: tall, with a big leonine head and a sandy mane of hair, and a

virtudes físicas, morais e financeiras: o atlético estudante em Yale, Myron Lotz;¹³⁴ o literário Peter Davison; o estudante em Amherst e candidato à Marinha, Gordon Lameyer. Mais subversivos e menos aceitáveis social e fisicamente são Eddie Cohen e Richard Sassoon, estudante de História e Filosofia em Yale. [cf. Stevenson, 1998 (1989): 40]¹³⁵

No Verão de 1953, Sylvia estagia na revista *Mademoiselle* em Nova Iorque, onde a sua ingenuidade e o seu idealismo colidem com a falsidade e o excesso nova-iorquinos, com a figura da mulher de carreira ou com a indiferença geral pela execução dos Rosenberg:

I have, in the space of six days, toured the second largest ad agency in the world and seen television, kitchens, heard speeches there, gotten ptomaine poisoning from crabmeat the agency served us in their “own special test kitchen” (...). Spent an evening in Greenwich Village with (...) the simultaneous interpreter, Gary Karmirloff, who is tragically a couple of inches shorter than I (...) Spent an evening fighting with a wealthy, unscrupulous Peruvian delegate to the UN (...).

... do you suppose you could meet your soot-stained, grubby, weary, wise, ex-managing editor at the station to carry her home with her bags? (...) I will let you know what train my coffin will come in on. (*LH*, 117-120)¹³⁶

De regresso a Wellesley, Sylvia apresenta uma crescente apatia, bem como comportamentos erráticos e autodestrutivos. Diagnosticado o estado depressivo, Sylvia assinala no diário a primeira sessão de electrochoques como “schockT”. (cf. Kirk, 2004: 53) Contudo, sem o acompanhamento médico adequado, administração de anestesia e de um relaxante muscular, o efeito é contrário ao desejado. [cf. Alexander, 1999 (1991): 120] A 24 de Agosto Sylvia tenta suicidar-se, com comprimidos receitados pelo psiquiatra, escondendo-se na pequena arrecadação sob o alpendre da casa. Encontrada pelo irmão, Sylvia é internada num hospital estatal e mais tarde em McLean, a expensas de Olive Higgins Prouty.

McLean propicia uma série de motivos literários e enredos para futuras narratologias, enquanto que as sessões com a Dr^a Ruth Beuscher iniciam uma nova dimensão introspectiva e psicanalítica sobre a sua vida, onde a integração das teorias freudianas como explicação para o conflito familiar se torna capital do ponto de vista pessoal e literário.¹³⁷ Os tratamentos com

lyrically gigantic stride.” (*Ibidem*, 107-108 e cf. igualmente Steiner, 1974: 32-33)

¹³⁴ “What do I see in him? Power, strength. Yes. I admire these qualities. Mentally and physically he is a giant.” (*J*, 156)

¹³⁵ Se com Eddie Cohen Sylvia mantém uma relação epistolar profícua e intensa, com Richard encontrar-se-á por diversas vezes em Nova Iorque onde assistem à peça *The Dybbuk* [cf. Alexander, 1999 (1991): 153] e a uma versão francesa do filme *A Tentação de Joana d’Arc*. (cf. *LH*, 135)

¹³⁶ Esta carta a Warren diverge tonalmente do comentário escrito por Sylvia, no número que é publicado pela revista, onde deixa entrever o modelo de jovens mulheres que o departamento editorial emula e que, afinal, Sylvia ambiciona: a voz da “exhausted, ecstatic, elegiac New Yorker” sobrepõe-se, assim, à das “wonderful textured honest real unpainted people”. [cf. Stevenson, 1998 (1989): 43]

¹³⁷ “A Freudian analyst, Ruth Beuscher, was chosen to probe Sylvia’s mind for clues as to why such a seemingly fortunate young girl should try to take her own life. The early loss of her father, and the possessiveness of her mother, were soon brought into focus. As Sylvia recovered from her near-comatose state to her former self, she

insulina e as sessões de electroterapia, embora administradas correctamente, não eliminam porém a percepção de impotência e vulnerabilidade do sujeito perante o controlo clínico.

No ano de 1954, já de volta a Smith planeia a sua tese sobre o uso do tema do duplo na obra de Dostoievsky (cf. Tytell, 1995: 284) e entre as suas leituras complementares contam-se “William Wilson”, *The Picture of Dorian Gray*, *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, contos de E.T.A. Hoffman e o ensaio de Otto Rank sobre o papel do duplo. Há também referências a textos de Freud, Frazer e Jung: “(...) fascinating stuff about the ego as symbolized in reflection (mirror and water), shadows, twins—dividing off and becoming an enemy, or omen of death, or a warning conscience, or a means by which one denies the power of death (e.g., by creating the idea of the soul as the deathless double of the mortal body).” (*LH*, 146)

Nesse Verão, enquanto frequenta um seminário em Harvard, passa a desafiar algumas regras sociais, tornando-se sexualmente mais assertiva e ousada e, construindo uma imagem visualmente diferente, pinta o cabelo de louro platinado.¹³⁸ Mas essa experimentação convive com a consciência da transgressão, pelo que se realiza sobretudo fora do espaço de Smith.

De volta à Universidade para o seu último ano, frequenta as aulas de Alfred Kazin para quem produz, nomeadamente, “Superman and Paula Brown’s New Snowsuit”, “The Day Mr. Prescott Died” e “Tongues of Stone”, graduando-se *summa cum laude*, em Junho de 1955, com a tese *The Magic Mirror: A Study of the Double in Two of Dostoevsky’s Novels*.

Em Setembro parte para Inglaterra, onde frequenta Newnham College (Cambridge) com uma bolsa *Fulbright*. Aí estuda Chaucer e os clássicos Gregos, Pirandello, Cocteau, Corneille, Racine, Ibsen, Strindberg, Webster, Marlowe, Tourneur, Yeats e T.S. Eliot ou D. H. Lawrence e embora admire o dinamismo da vida académica, critica a ausência de feminilidade e autoridade do corpo docente feminino.¹³⁹ Admitida pelo ADC (*Amateur Dramatics Club*), participa em algumas peças enquanto que, do ponto de vista político, se inscreve no Labour Club e “investiga” outros partidos: “I am definitely not a Conservative, and the Liberals are too vague and close to the latter. I shall also investigate the Socialists, and may, just for fun, go to a

was given an explanation of her inner distress that was to prove highly dangerous.” (Feinstein, 2003: 54)

¹³⁸ “Sylvia, who had peroxidized her hair and passed as a dizzy blond, soared into a dangerous high, boasting of a smoldering relationship with a Harvard professor whose wife called her “the blond bitch.” (...)

She [Nancy] and Sylvia encountered a tall, balding, myopic-looking man on the steps of Widener Library; Nancy Steiner in her memoir calls him Irwin, as does Sylvia in her version of him in *The Bell Jar*.” [Stevenson, 1998 (1989): 52-53] Apesar da experiência sexual negativa com este último (que obriga a uma intervenção cirúrgica no hospital para parar a hemorragia persistente), Sylvia continua a encontrar-se com ele, ocasionalmente. Mais frequentes são as trocas de correspondência e os encontros com Lameyer e Sassoon.

¹³⁹ “It is almost like a caricature series from Dickens to see our head table at Newnham. (...) the types at the dons’ table, which range from a tall, cadaverous woman with purple hair (really!) to a midget Charles Addams fat creature who has to stand on a stool to get into the soup tureen. They are all very brilliant or learned (quite a different thing) in their specialized ways, but I feel that all their experience is *secondary* [*second-hand?*] and this to me is tantamount to a kind of living death.” (*LH*, 198)

meeting or two of the Communist Party (!) here later on.” (LH, 187)

Em Cambridge Sylvia conhece Ted Hughes, a 26 de Fevereiro de 1956, na festa de lançamento da revista *St. Botolph's Review*. O encontro com Ted resulta numa memorável entrada no diário de Sylvia, em que os factos e a hipérbole se confundem (cf. *J*, 211-212), e na escrita de “Pursuit”. Em ambos, é enfatizada a imponente física de Hughes: “I met the strongest man in the world (...), brilliant poet whose work I loved before I met him, a large, hulking, healthy Adam, half French, half Irish [and a good deal of Yorkshire farming stock, too], with a voice like the thunder of God – a singer, story-teller, lion and world-wanderer, a vagabond who will never stop...” (LH, 233)

Durante os seus estudos em Cambridge, Plath visita frequentemente Paris e revela uma abertura política¹⁴⁰ incomum à época o que, não por acaso, é elidido amiúde na primeira edição dos seus diários. Ainda em Paris, Sylvia assiste ao filme surrealista *Rêves à Vendre* e aprecia a liberdade e o entusiasmo do debate que se segue, contrastando esta resposta europeia com a passividade e conformismo americanos. (cf. *J*, 560) No entanto, em Cambridge, colegas e conhecidos criticam o que consideram ser a excessiva “americanidade” cultural de Plath, como o posar de modelos para o seu artigo sobre moda na *Varsity*.¹⁴¹

Sylvia e Ted casam a 16 de Junho de 1956 e os locais visitados pelo casal durante os primeiros meses (desde a lua-de-mel em Espanha até Heptonstall, West Yorkshire onde conhece a família de Ted), são reapropriados por Sylvia como motivo, cenografia ou enquadramento para os seus textos. A conciliação entre vida marital e profissional também se efectua no impulsionar da carreira de Ted – Sylvia submete a concurso a colecção de poemas do marido (*The Hawk in the Rain*) e racionaliza o sucesso deste, como um bem duplo: “I am so glad Ted is first. All my pat theories against marrying a writer dissolve with Ted: his rejections more than double my sorrow & his acceptances rejoice me more than mine — it is as if he is the perfect male counterpart to my own self (...).” (*J*, 271)

Quanto à sua própria produção, concentra-se na efabulação das desventuras de uma americana em Inglaterra (Dody Ventura) e, poeticamente, atravessa uma fase de fluidez criativa, escrevendo “Sow”, “The Thin People”, “Hardcastle Crags”, “On the Difficulty of

¹⁴⁰ Sylvia menciona as conversas com Giovanni Perego, correspondente do *Paese Sera*, sobre Comunismo ou, por exemplo, sobre o pintor De Chirico. (*J*, 554) Mais tarde, está presente na recepção em Londres a Nikita Krutchev e ao seu primeiro-ministro Nikolai Bulganin, onde a sua reflexão sobre a comunicação entre os diferentes povos contrasta com a política divisiva da Guerra Fria. (cf. LH, 242)

¹⁴¹ “When Plath sent home the clipping, she captioned it for her mother, “With love, from Betty Grable.” (...) To the British, Plath was the caricature of an American girl, loud, overdressed, and gushy.” [Middlebrook, 2004 (2003): 14]

Conjuring Up a Dryad”, “The Other Two” e “The Lady and the Earthenware Head”.¹⁴²

Em Junho de 1957, Ted e Sylvia (com o curso concluído) mudam-se para os Estados Unidos onde tentam sem sucesso a carreira académica que, embora trazendo estabilidade financeira, frustrava a sua disponibilidade e criatividade artística. Sob a pressão da carga horária e da insegurança relativa ao seu desempenho como professora em Smith, Sylvia recusa o convite para continuar a leccionar no ano seguinte: “I see too well the security and prestige of academic life, but it is Death to writing.” (*LH*, 331)

A nível pessoal, Sylvia regista os primeiros sinais de mal-estar entre si e Ted,¹⁴³ suspeitando também da sua fidelidade. Apesar destas circunstâncias, durante a estadia nos Estados Unidos (primeiro em Northampton e depois em Beacon Hill, Boston), o casal consegue estabelecer alguma reputação literária e no seu círculo de amigos contam-se W.S. Merwin e a sua mulher Dido, Clarissa e Paul Roche, o pintor e escultor Leonard Baskin.

Em 1958, com uma encomenda poética da revista *ARTnews*, Sylvia estuda com crescente interesse a obra de Paul Klee, Henri Rousseau e Giorgio De Chirico. O renascer criativo que daí deriva é patente no volume de poesia produzido, na qualidade que Sylvia lhe afere e também na introdução de um novo conjunto de imagens e símbolos que ocuparão um largo espaço na sua poesia (e também na prosa) subsequente.

Em Junho, Sylvia visita Marianne Moore e, mais tarde, envia-lhe um conjunto de poemas para consideração. A resposta de Moore, menos positiva do que esperara e assinalando a morbidez dos seus poemas,¹⁴⁴ é contrabalançada pela aceitação de “Mussel Hunter at Rock Harbor” e “Nocturne” (rebaptizado para *The Colossus*, com o título “Hardcastle Crags”) pela conceituada revista *The New Yorker*.

Apatias criativas e a ansiada segurança financeira¹⁴⁵ levam-na a trabalhar temporariamente, dactilografando fichas médicas, no Massachusetts General Hospital. O enquadramento

¹⁴² Apesar de um certo descontentamento relativo à comunidade crítica e editorial inglesa, Sylvia regista vários êxitos em Cambridge. “In her last year she published two stories in *Granta* (‘The Day Mr. Prescott Died’ and ‘The Wishing Box’) as well as numerous poems, including ‘Ella Mason and Her Eleven Cats,’ ‘Two Lovers and a Beachcomber by the Real Sea,’ ‘Dream with Clam-Diggers,’ ‘Mad Girl’s Love Song,’ and ‘Black Rook in Rainy Weather.’ In the Oxford-Cambridge magazine, *Gemini*, she published ‘Spinster,’ ‘Vanity Fair,’ and ‘All the Dead Dears.’” [Stevenson, 1998 (1989): 107-108]

¹⁴³ “The house stinks of it. (...) Why did I make his concerns my own & wish to see him his best & finest, I won’t bother now; the dirt is too deep for Halo shampoo & lux soap, the raggedness too far-frayed for the neat nip of trimming shears. He does not care. He is sulking as he began to after I came to after the reading. (...) O I see the frogs on the mud-bed. And the corruption in warts on their slick and unctuous black hides.” (*J*, 392)

¹⁴⁴ “Marianne Moore sent a queerly ambiguous spiteful letter in answer to my poems & request that she be a reference for my Saxton. So spiteful it is hard to believe it: comments of absolutely no clear meaning or help, resonant only with great unpleasantness: ‘don’t be so grisly’, ‘I only brush away the flies’ (this for my graveyard poem), ‘you are too unrelenting’ in ‘Mussel-Hunter.’” (*J*, 406)

¹⁴⁵ “Don’t know where we want to live. What profession we will work into. How much to count on writing. Poetry unproductive. Maybe children’s books.” (*Ibidem*, 446)

cénico e alguns tópicos são a base para duas variações temáticas sobre a experiência de uma jovem que trabalha num ambiente hospitalar: “The Daughters of Blossom Street” (inicialmente intitulada “This Earth Our Hospital”) e “Johnny Panic and the Bible of Dreams”.

Ainda em 1958, Sylvia reinicia as sessões de terapia que se tornam momentos-chave para a reflexão sobre o seu “psicodrama familiar” e “asfixiamento socioprofissional”. Encontrando-se também a ler *Mourning and Melancholia*, Sylvia experimenta uma quase total imersão na imagética e “mitografia” freudianas, meditando sobre o pai, a mãe e Ted:

Nothing I do (marrying, saying “I have a husband so I really didn’t want yours”; writing: “here is a book for you, it is yours, like my toidy products and you can praise and love me now”) can change her way of being with me which I experience as a total absence of love. (...) I have lost a father and his love early; feel angry at her because of this and feel she feels I killed him (...). I dreamed the other night of running after Ted through a huge hospital, knowing he was with another woman, going into mad wards and looking for him everywhere (...).

Ted, insofar as he is a male presence is a substitute for my father (...).

Read Freud’s “Mourning and Melancholia” this morning (...). An almost exact description of my feelings and reasons for suicide: a transferred murderous impulse from my mother onto myself: the “vampire” metaphor Freud uses, “draining the ego”: that is exactly the feeling I have getting in the way of my writing: mother’s clutch. (...) How can I get rid of this depression: by refusing to believe she has any power over me, like the old witches for whom one sets out plates of milk and honey. (...)

MY WRITING IS MY WRITING IS MY WRITING. Whatever elements there were in it of getting her approval I must no longer use it for that. (*Ibidem*, 446-449)

Igualmente relevante é o seminário orientado por Robert Lowell, em Boston, onde conhece George Starbuck e Anne Sexton, analisando com esta o papel da poesia na vida activa e o ímpeto suicida. A influência de Sexton verifica-se também ao nível da apropriação de temáticas mais ligadas ao universo feminino. [cf. Wagner-Martin, 1988 (1987): 159]¹⁴⁶

Em oito de Março de 1959, Sylvia visita pela primeira vez o cemitério de Winthrop e a sepultura do pai. O confronto com o espaço de uma memória até aí ausente é transformado em diversos registos. Do processo de arquivamento nos diários, metódico e directo, à mitologização no poema “Electra in Azalea Path”:

A clear blue day in Winthrop. Went to my father’s grave, a very depressing sight. Three grave yards separated by streets, all made within the last fifty years or so, ugly crude block stones, headstones together, as if the dead were sleeping head to head in a poorhouse. In the third yard, on a flat grassy area looking across a sallow barren stretch to rows of wooden tenements I found the flat stone, “Otto E. Plath: 1885-1940”, right beside the path, where it would be walked over. Felt cheated. My temptation to dig him up. To prove he

¹⁴⁶ Durante o mês de Dezembro de 1958 e o início de 1959 Sylvia anota estar a ler a autobiografia de Santa Teresa d’Ávila, *King Lear*, Frank O’Connor, Ionesco, Faulkner, *The Horse’s Mouth* de Joyce Cary e *A Morte de Ivan Ilyitch*, de Tolstoi. A 7 de Janeiro de 1959, Sylvia refere como inspiração os contos dos Aino do Japão: “Read Aino tales: primitive: all at penis-fetish, anus-fetish, mouth-fetish stage. Marvelous untouched humor, primal: bang, bang you’re dead. Stories of alter-ego: same thing done by two people, only one is rich by it, other poor and dead: difference, attitude of mind only.” (*J*, 457)

existed and really was dead. How far gone would he be? No trees, no peace, his headstone jammed up against the body on the other side. Left shortly. It is good to have the place in mind. (*J*, 473)

A frieza aparente da última linha submete-se à indecisão da interpretação: conforto por o lugar existir e transmitir uma sugestão de presença física e realidade a Otto Plath? Ou uma certa racionalização da utilidade do espaço da morte e da memória como um campo visual para referência e tematização futura? Ou ambos? Esta ambiguidade perante a experiência pessoal distancia-a da necessidade de “contar toda a história”, como Anne Sexton.

Literariamente, Virginia Woolf aparece quase omnipresente ao longo do ano de 1959, com referências específicas a *Mrs. Dalloway* e *The Years*. (cf. *Ibidem*, 485, 494) Mas Woolf é também um modelo pessoal e familiar, conjugando a escrita com as tarefas domésticas (cf. *Ibidem*, 269) e um desafio às suas capacidades para escrever em prosa.

Durante o Verão de 1959, Sylvia e Ted viajam pelos Estados Unidos e a experiência do espaço natural americano é ponto de partida para contos e poemas, como “Sleep in the Mojave Desert” ou “The Fifty-Ninth Bear”. Entre Setembro e Novembro, Ted e Sylvia (já grávida) vivem na colônia para escritores em Yaddo, onde Sylvia trava conhecimento com May Swenson, lê textos desta, de Ezra Pound e de Elizabeth Bishop, *The Waking* de Theodore Roethke e as autoras Iris Murdoch, Eudora Welty, Mavis Gallant, Katherine Anne Porter e Jean Stafford, a cujo sucesso literário aspira. Lê ainda *Symbols of Transformation*, de Jung e os *African Folktales*, de Paul Radin. Ainda em Yaddo, surgem poemas fundamentais no crescimento da sua imagética, completando o livro em progresso *The Colossus and Other Poems*: “The Manor Garden”, “Poem for a Birthday”, “Blue Moles”, “The Colossus”, “The Burnt-Out Spa”, “Medallion” e “Mushrooms”. O livro é finalizado em Yorkshire, já em Inglaterra, onde os Hughes residem desde Dezembro, concretamente, no número 3 em Chalcot Square, Londres. É aí que, no dia 1 de Abril, nasce Frieda Rebecca Hughes.

Sentindo a ausência da modernidade dos subúrbios americanos e da sua plêiade de electrodomésticos, os primeiros investimentos para a casa espelham as prioridades de Sylvia, transpondo dos EUA para Inglaterra, nas palavras de Stevenson, a urgência consumista:

They splurged on a huge new bed, a refrigerator, and a cooking stove, rather to Dido Merwin's surprise. Dido (...) remembers recommending secondhand shops where a bed frame and kitchen equipment could have been bought very cheaply. (...) But Sylvia (...) wanted at least her bed and her kitchen to meet American standards of comfort and convenience. [Stevenson, 1998 (1989): 181]

Entretanto, a vivência com Hughes vai estimulando o interesse de Sylvia por certos aspectos de contorno místico, sobrenatural ou mágico como fonte de entretenimento ou de inspiração artística: “(...) from Hughes and his friends she learned contemporary Irish poetry,

shamanism, the occult, astrology, D.H. Lawrence, Eastern religion, African art, the bestial, the mystic, and, among other things, Robert Graves' white goddess.” (Wagner-Martin, 1999: 86)

A influência de Ted também se sente na sua aproximação ao mundo natural, como confessa nas cartas a Aurelia, exultando com o seu novo estatuto poético e feminino e com a aprendizagem que resulta do seu convívio/cumplicidade com o marido:

I shall be one of the few women poets in the world who is fully a rejoicing woman, not a bitter or frustrated or warped man-imitator, which ruins most of them in the end. I am a woman and glad of it, and my songs will be of fertility of the earth and the people in it through waste, sorrow and death. I shall be a woman singer, and Ted and I shall make a fine life together. (*LH*, 256)

Por esta altura, Sylvia lê, por exemplo, Pablo Neruda, Zbigniew Herbert e Rilke [cf. Stevenson, 1998 (1989): 183] e a escolha de autores com a conotação política de Neruda revela as suas preferências liberais. Em 21 de Abril de 1960, aliás, participa na marcha anti-bomba de Aldermaston, demonstrando as suas preocupações ecológicas e pacifistas.¹⁴⁷

Os efeitos da recente maternidade e domesticidade pesam, contudo, sobre Sylvia como uma forma de acinesia que entorpece a sua produção literária, indiciada no poema “Stillborn”. Em 27 de Junho surge o poema “The Hanging Man” e em Julho os poemas que recuperam imagens da viagem feita pelos Estados Unidos. Desta época recorda-se o registo de A. Alvarez que, a propósito da realização de uma entrevista a Ted para o *The Observer*, é apresentado ao casal mas não reconhece imediatamente Sylvia Plath, a escritora/poetisa, na discreta e eficiente Mrs. Ted Hughes. [cf. Alvarez, 1990 (1971): 22, 23]

Em Outubro (e com os Hughes já a viverem em Fitzroy Road), *The Colossus* é finalmente publicado pela Heinemann, recebendo, contudo, críticas e atenção moderadas.

A 6 de Fevereiro de 1961, Sylvia sofre um aborto e a 28 do mesmo mês é internada devido a uma apendicectomia. Perante estas contrariedades e angústias, Sylvia compõe os poemas “Parliament Hill Fields”, “Morning Song”, “Barren Woman”, “Face Lift”, “Zoo Keeper’s Wife”, entre 11 e 26 de Fevereiro. O quotidiano do meio hospitalar é reorganizado, na metaforização do espaço e dessas entidades-outros que constituem os pacientes, de que os poemas “Tulips” e “In Plaster” são exemplos.

A 22 de Agosto de 1961, de acordo com a anotação acrescentada à entrada do seu diário de 12 de Dezembro de 1958, Sylvia completa *The Bell Jar*.¹⁴⁸ A discrição que envolve a

¹⁴⁷ Em 1962, os Hughes estabelecem uma relação de amizade com David e Elizabeth Compton, que recorda o interesse de Sylvia por uma alimentação e um modo de vida quase “biológicos” e a sua preocupação com o peso da indústria do armamento na política americana. (cf. Sigmund, 1977: 100-101)

¹⁴⁸ “In 1960 she had begun work on her autobiographical novel, *The Bell Jar*, and by early 1961, when the miscarriage and operation interrupted her, she had written a good part of it. Though the experience of her

publicação do texto, sob o pseudónimo Victoria Lucas e sem comunicar o seu conteúdo à mãe, demonstra a consciência de que, na metamorfose da criação de caracteres e situações, Sylvia deixa entrever figurações demasiado próximas do real, permitindo leituras mais “literalistas” e a transposição directa entre pessoal/ *persona* e facto/ ficção.¹⁴⁹

Em Junho, os Plath residem em Court Green (Devon), onde a integração na comunidade local passa pela frequência da Igreja Anglicana. Mas o contacto de Sylvia com a vivência formalizada da religião e com as posições anti-pacifistas e ortodoxas do pastor local choca com os seus valores morais, acabando por se afastar dos Serviços. Parte do sincretismo religioso que se encontra nos seus textos deriva, aliás, da incorporação e racionalização das várias realidades religiosas com que se depara e, sobretudo, do Catolicismo inicial de Aurelia e da sua conversão ao Unitarianismo (cf. *LH*, 449), bem como do seu interesse pelo Judaísmo. (cf. *Ibidem*, 201) Apesar da imperfeita ligação à comunidade local, Sylvia e Ted adquirem colmeias, num acto que Sylvia descreve como uma entusiasmante e envolvente cerimónia comunitária. (cf. *Ibidem*, 457) Os primeiros tempos em Devon revelam-se, aliás, produtivos com a escrita dos poemas “Wuthering Heights”, “Blackberrying”, “Finisterre”, “The Surgeon at 2 a.m.”.

No dia 17 de Janeiro de 1962 nasce Nicholas Farrar Hughes e, meses depois, Sylvia escreve para a BBC, a peça *Three Women*, centrada na relação feminina com a maternidade.

Os crescentes problemas relacionais entre o casal agudizam-se, contudo, com a visita em Maio de David e Assia Wevill e com as suspeitas de Sylvia em relação a uma possível atracção entre esta e Ted.¹⁵⁰ Quando em Julho de 1962, os visita em Devon, Aurelia testemunha já à separação efectiva entre Ted e Sylvia.¹⁵¹

É neste contexto que são escritos os poemas “The Rabbit Catcher” e “The Event”, o que instigou a frequente leitura “biográfica” dos mesmos, cruzando a barreira entre facto e ficção,

breakdown and lengthy process of recovery that forms the basis of the novel was some eight years behind her, the spell in hospital must have woken old memories. The images of whiteness, of the self wrapped in mummy-like bandages, of shipwreck, stones and water run through the novel and return in many of the poems that date from the period of her hospitalisation.” [Bassnett, 2005 (1987): 16]

¹⁴⁹ “Forget about the novel [The Bell Jar] and tell no one of it. It’s a pot-boiler and just practice.” (*LH*, 477)

¹⁵⁰ ““The affair began in June; David knew nothing of it until October,” wrote Olwyn in a letter to Anne Stevenson at the time she was writing *Bitter Fame*. (...) A letter from David Wevill dated 20 January 1989 points out that Sylvia didn’t ‘throw them out’ of Court Green, as legend has it, since they were due to leave in the afternoon anyway (...).” (Feinstein, 2003: 123)

¹⁵¹ Stevenson descreve uma série de eventos que, segundo as suas fontes, teriam ocorrido nesses dias: “Days later (...) she invaded his attic study, hauled down what papers she could find – mostly letters – and made a bonfire in the vegetable garden. The mother watched, appalled, as her daughter performed whatever rite of witchcraft she thought appropriate. As the fire consumed the letters, Sylvia fanned out the ashes (...). A ‘name with black edges’ unfurled at her feet: Assia. Sylvia now had confirmation of the name of her rival, and when Ted returned, she confronted him. Soon after the bonfire Assia phoned Ted through a male colleague at her office. Sylvia, who answered the phone, suspected a ruse. After Ted had taken the call, Sylvia yanked the telephone off the wall. (...) After the telephone incident Sylvia insisted that Ted leave Court Green.” [Stevenson, 1998 (1989): 250-251]

tal como sucede à sua produção literária durante esse Verão: “The Other”, “Words Heard, by Accident, Over the Phone” e “Burning the Letters”.¹⁵²

Aconselhada a divorciar-se, Plath reorganiza a sua vida e escreve compulsivamente, noite adentro, os poemas que virão a constituir a parte principal do livro *Ariel*, publicado postumamente por Ted Hughes, em 1965.¹⁵³ Nos dias 10 e 11 surgem os poemas “The Secret” e “The Applicant”. No dia 12 é escrito “Daddy”, no dia 16 surge “Medusa” e no dia 17 “The Jailer”, três poemas em que alguns críticos lêem uma tentativa de questionação, explanação e resolução do seu conflito familiar: um triângulo que configura como composto pelo defunto pai, uma mãe tentacular e um marido abusivo.

Entretanto, em carta dirigida à mãe (12 de Outubro), Sylvia desvela planos baseando-se no que considera ser o reconhecimento do seu mérito por parte da crítica literária inglesa. Como padrões comparativos, destaca as irmãs Brontë e Marianne Moore, uma figura que parece desempenhar um papel caucionário na auto-análise que Sylvia faz do seu trabalho.¹⁵⁴

Os poemas que continua a escrever surgem de forma quase diária, como exemplares únicos ou de mote único, em pares temáticos ou ainda em variações do mesmo tema.¹⁵⁵ As cartas desse período, embora explicitem as suas dificuldades físicas e emocionais (e a dependência de soporíferos), também ostentam este ímpeto criativo: “(...) have managed a poem a day before breakfast. All book poems. Terrific stuff, as if domesticity had choked me.” (*LH*, 466) À exultação pela qualidade da sua criação poética e prosaica,¹⁵⁶ acrescenta a reafirmação do seu espaço temático e a confissão do seu mal-estar psicológico, em carta à mãe:

Don't talk to me about the world needing cheerful stuff! What the person out of Belsen – physical or psychological – wants is nobody saying the birdies still go tweet-tweet, but the full knowledge that somebody else has been there and knows the *worst*, just what it is like. It is much more help for me, for example, to know that people are divorced and go

¹⁵² A 5 de Setembro, Sylvia perde o controlo da carrinha que conduz, levando-a a sair da estrada e sendo multada em uma Libra. Este episódio será visto por alguns como o referente para uma das míticas tentativas de suicídio no poema “Lady Lazarus”. (cf. Feinstein, 2003: 129)

¹⁵³ Entre estes conta-se “For a Fatherless Son” (a 26 de Setembro), “A Birthday Present” (30 de Setembro), “The Detective” (1 de Outubro), “The Courage of Shutting Up” (no dia 2) e, nos dias seguintes, o “político” temático constituído pelos *Bee Poems*: “The Bee Meeting” (a 3 de Outubro), “The Arrival of the Bee Box” (4 de Outubro), “Stings” (6 de Outubro), “The Swarm” (7 de Outubro) e “Wintering” (9 de Outubro).

¹⁵⁴ “I miss *brains*, hate this cow life, am dying to surround myself with intelligent, good people. I’ll have a salon in London. I am a famous poetess here – mentioned this week in *The Listener* as one of the half-dozen women who will last – including Marianne Moore and the Brontës!” (*LH*, 466-467)

¹⁵⁵ “Lesbos” (18 de Outubro), “Fever 103°” (20 de Outubro), “Lyonnesse” e “Amnesiac” (21 de Outubro, mas inicialmente escritos como um poema com duas partes distintas), “Cut” e “By Candlelight” (24 de Outubro), “Ariel” e “Poppies in October” (27 de Outubro), “Nick and the Candlestick” e “Purdah” (29 de Outubro), “Lady Lazarus” (23-29 de Outubro), “Getting There” (6 de Novembro), “Death & Co.” (14 de Novembro e que seria, cronologicamente, o último poema que Sylvia incluiria na sua derradeira versão do manuscrito *Ariel*), “Years” (16 de Novembro) ou ainda “Childless Woman” (1 de Dezembro).

¹⁵⁶ “I am a writer. . . I am a genius of a writer; I have it in me. I am writing the best poems of my life; they will make my name. I could finish the novel in *six weeks* of day-long work.” (*Ibidem*, 468)

through hell, than to hear about happy marriages. Let the *Ladies' Home Journal* blither about *those*. (*Ibidem*, 473)

Devido à falta de estimulação intelectual e literária da vida em Devon, regressa, então, a Londres em meados de Dezembro, passando a residir no número 23, Fitzroy Road, a casa onde em tempos vivera o poeta Yeats. No entanto, a demora na instalação de um telefone, a canalização defectiva, os problemas com o sistema de aquecimento a gás, o frio constante de Londres nesse Inverno e as dificuldades em encontrar uma ama aprofundam o seu sentimento de impotência perante a adversidade. Wagner-Martin nota como, nesses momentos difíceis para Sylvia, se torna mais evidente a aparente falência comunicativa entre esta e Aurelia: “(...) she chides Sylvia about her carelessness, wonders at her inability to manage the move from Court Green to London, and seems not to respond in any way to the serious problems Sylvia has admitted to having.” (Wagner-Martin, 1999: 27)

The Bell Jar é publicada pela Heinemann a 14 de Janeiro, mas a obra é rejeitada pelas editoras americanas. (cf. Alexander, 1985: 321-322) Apesar deste desapontamento, Plath escreve os poemas “The Munich Mannequins”, “Totem” e “Child” (28 de Janeiro de 1963), “Paralytic” e “Gigolo” (29 de Janeiro), “Mystic”, “Kindness” e “Words” (1 de Fevereiro), “Contusion” (4 de Fevereiro) e, finalmente, “Balloons” e “Edge” (5 de Fevereiro). Estes são os últimos poemas de Plath e, entre estes, estão os que despertam especulações biográficas e psicanalíticas sobre a ligação entre a poesia e o suicídio, no evocar da presença evidente ou subliminar da morte como uma alternativa aceitável à vida. [cf. Wagner-Martin, 1988 (1987): 239-240] De forma ainda mais explícita, Alvarez afirma que os poemas desta fase a preparam emocionalmente para a morte. Recusando a visão de uma arte terapêutica, Alvarez considera antes a possibilidade da expressão artística antecipar a realidade: “(...) the act of formal expression may simply make the dredged-up material more readily available to him. The result of handling it in his work may well be that he finds himself living it out. For the artist, in short, nature often imitates art.” [Alvarez, 1990 (1971): 53-54]¹⁵⁷

Sentindo-se novamente perante um quadro depressivo incontrolável, Sylvia solicita ajuda psiquiátrica, em finais de Janeiro. O seu médico, Dr. Horder, prescreve-lhe anti-depressivos e, confrontado com o evidente agravamento do seu estado clínico, procura uma vaga hospitalar de forma a providenciar ao seu internamento. Na noite de 10 para 11 de Fevereiro de 1963, Sylvia prepara o pequeno-almoço aos filhos, abre a janela do quarto destes e calafeta a porta.

¹⁵⁷ Alvarez sentirá a necessidade de clarificar a sua definição de “Extremist Art” e desse impulso suicida despertado pela (re)criação de experiências extremas, no posfácio de 1966 ao seu texto “Sylvia Plath”, transmitido pela BBC, em 1963.

Na mesinha do corredor deixa um bilhete com o número de telefone do seu médico. Abre depois o gás do fogão e o seu suicídio acabará por fazer, também ele, parte do mito.

Ao chegar à hora prevista, a enfermeira (Myra Norris) depara-se com o silêncio aos toques da campainha. Perante o insólito, solicita ajuda para entrar no apartamento e, depois de arrombada a porta, o corpo de Sylvia é encontrado na cozinha, enquanto as crianças estão a salvo. A sua morte é confirmada às 10h30 da manhã.

Em 1982, o Prémio Pulitzer para poesia é atribuído à edição de *Collected Poems*.

2.2.3. A edição do texto plathiano: economia, “mitologia” e restauração

(...) I am not sending the Mary Ventura story to the Christophers [contest]. I think it is much too fantastic and symbolic for what they want. (LH, 155)

Na publicação do texto de Plath, o primeiro responsável pelas edições por motivos não artísticos é a própria autora, consistentemente disponível para cortar ou reestruturar o texto, segundo as sugestões técnicas ou financeiras dos editores. (cf. *Ibidem*, 150-151)¹⁵⁸

Essa intromissão do leitor “pagante” no texto final, obriga a um reequacionar do que consiste o “puro” texto plathiano, porque neste coexistem várias vozes e estilos: a voz, a temática e a técnica de Plath; a sua adaptação ao que Plath presente ser vendível e artisticamente bem conseguido¹⁵⁹ e o produto final depois das sugestões de terceiros.

Os motivos económicos na edição e publicação do texto de Plath irão prolongar-se para além da sua morte, incorrendo Ted e a irmã nas mesmas acusações de mercantilismo que Hughes ou o seu círculo atribuíram a Plath.¹⁶⁰ Às acusações de Jacqueline Rose [cf. Rose, 1993 (1991): 86], acrescentam-se indícios mais recentes que demonstram como a ligação entre o suicídio e a poesia de *Ariel* tornou o nome de Plath um valor editorial seguro,¹⁶¹ facto a que Ted Hughes não foi alheio. Para além da urgência em publicar *The Bell Jar* nos Estados Unidos, antes de prescreverem os direitos de autor (cf. Feinstein, 2003: 184-185), assinalam-se

¹⁵⁸ Rukeyser preferiu que se respeitasse a “sua” pontuação e deixa como última palavra sobre alterações ao livro em que estava a trabalhar à data da sua morte, um absoluto: Não. [cf. Edelman, 2001 (1999): 84]

¹⁵⁹ “Read COSMOPOLITAN from cover to cover. (...) I must write one about a college girl suicide. (...) There is an increasing market for mental-hospital stuff. I am a fool if I don’t relive, recreate it.” (J, 495)

¹⁶⁰ A conversa que, segundo Becker, teria ocorrido após o funeral de Sylvia, reforça a percepção do preconceito elitista: “‘She made me professional,’ he complained at some point, his fury softening a little into bitterness. (...) It was fiddle-faddle, of course. Hughes was delighted with having his work in print, published by the most prestigious house in the poetry business.” (Becker, 2002: 26-27)

¹⁶¹ “The first U.K. edition of 3100 copies of *Ariel* was published in March 1965, and sold out quickly enough that Faber ordered a reprint of 3200 ten months later, in January 1966. (...) In the United States, Harper and Row published a slightly different edition, augmented by three poems, in June 1966, and Sylvia Plath became a public figure overnight. American reviewers focused on her suicide, and sought its causes in the ferocity of her poems – *Time* magazine devoted an entire page to ‘Daddy.’” [Middlebrook, 2004 (2003): 227]

os comentários nas cartas de Ted ao seu irmão Gerald e a Lucas E. Myers:

Hughes was thinking about financial profit when he gloated to Gerald about selling Plath's papers. (...) In the run-up to selling the papers, Hughes decided he was going to print absolutely everything printable, "to make one big final eructation of every last morsel, with some flashes of editorial discretion," he wrote to Lucas Myers. And he planned to be the editor of this work, to select and arrange everything that went out under her name, and to write all the introductions himself. Though relinquishing the manuscripts, he would take artistic control of the way *both* he and Plath were represented in print. [Middlebrook, 2004 (2003): 258-259]

Poder orientar o modo como *ambos* aparecem como entidades impressas em papel levanta, contudo, problemas relativamente à imagem que é criada de Sylvia mas também de Ted.¹⁶² O controlo efectivo sobre as palavras de Plath originou diferentes tipos de acção sobre as mesmas. Um primeiro momento interventivo é o que desvia a trajectória delineada no manuscrito deixado por Plath, produzindo o livro *Ariel*, arquitectado por Hughes.

Como o próprio afirma, Plath deixara uma colecção de poemas ordenada e pronta para publicação: "The book lay completed, the poems carefully ordered." (*Ibidem*, 118) No entanto, não é o manuscrito deixado por Plath que Hughes publica. Com efeito, com o título alterado de "Daddy" para "Ariel", Plath organizara quarenta e um poemas, começando com "Morning Song" e acabando com "Wintering". Marjorie Perloff assinala que esta disposição dos poemas sugeria uma leitura com um enquadramento mais positivo (sendo a primeira palavra do livro "love" e a última "spring"), apontando para um renascimento. [cf. Perloff, 1997 (1988): 294] Ao colocar "Words" como último poema de *Ariel*, Ted Hughes, no entender de alguns críticos (e, sobretudo, nos de pendor feminista) substituiu uma intenção de vitória em vida, por uma aceitação da precariedade da mesma. Além disso, atendendo aos poemas que Ted retira (alguns dos quais já publicados em revistas) e aos que introduz no texto de *Ariel*, depreende-se que o principal alvo da agressividade dos poemas é, literalmente, o próprio Hughes, o que motiva uma resposta apriorística a estas mudanças:

Why, for example, is 'Daddy' in, but 'The Jailer' out, given that they were *both* published in *Encounter* in 1963? (...). Ironically, by omitting these poems on the grounds that their reference is too personal, Hughes is engaging in the very form of literal interpretation of

¹⁶² "Two other notebooks survived for a while after her death. They continued from where the surviving record breaks off in late 1959 and covered the last three years of her life. The second of these two books her husband destroyed, because he did not want her children to have to read it (in those days he regarded forgetfulness as an essential part of survival). The earlier one disappeared more recently (and may, presumably, still turn up)." (Hughes, 1988: 109) Esta muito citada "confissão/anúncio" de Ted Hughes, feita numa distante e pretensamente impessoal terceira pessoa, aquando da primeira publicação selectiva dos diários de Plath contém ainda a paradoxal afirmação: "Looking over this curtailed journal, we cannot help wondering whether the lost entries for her last three years were not the more important section of it. Those years, after all, produced the work that made her name. And we certainly have lost a valuable appendix to all that later writing." (*Ibidem*, 110) A perda, no entanto, não resulta de um acto circunstancial mas da consciente destruição de, pelo menos, parte destes por Hughes, o que não pode deixar de tornar este seu comentário desconcertante.

which he is so contemptuous in reply to Hayman in *The Independent*. He might of course argue that it was precisely because their meaning would be literalised that they had to be removed. Either way it is clear how feminism will interpret this – Hughes silencing Plath, the man silencing the woman, substituting his interests for her voice. [Rose, 1993 (1991): 71]

Outra consequência deste *Ariel* composto a duas mãos está relacionada com o sucesso e a recepção/análise crítica do livro após a sua publicação. Por um lado, pode-se questionar a validade hoje de uma crítica que comentou o livro enquanto conjunto e enquanto mensagem de Plath. Por outro, talvez não seja errado especular que a narrativa traçada por Plath poderia ter tido um menor impacto dramático (e comercial) do que o enredo construído por Hughes, onde a aproximação entre a vida/a morte e a arte se realiza na mente do leitor/crítico, com o conhecimento da contiguidade entre a escrita de alguns poemas e os últimos dias da vida de Plath, acentuando o sentido de *pathos* e induzindo algum do fascínio mórbido pelo texto. E se se olhar para *Birthday Letters* como resposta ou diálogo com o texto plathiano, então, assiste-se a uma nova reconstrução da história de *Ariel* (e dos *Collected Poems*) por parte de Ted.

Uma outra intervenção de Ted Hughes, no que foi durante algum tempo o texto canónico de Plath, pode ser encontrada nas convoluções legais e epistolares que enredaram a publicação de *Letters Home* e *The Journals of Sylvia Plath*. Segundo Diane Middlebrook, entre 1973 e 1980, Ted Hughes e Frances McCullough editaram o texto de *The Journals*, tendo particular cuidado em delir comentários satíricos ou sarcásticos de Plath sobre amigos e conhecidos (e sobre Ted). As diferenças entre esta primeira versão dos diários de Plath e a publicada em 2001 por Karen V. Kukil expõem ainda outras omissões, que não se enquadram neste conjunto e que parecem antes lesivas da imagem apresentada e construída de Plath. Entre essas exclusões encontram-se, por exemplo, referências a anseios e inquietações sexuais, alusões a doenças e menções a ideias liberais ou ao Comunismo. Com o tratamento dado ao texto, o que aparece impresso é uma versão politicamente correcta de Plath, de acordo com a ideologia americana dos anos cinquenta, o que não deixa de causar estranheza, numa obra publicada em 1982. Como denuncia Rose: “What is the body of Plath’s writing? That is, what is the body that Plath writes? (...) the editing of Plath’s work engages not only issues of sexual politics and power, but also concepts of writing and poetic language – not only what physically *can*, but also what aesthetically *should*, and *how* it should, be read.” [Rose, 1993 (1991): 29, 73-74]

Caroline Hall nota a mesma preocupação na criação de uma (auto)biografia plathiana conforme às intenções de Hughes: “(...) the Plath represented in these expurgated journals conforms with ‘our idea’ of her character. The published *Journals*, then, appear to depict the Sylvia Plath that Hughes and McCullough want us to see.” (Hall, 1998: 27)

Esta acusação de Jacqueline Rose e de Caroline Hall também poderia ser aplicada à publicação de *Letters Home*, cujo processo editorial apresenta várias similitudes com o dos diários. O objectivo por detrás de tornar pública a correspondência privada enferma, logo à partida, a falácia de considerar as cartas de Plath como um correctivo para uma imagem falsa. Isto é, ao ler literalmente *The Bell Jar* e ao “ver-se” no texto ficcional como uma personagem real, Aurelia pretende, com a publicação das palavras de Sivvy, mostrar o “real” relacionamento entre si e Sylvia, positivo e afectuoso. No entanto, ao invés de contribuírem para um melhor conhecimento da figura literária de Plath, as cartas, tal como elas se apresentam, oferecem, em conjunto com os diários, material abundante para um estudo de caso sobre a artificialidade da relação mãe-filha. Situação essa que é agravada pelas supressões que Aurelia e Ted sentiram necessidade de fazer no texto respeitantes, por exemplo, a críticas em relação à mãe, a referências políticas [cf. Rose, 1993 (1991): 78-79] ou a Ted:

In preparation for her mother’s visit in June, Plath also took pains to describe traits in Hughes that worried Plath herself (...). In paragraphs suppressed from the published letters, Plath cautions her mother not to be shocked by a certain brutishness that Hughes cultivates. He stalks and bangs about, is a lady-killer, has a streak of cruelty in him – “cruel” is a word she uses several times to characterize him – but Plath assures her mother that these traits are inconsequential. [Middlebrook, 2004 (2003): 36]

O último tipo de intervenção de Ted Hughes na publicação do texto de Plath diz respeito à sua inclusão de comentários e informações relativamente às circunstâncias em que os poemas são criados (sob a forma de notas nos *Collected Poems*) e a apreciação que faz, na sua qualidade de poeta e crítico, das obras de que é editor e que prefacia:

Formerly, he had regarded all that wasn’t poetry as dross. But he had now come to regard all of Plath’s writings as equally illuminating of her distinctive gift. Her journals were as important as her poems. “The themes she found engaging enough to excite her concentration all turn out to be episodes from her own life; they are all autobiography. (...)” (*Ibidem*, 260)

Mas se este equilibrar entre o valor da poesia e da prosa é uma descoberta que coincide em Ted, curiosamente, com a sua publicação das *short stories* de Plath e de outros textos em prosa, para Plath, ela esteve quase sempre presente.

A criação do “mito Plath” parece ter tido sucesso: por um lado, a preocupação em aproximá-la de autores academicamente respeitados atribuiu-lhe também estatuto académico por afinidade; por outro, a dramatização intencional da sua obra, com a incorporação de aspectos biográficos, proporcionou-lhe suficiente popularidade e exposição comercial. Essa estratégia, premeditada ou não, influiu sem dúvida na forma como a imagem de Plath (e da sua obra) se imbuí nos leitores. A biografia de Feinstein sobre Ted Hughes coloca uma fotografia famosa do casal na capa, mas de onde é apagada a figura de Sylvia, insinuando que a presença

desta permanece para além da imagem, no campo do mito. Já o filme de 2004 com Gwyneth Paltrow, intitulado meramente *Sylvia*, assumia o reconhecimento público da autora como um dado adquirido. O cartaz de lançamento no mercado português era igualmente claro, colocando acima do título: “A vida, as paixões e a tragédia de Sylvia Plath”. Em letras menores acrescentava: “Uma das mais singulares e fascinantes escritoras do século XX.”

2.2.4. Recepção crítica à obra de Sylvia Plath

Malcolm Cowley e Robert Penn Warren escrevem assim, respectivamente, sobre a contenção “feminina” de Marianne Moore: “Then Marianne took over the editorial chair [of the *Dial*] deferently, modestly, but with what firm notions about the English language!”; “For many years you charmed us, / And never harmed us.” (citados em Juhasz, 1976: 38, 39) Mas ao contrário da “modéstia” de Moore, Plath, tal como Rukeyser, incomoda, sobretudo, quando não escreve “deferently” ou “modestly”. Se a imodéstia e ousadia de Rukeyser se jogavam no campo da sexualidade e da política, Plath incorre frequentemente nas penalizações de uma presença biográfica ou anti-patriarcal no texto, como acusa David Holbrook.¹⁶³

Por isso, antes de um breve resumo à recensão à sua obra, atente-se nestes dois aspectos que, em certa medida, persistem subliminarmente na apreciação de vários críticos.

Se uma das críticas à obra literária de Plath insiste na dimensão biográfica desta (desde o cunho confessional até à limitação do seu universo temático, demasiado centrado em si), nota-se que o mesmo pendor pejorativo não parece ser aplicável a Ted Hughes:

For most of his life, Ted Hughes did not reveal himself directly through his art. Although married for seven years to Sylvia Plath, one of the greatest of the twentieth century’s confessional poets, Hughes’s gaze turned outward. He looked to the natural world, to mythology and anthropology: he did not appear to look directly into his heart and show what he saw there to his readers. The suffering in his work – the tortured *Crow*, for instance – was never directly personal, but turned personal tragedy into metaphor and mythology. (Wagner, 2000: 2)

A classificação de Plath como “one of the greatest of the twentieth century’s confessional poets” quase que funciona como uma crítica indirecta: afinal, e apesar de estar casado com Sylvia, Hughes conseguiu resistir à tentação da intromissão do privado na sua poesia. No entanto, o efeito despoletador do impulso autobiográfico em Hughes¹⁶⁴ que, segundo Wagner,

¹⁶³ “(...) Germaine Greer claimed that Sylvia Plath was the most ‘arrogantly feminine’ poetess who ever wrote. A phenomenological analysis suggests that, while knowing well outwardly that she was a woman, Sylvia Plath could scarcely find within herself anything that was feminine at all. She is, perhaps, the most masculine poetess who ever wrote, yet, since masculinity requires the inclusion of the anima, she is not that either: she is sadly pseudo-male, like many of her cultists.” [Holbrook, 1991 (1976) : 179]

¹⁶⁴ “That Hughes’s work after Plath’s death should be considered ‘evasive’ is a startling thought. Certainly his

surge associado à sua doença coloca, tal como o suicídio de Plath, a leitura crítica de *Birthday Letters* numa linha causal ou de continuidade entre vida e obra poética.

Considere-se agora a questão da “feminilidade” do discurso. Harold Bloom manifesta o seu desagrado relativamente aos poemas de *Ariel*, sugerindo que o seu tom excessivo os afasta da “boa” poesia. No entanto, quando Bloom indica quais os parâmetros a seguir e quais as falhas a evitar, os modelos comparativos (negativos e positivos) são todos femininos, como se o género determinasse uma separação virtual entre estilos e modos poéticos. Diz Bloom:

Plath was not Christina Rossetti or even Elizabeth Barrett Browning. If we compare her to an original and powerful poet of her generation, like the superb May Swenson, then she quite dwindles away. (...)

A far better comparison would be to Mrs. Felicia Hemans, English Romantic versifier, whose tragic early death gave her a certain glamour for a time. (Bloom, 1988: 1)

Alongando a sua crítica, Bloom acrescenta:

Helen Vendler calls this [“Lady Lazarus”] “a tantrum of style” and “a centrifugal spin to further and further reaches of outrage.” Those seem to me characteristically kind judgements from a severe student of poetic syntax, the most authoritative in my critical generation. I become lost, and doubt my competence to read Plath (or Adrienne Rich and other seers of the School of Resentment), when I encounter feminist defenses of Plath’s final mode (...). (*Ibidem*, 3)

A problemática que uma abordagem deste tipo encerra é que o comentário estético e literário tem como ponto de partida uma crítica marcada pelo género do autor que a escreve e, como ponto de chegada, um texto (prosaico ou poético) categorizado igualmente pelo género de quem o escreveu. A dupla condição genérica da crítica/texto pode, assim, imprimir um sério impedimento analítico: por um lado, segundo Bloom, “turvar” a leitura (feminina) de Helen Vendler; por outro, ironicamente, desapropriar de apetrechos sensitivos e empáticos a leitura (masculina) de Bloom. Neste contexto, em que ponto fica o poema? Se Bloom “exige” da excelência de um poeta que este se aproxime da de Emily Dickinson [“(...) the most original consciousness and most formidable intellect among all poets in the language since William Blake.” (*Ibidem*, 1)], poder-se-ia também pensar exequível que Bloom se despojasse da sua própria sensibilidade masculina e sustentasse a análise formal e técnica que o torna mais apreciador de *The Colossus*.

Estes são aspectos que, directa ou indirectamente, marcam a recepção crítica aos textos de Plath. Os primeiros estudos, por exemplo, estabelecem com frequência o paralelo vida/obra e o texto torna-se um espaço para desvelar conflitos pessoais, criativos ou o ensaiar e dramatizar

poetry did not confront the matter of his private life in the manner of a memoir, but much of it was a powerful transformation of that life into the form of his art. Yet for Hughes at the end of his life, it appears, that transformation was not enough.” (*Ibidem*, 4)

de uma pulsão suicida. É, por isso, um objecto informativo, proporcionando explicações para espaços lacunares na vida de Plath. M. L. Rosenthal, referindo-se a *Ariel* afirma: “But there are poems too hard to penetrate in their morbid secretiveness (...) and these often seem to call for biographical rather than poetic explanation.” [Rosenthal, 1988 (1965): 61] A prevalência desta presença biográfica na crítica plathiana, leva a que Christina Britzolakis questione a possibilidade de se realizar uma leitura do texto independente da vida da autora: “It would be an error (...) to suppose that any new interpretation of Plath’s writing could dispense with the Plath myth altogether for an examination of the ‘objective’ formal properties of the text, since that myth is now inescapably part of our reading.” (Britzolakis, 1999: 6)

É sob o ímpeto de uma leitura biográfica que surge a conotação confessionalista,¹⁶⁵ após a publicação póstuma de *Ariel*. Segundo esta linha crítica, Plath afasta-se da voz mais formal e estilisticamente consciente de *The Colossus*, expressando agora angústias e vulnerabilidades num tom mais pessoal, remetendo para o seu drama interno. Reconhecendo a influência de *Life Studies*, de Lowell, Alvarez define a poesia de *Ariel* como expressão lapidar de uma *extremist art*, no seguimento do seu artigo “Poetry in Extremis”. A violência (física e psicológica) experimentada pelo poeta torna-se, assim, objecto estético, no que Alvarez considera ser uma das características distintivas da evolução estilística da autora. David Holbrook, por seu turno, considera, em *Poetry and Existence*, os efeitos potencialmente nocivos do que entende ser esta morbidez na poesia de *Ariel*.

Holbrook, todavia, está entre os primeiros críticos a abordar a obra de Plath a partir de conceitos psicanalíticos, influenciados, no seu caso, por Freud, W. R. D. Fairbairn e pelo conceito de Ego Dividido de R. D. Laing (*The Divided Self*, 1960). Ao assumir uma relação osmótica entre Sylvia e as suas criações poéticas e ficcionais, Holbrook analisa o texto de Plath sob uma perspectiva que incide nos seus comportamentos “patológicos”, ignorando os aspectos literários e alegóricos dos textos. No entanto, a sua ênfase na dissociação entre o corpo e a mente¹⁶⁶ permitiu abrir novas vias nos estudos plathianos e várias análises subsequentes ocuparam-se desta questão, como sucede, por exemplo, com o texto de Barrie M. Biven, em *True Pretences*.

Ainda em 1976, é publicada a obra seminal: *Chapters in a Mythology – The Poetry of Sylvia Plath*, de Judith Kroll. Analisando a dimensão mítica na poesia de Plath, Kroll identifica os símbolos e temas recorrentes que compõem o universo plathiano, como a ambígua figura da

¹⁶⁵ Proposta, por exemplo, por Robert Lowell no seu prefácio a *Ariel* ou por M. L. Rosenthal.

¹⁶⁶ “Throughout her work there are images of selves which are petrified, cracked, automaton, patched up, and divided against themselves.” [Holbrook, 1991 (1976) : 7]

Deusa-mãe, que Plath descobre nos textos de Frazer (*The Golden Bough*) e, sobretudo, de Robert Graves (*The White Goddess*).

A análise de Judith Kroll, ela própria quase mitificante de Plath, é apenas um dos textos a focalizar os aspectos míticos (e místicos). Susan Bassnett, por exemplo, embora identifique, na obra de Plath, uma atitude crítica perante a sociedade contemporânea, articula essa crítica político-social (no campo de um conflito precursor do feminismo) com um discurso que polariza o relacionamento masculino/feminino através de imagens antagónicas de, por vezes, raízes míticas.¹⁶⁷ Monika Steinert, em *Mythos in den Gedichten Sylvia Plath*, ocupa-se em encontrar uma mitificação a partir de referentes clássicos (Medusa, Electra, Colosso), mas também em objectos e referentes do quotidiano, de que o Super-homem é paradigmático. Para além desta desautorização mítica, Steinert também se afasta da concepção de uma prática poética que encerra em si a descodificação para um mito pessoal de renascimento ou para uma identificação com uma Deusa-mãe de inspiração gravesiana. Assim, enquanto que em poemas como “Electra on Azalea Path”, “Lorelei” ou “The Manor Garden”, por exemplo, Steinert encontra uma utilização formalista e estética do mito, numa fase posterior, Plath procede a uma reavaliação deste, sendo a ironia o principal recurso para a desmontagem do seu valor fundacional e formativo. (cf. Steinert, 1995: 264-285) Essa é, aliás, uma posição semelhante à tomada anteriormente por Pamela J. Annas. (cf. Annas, 1988: 144) Esta diferente utilização da matéria mitológica liga-se à reestruturação das temáticas discursivas, numa crescente feminização textual, menos estilisticamente formal, mas mais próxima da experiência corporal.

A importância da representação corporal no texto plathiano já havia sido assinalada por George Steiner em “Dying is an Art”, apesar deste identificar uma “excessiva” sensibilidade feminina na relação entre o sujeito e o corpo: “It is the need of a superbly intelligent, highly literate young woman to cry out about her especial being, about the tyrannies of blood and gland, of nervous spasm and sweating skin, the rankness of sex and childbirth in which a woman is still compelled to be wholly of her organic condition.” [Steiner, 1971 (1965): 216]

No entanto, a forma como a representação corporal é analisada pode variar consoante o ângulo do crítico, sendo este um dos aspectos mais focados em abordagens feministas. Uma das componentes discutidas envolve, por exemplo, a preponderância da imagética relacionada

¹⁶⁷ Baseando-se no estudo de Kroll, Bassnett assinala que a perda de poder por parte da Deusa-mãe e a sua substituição por um princípio masculino oferecem possibilidades metafóricas a que Plath recorre para salientar a percepção de uma fragmentação feminina nos seus textos, semelhante ao triplo papel da Deusa: “The moon goddess (...) is the virgin huntress of the new moon, the pregnant mother of the full moon and the wild hag of the waning moon. Her colours are white, red and black; whiteness being associated with purity but also barrenness, red being associated with blood, both life blood and menstrual blood, and black being associated with decay, death, and mourning.” [Bassnett, 2005 (1987): 58]

com a maternidade, equacionada sob orientações míticas, determinada por condicionantes sociais ou como metáfora para a produção textual. Marilyn Yalom, por exemplo, evidencia a proximidade entre *The Bell Jar* e nove dos poemas escritos enquanto o romance estava a ser construído e nos dois meses anteriores quando este estava em “gestação”. [cf. Yalom, 1995 (1985): 167] Tal como Bassnett, Yalom encontra personagem e sujeitos que se encontram: “(...) haunted by sleepless visions of loss, barrenness, death, and the divided self (...)” (*Ibidem*)

Axelrod analisa esta questão a propósito da relação produção textual/reprodução gerativa em “Three Women”: “Reflecting on the birth and miscarriage of literary language, the poem evokes what I have called the *creative moment*, in which the writing subject reflects on the productivity and on her text – the other self to which she feels attached but from which she also feels distanced.” [Axelrod, 1992 (1990): 168]

Nesta linha, Axelrod considera que cada uma das personagens consiste numa máscara poética: “(...) giving birth to text as a metonym (...)” (*Ibidem*, 169). Esta realização permite à autora experienciar: “(...) the pain and pleasure of her own generativity and in that sense gives birth to herself.” (*Ibidem*, 170-171) A linguagem é, assim, na interpretação de Axelrod, uma textualização das experiências vitais: “We know that Plath characteristically associated writing with lovemaking, figuration with pregnancy, writer’s block with sterility and stillbirth, and words with living beings.” (*Ibidem*, 171) Mas a relação com o texto realiza-se também para além da experiência pessoal, por intermédio de uma herança matrilinear.¹⁶⁸ Axelrod justapõe, assim, os textos de Plath aos das suas precursoras (como Virginia Woolf, por exemplo), detalhando os momentos de confluência/influência como um processo quase inconsciente que “(...) retraces the outlines of the initial parent-child bond.” (*Ibidem*, 83)

O enquadrar da obra plathiana em parâmetros feministas, fazendo desta um ícone geracional, assemelha-se à adoção de Rukeyser por este movimento, ao omitir a complexidade e ambiguidade da autora e ao promover aspectos mais explicitamente anti-patriarcais nos seus textos. Mas esta contextualização histórico-cultural da crítica resulta, igualmente, numa abordagem que investiga o texto como um produto marcado socialmente. Esse é o caso de Paula Bennett que assinala a integração da obra plathiana num contexto histórico-social específico e que, simultaneamente, reflecte a tradição literária feminina de que é herdeira: “She was a child of the American fifties, the inhabitant not just of a body but of a woman’s body (...)” (Bennett, 1986: 115) Assim, de forma menos oblíqua que Emily Dickinson, Plath revela, nos seus textos

¹⁶⁸ Plath enumera o que considera nomes referenciais: Safo, Elizabeth Barrett Browning, Christina Rossetti, Amy Lowell, Emily Dickinson, Edna St. Vincent Millay, Edith Sitwell, Marianne Moore, May Swenson, Isabella Gardner e Adrienne Rich – a que Axelrod acrescenta ainda Sara Teasdale, Elizabeth Bishop, Anne Sexton e Virginia Woolf. (cf. *Ibidem*, 126)

mais tardios, uma voz que desafia a contenção e a delicadeza supostamente femininas.

A voz de Dickinson patenteia-se também na ligação espaço-geográfica que Plath estabelece entre o corpo e o que o rodeia. Charles Newman considera que a sua relação poética com a natureza deriva da tradição Transcendentalista de Dickinson, em que esta é extensão orgânica da alma, e evidencia-se numa íntima proximidade com os objectos descritos, perceptíveis não só visualmente mas, por vezes, também tactilmente.¹⁶⁹

Mito, abordagens psicanalíticas e o relevo da representação corporal proporcionaram novos suportes linguísticos, na identificação de estratégias discursivas femininas enquanto recusa ou rescrita do supertexto masculino, estratégias essas que vieram acrescentar contributos válidos à análise da obra de Sylvia Plath. É nesse sentido que se realiza a reapropriação do género Gótico por Ellen Moers na década de setenta. O conceito de *female gothic*¹⁷⁰ por si proposto, domina o estudo de Sandra Gilbert e Susan Gubar sobre uma tradição literária feminina que se afirma contra uma estrutura masculina dominante,¹⁷¹ recusando e denunciando, através de representações alternativas, uma situação de clausura e impotência. Assim, encontram-se imagens recorrentes de um corpo feminino confinado e de estratégias literárias que metaforicamente o libertam: “Images of enclosure and escape, fantasies in which maddened doubles functioned as asocial surrogates for docile selves, metaphors of physical discomfort manifested in frozen landscapes and fiery interiors – such patterns recurred throughout this tradition, along with obsessive depictions of diseases like anorexia, agoraphobia, and claustrophobia.” (*Ibidem*, xi)

Desta forma, baseando-se em contos de fadas, na figura do duplo, no inconsciente ou numa atmosfera onde a violência contida por vezes aflora surpreendentemente à superfície, este modo faculta uma estrutura mitológica que permite conciliar a realidade exterior restritiva com uma necessidade interior criativa: “Parodic, duplicitous, extraordinarily sophisticated, all this female writing is both revisionary and revolutionary, even when it is produced by writers we usually think of as models of angelic resignation.” (*Ibidem*, 80)

A loucura e o suicídio reproduziriam, assim, mecanismos de libertação através da

¹⁶⁹ Na poesia mais tardia, Newman infere, inclusive, uma fusão entre “(...) the perceiver with the thing perceived.” (Newman, 1971: 34)

¹⁷⁰ “What I mean by Female Gothic is easily defined: the work that women writers have done in the literary mode that, since the eighteenth century, we have called the Gothic. (...) In Gothic writings fantasy predominates over reality, the strange over the commonplace, and the supernatural over the natural, with one definite auctorial intent: to scare. (...) to get to the body itself, its glands, muscles, epidermis, and circulatory system, quickly arousing and quickly allaying the physiological reactions to fear.” [Moers, 1982 (1979): 77]

¹⁷¹ Segundo Sandra Gilbert e Susan Gubar, a teoria de uma *anxiety of influence* proposta por Bloom, mais preocupada com a tradição literária masculina, revela-se antes na escrita feminina como uma *anxiety of authorship*. [cf. Gilbert e Gubar, 2000 (1979): 48-49]

destruição violenta de um duplo ou do próprio corpo e apresentam analogias ou reeditam enredos anteriores. No entanto, como Marta Caminero-Santangelo (cf. Caminero-Santangelo, 1988) e Susan Van Dyne contestam, esta figura de uma “madwoman in the attic” e do tropo da loucura não oferecem reais possibilidades criativas, uma vez que as soluções apresentadas passam, invariavelmente, pela destruição física ou psíquica do sujeito: “The enduring problem for the woman writer, however, is that at either pole of the angel/monster dichotomy lies the death of the body. To imagine herself as either the virginal corpse preserved in the ‘glass coffins of patriarchy’ or the self-assertive queen destroyed by her passionate but ‘suicidal tarantella’ means sacrificing the body.” (Van Dyne, 1993: 81) Em Plath, Van Dyne encontra, contudo, uma formulação revivificante do sujeito: “No matter how often the female body is confined to death-in-life traps, however, Plath also suggests that the sexualized body has an uncanny capacity for horrifying resurrections.” (*Ibidem*)

A sexualização do corpo passa, também, pela sua associação à “concepção” de um novo Eu ou de um Outro. A partir da definição de *Frankenstein* como “birth myth” e da imagética à volta da criação do monstro, determinada pela condição feminina e biográfica de Mary Shelley (nomeadamente a perda da filha ilegítima), Moers permitiu reapreciar a forma como a maternidade é tratada literariamente: “Frankenstein seems to be distinctly a *woman’s* mythmaking (...) because its emphasis is not upon what precedes birth, not upon birth itself, but upon what follows birth: the trauma of the afterbirth.” [Moers, 1982 (1979): 81]

No entanto, uma tradição gótica na literatura americana evoca também as vozes literárias de Hawthorne, Poe e Melville. No caso de Plath, o tratamento do duplo por Edgar Allan Poe em *William Wilson* e por Dostoievsky, bem como a sua apreensão da noção de *divided self*, permitem equacionar a sua utilização do Gótico como uma herança mais ampla, em que o diálogo intertextual se estabelece também com uma “tradição literária masculina”.

A emergência do corpo feminino no texto é ainda analisada e defendida pelas proponentes de uma “escrita feminina”, onde a fragmentação linguística ou o contestar de uma pronominalização masculina fluem no corpo-texto.¹⁷² Embora não partilhando integralmente das posições e interpretações desta *écriture féminine*, Alicia Suskin Ostriker reconhece que a sua conjectura permitiu um maior aprofundamento da análise da imagética do corpo em Plath,

¹⁷² “If you write as a woman, you know this as I do: you write to give the body its Books of the Future because Love dictates your new geneses to you. Not to fill in the abyss, but to love yourself right to the bottom of your abysses. To know, not to avoid. Not to surmount; to explore, dive down, visit. There, where you write, everything grows, your body unfurls, your skin recounts its hitherto silent legends. (...) So for each text, another body. But in each the same vibration: the something in me that marks all my books is a reminder that my flesh signs the book, it is *rhythm*. Medium my body, rhythmic my writing.” (Cixous, 1991: 42, 53)

integrando-a numa corrente feminina de recuperação e reconhecimento da realidade corporal, depois do seu silenciamento histórico, religioso e mítico:

During the last two decades, American women poets have been writing about their bodies with decreasing embarrassment and increasing enthusiasm. (...) They write about their faces and hands, their arms, their breasts (...) contemporary women poets employ anatomical imagery both more frequently and far more intimately than male poets. Their female audiences enjoy this. Male readers (...) tend to be made uncomfortable by women's body imagery, to feel that it is inartistic, and to take it as evidence of the writer's shallowness, narcissism, and unseemly aggressiveness. (Ostriker, 1986: 92)

Em Plath, Ostriker encontra a omnipresença e a fruição corporais, matizadas pela sua absorção da rejeição e censura social do corpo carnal e corruptível: “Sylvia Plath (...) appears most thoroughly to have internalized the larger culture's principles of flesh-rejection and aspiration toward transcendence. Plath's work is filled with body images both internal and external: skin, blood, skulls, feet, mouths and tongues, wounds, bone, lungs, heart and veins, legs and arms.” (*Ibidem*, 99, 101)

O corpo tornado texto é um dos focos da análise de Karen Jackson Ford que descobre no recusar do decoro literário, um traço comum nas obras de Emily Dickinson, Gertrude Stein e Sylvia Plath, representando um feminino que se diferencia da convenção: “I choose decorum and excess as the two points of a theoretical compass because they best describe the circle that divides the poets in this study from the dominant literary culture that attempted to silence them, either by coercing them into an approved mode of writing or by excluding them altogether.” (Ford, 1997: 12)

Por sua vez, Susan Van Dyne, em *Revising Life*, investiga o modo como Plath procura desmontar e refazer estas configurações arquetípicas do corpo feminino:

(...) I am most interested in focusing on these twin issues: the apprehension of the female body and its gendered meanings by women, and the qualities inherent in these stereotypes that might make them, in the hands of women writers, susceptible to revision. Throughout this discussion certain images reappear like magnetic poles, attracting cultural meanings and theoretical interest: the primal mother and the virgin, the fresh young girl and the aging hag, the sexual monster and the angelic corpse. (Van Dyne, 1993: 74)¹⁷³

Van Dyne procura, então, identificar estratégias narrativas que permitam superar os códigos culturais restritivos, mas que existem apenas no domínio ficcional ou figurativo. Desta forma, “Lady Lazarus” como “(...) grotesque theatricalization must be read as intentional self-parody (...)” (*Ibidem*, 57) e os sujeitos reconstruídos de “Stings”, “Ariel” ou “Fever 103”

¹⁷³ Segundo Van Dyne, o corpo é revisto e redefinido numa estratégia algo semelhante à defendida por Bundtzen para os poemas de *Ariel*, embora aqui, a encarnação e a apropriação de formas de poder que são conotadas com arquétipos masculinos adquiram componentes positivas e o corpo não se apresente tanto como local de abjecção: “Creative primacy in these poems is asserted as a pleasurable repossession of a body endowed with incandescent energy, unconstrained liberty, and inviolable self-sufficiency.” (*Ibidem*, 6)

partilham esse espaço em que a *performance* domina a atenção de um espectador masculino que surge “(...) mute, shrunken, disfigured, immobilized, or dead.” (*Ibidem*, 101)

Lynda K. Bundtzen faz igualmente uma leitura positiva das figuras transgressivas de Lady Lazarus ou da abelha rainha, por exemplo, onde o corpo se metamorfoseia em energia criativa. Através do que entende ser um “female body of imagination”, Plath inventa e reestrutura uma voz criativa feminina, não determinada biologicamente. Mas a influência de Nancy Chodorow na análise de Lynda K. Bundtzen tem, como consequência, um perspectivizar do corpo como um instrumento passível de condicionamento e impossibilitando uma completa fruição de si: “She may transform herself into a being more vital than the plastic dolls and mannequins, the mechanized robots and zombies, or even the Mary-idols of the male imagination, but she still treats her body as an object, and in this, we may see her self-destructive energies given a poetic license to betray her.” [Bundtzen, 1991 (1983): 237]

A consciência do texto literário como um espaço de crítica social informa também a leitura de Linda Wagner-Martin, entendendo a obra plathiana e, nomeadamente, *The Bell Jar*, como produtos de um tempo e de um espaço específicos, em que o corpo é objecto de censura: “As the novel proceeds, the reader must come to see that the omission of nakedness in *The Bell Jar* parallels the omission of knowledge of any physical, bodily pleasure. As a trope for Esther’s paralyzing ignorance about the sensual, as well as the sexual, her fully clothed state in nearly all segments of the novel sends a pathetically accurate message.” (Wagner-Martin, 1999: 49)

Esta radicação num espaço cultural, geográfico e histórico insinua-se na forma como a cultura popular aflui aos seus textos. Apesar da base psicanalítica na abordagem de Jacqueline Rose, esta adjudica uma responsabilidade histórico-social à crítica e à problematização corporal que surge nos textos de Plath:

Plath is articulating (...) a problem which we can now see as fundamental for feminism. How can women assert themselves against social oppression (‘destined to be classified and qualified’) without propelling themselves beyond the bounds of identity, without abolishing identity itself? [Rose, 1993 (1991): 145-146]

O corpo constitui-se texto, na obra plathiana, num contínuo que relaciona vida, corpo e escrita:

(...) there is (...) a body *in* her writing, a body whose relationship to writing and representation Plath’s texts repeatedly comment on and speak. For Plath, words plunge into the body, and writing is a sexual act.

(...) Plath constantly underscores this physicality of language –origin but also endlessly repeated condition for the production of speech. At one crude or basic level, not to be able to write is to be physically sick. No less basic (no less crude), language and orality run back into each other, their connection made literal –writing as biting, sucking, vampire-like, on the substance of life (...). (*Ibidem*, 29, 31)

Mas este espaço de conexão entre linguagem e corpo não passa pela idealização do mesmo, nem pela *jouissance* proposta pela *écriture féminine*. Rose avalia a argumentação de Kristeva e o seu conceito de abjeção como o processo através do qual o sujeito se diferencia do Outro e, por conseguinte, pode adquirir a sua identidade, explicando nos textos de Plath a prevalência dos espaços liminares ou de transposição dos mesmos: “(...) that connection between the body and language knows no limit –not in the sense that it captures some aesthetic process of a physicality without bounds, but because it touches on the limit, crossing over the boundary between inside and outside, where what is incorporated is ejected, where food transforms itself into refuse or waste (...)” (*Ibidem*, 35)

Esta identificação de Plath com um espaço físico e histórico preciso ignora, contudo, um aspecto igualmente significativo na sua obra: que a sua interação com o lugar e o tempo oscila entre o continente americano e o europeu, o espaço presente e o da memória. Na análise de Mário Avelar, é assinalada essa contemporaneidade em que o acaso e o instante são componentes essenciais e o quotidiano pode funcionar como o elemento despoletador da memória: “O recurso a *personae* não invalida (...) o diálogo do autor com o seu tempo, nem a vontade de se assumir como *poetess of America*.” (Avelar, 1997: 234) Esse espaço específico não se confina à geografia particular da Nova Inglaterra, mas comporta uma dimensão transatlântica num diálogo literário em que se desvelam heranças, continuidades e rupturas (Lowell e Roethke, mas também Thomas e Yeats). Subliminarmente, subsiste, contudo, como fonte de atracção e de conflito, uma identidade basilarmente americana (e da Nova Inglaterra):

A interiorização de determinadas estruturas mentais, devidas a uma educação dentro do optimismo unitariano, não deixa contudo de entrar em conflito não só com um puritanismo latente em certos sectores da sociedade americana e da Nova Inglaterra em particular, mas também com os próprios discursos míticos nacionais – como o mito adâmico, com a inocência e capacidade de regeneração que lhe são inerentes. A interacção com o solo mítico é radicalmente problemática para o eu, signo de um conflito que não se restringe a um espaço exógeno mas que persiste, interiorizado, endógeno. (*Ibidem*, 236)

Tracy Brain analisa estas questões de identidade nacional nos textos de Plath e, nomeadamente, em “Daddy”, enfatizando o desmontar do mito da *American Girl* ou de um *melting pot* através da forma como os que se encontram num plano marginal são tratados. (cf. Brain, 2001: 60, 63) No seu estudo, procura ainda demonstrar que a preocupação com problemas ambientais se desenvolve de forma progressiva em Plath, através da sua explícita denúncia da mecanização e contaminação do corpo humano pela industrialização e militarização da sociedade. Neste ponto, o corpo feminino e, em particular, o corpo materno, na sua fácil transposição entre interior e exterior, são os palcos privilegiados para a representação do caos orgânico desencadeado pelas intromissões tóxicas, de que poemas como

“Waking in Winter”, “The Detective”, “Brasilia” ou “Thalidomide” constituem exemplos.

O questionar dos papéis femininos e a sua integração numa estrutura histórica também contempla o debate sobre o posicionamento de Plath num plano político ou estritamente apolítico. Críticos como Irving Howe, Seamus Heaney, Helen Vendler, Joyce Carol Oates, Hugh Kenner ou, até certo ponto, George Steiner, por exemplo, criticam a ausência de preocupações históricas e sociais em Plath, identificando a sua utilização do Holocausto ou de Hiroshima com a mera necessidade de ampliar a dimensão do seu drama interior.

Ao comensurar a utilização efectiva de um *Verfremdungseffekt* brechtiano em *The Bell Jar*, Stan Smith observa, porém, como a alienação estética e o distanciamento emocional entre o narrador e a situação narrada permitem a Esther observar e dissecar os hábitos e as imposições sociais, funcionando então, no plano da crítica social. (cf. Smith 1988 (1975): 33-34)

Tim Kendall identifica, similarmente, a dificuldade das personagens ou dos sujeitos plathianos em se adaptarem aos papéis que consideram socialmente compulsórios e a sua ansiedade perante questões de identidade. Ao sublinhar a herança de uma tradição emersoniana, no comungar psíquico com o mundo natural, Kendall assinala, contudo, a ausência empática entre sujeito e mundo natural, exponenciando, assim, um potencial conflito e uma alienação subjectiva.¹⁷⁴

Atendendo a conceitos psicanalíticos, linguísticos, sociais e culturais, Christina Britzolakis enfatiza o aspecto teatral na poesia e o modo como o enredo familiar se encena sob as orientações de um drama freudiano, desenvolvido dentro dos parâmetros ideológicos dos anos cinquenta e associado às noções de sexualidade coevas. Esta leitura impõe limites à modulação de uma estratégia feminista na sua obra e fragiliza as possibilidades liberatórias do sujeito feminino de “Daddy” ou “Stings”.¹⁷⁵ Estas figuras, todavia, reescrevem a fantasia da mulher fatal, através de um jogo irónico e teatral que assimila e desconstrói a performatividade do corpo feminino modernista e do corpo objectificado da moderna sociedade de consumo.¹⁷⁶

¹⁷⁴ “Although the landscapes (...) are more malign than the ‘devout’ aspect of nature as described by Emerson, the desire to incorporate the not me into the self remains. This process cannot hope to be the benevolent, upliftingly spiritual experience of Transcendentalist philosophy. Typically, fusion with the natural world in *Ariel* is at once terrifying and exhilarating.” (Kendall, 2001: 30)

¹⁷⁵ “In the melancholic scenario, the shadow of the superego –whether manifested as the authority of the literary canon, of American global supremacy, or of the contemporary ideology of domesticity –has fallen upon the daughter; so that, as in ‘Daddy’ or ‘Medusa’, the exorcism of the oppressive parent is also an attack on herself. At one level, Plath’s theatre of mourning seems merely to confirm the masochistic ‘wound’ of femininity insisted upon by her culture: of the Oedipal daughter trapped in the scenario of seduction by the father. Yet the ostentatious Oedipalization of mourning (...) tends (...) to screen the more obscure loss of the maternal object of desire. The rage of the melancholic daughter is directed not only against the seductive paternal oppressor, but also against the martyred image of the disempowered mother.” (Britzolakis, 1999: 213)

¹⁷⁶ “In male-authored *fin-de-siècle* literature, these figures [the prostitute, the female performer and the mechanical woman] serve (...) as emblems of a crisis of modernity, signalling an ambivalent response to the

Para Jo Gill, o carácter auto-reflexivo da poesia de Plath e a sua preocupação com os limites da linguagem sustentam a obsessiva presença especular em *The Colossus* e *Crossing the Water*, clarificando o uso das diferentes máscaras como estratégias textuais e não biográficas: “(...) there are multiple voices, personae and perspectives at play in these collections – sometimes contradictory, often indeterminate, always carefully constructed. (...) in seeking the ‘true’ Plath voice, we may be blind to other aspects of the poems which merit attention: their allusiveness and elusiveness, their variety and range, their complexity and above all their sophisticated self-reflexivity.” (Gill, 2006: 105)

Desta forma, embora a crítica mais recente tenha superado o crivo limitador da leitura biográfica, a permanência do “mito Plath” intromete-se mesmo nos críticos que identificam o carácter teatral e consciente das suas construções textuais.

rationalizing, technological vision of capitalist progress. Plath appropriates these images for her exploration of the fractured and crisis-ridden identities of woman as poet, wife, mother, consumer, and commodity-spectacle.” (*Ibidem*, 140)

3. O corpo como espaço de uma representação social – o uso político do corpo

3.1. A economia das aparências: o corpo sob observação.

“goggle-eyed headlines staring up at me on every street corner” (BJ, 1)

Ao propor-se, neste capítulo, o corpo sob observação como temática investigativa, pretende-se verificar as circunstâncias que apresentam um sujeito que se constrói ou que é construído sob o olhar dos outros. Essas pressões exteriores reflectem a tese de Foucault em *Surveiller et Punir* mas, como Rebecca L. Scherr aponta, a visualidade panóptica teorizada por Foucault não contempla “(...) the discourse that genders this ‘fictitious relation’ of power.” (Scherr, 2005: 154) Uma preocupação que, contudo, Scherr encontra em Muriel Rukeyser: “Rukeyser, however, intuits the gendered applications of panopticism.” (*Ibidem*)

Neste capítulo, parte-se, todavia, de um pressuposto um pouco diferente. A proposição de Foucault de que a sociedade contemporânea se funda no preceito da vigilância e de que existe uma assimetria entre quem observa e quem é observado [cf. Foucault, 2001 (1975): 208, 251] projecta-se, efectivamente, nos textos de Rukeyser e de Plath. Mas, conquanto a segunda explicita esse desequilíbrio em corpos marcados pelo género, a primeira salienta uma dicotomia que se realiza sobretudo em termos sociais ou raciais. Deste modo, se para Plath o Outro sobre observação é maioritariamente feminino, Rukeyser inclui o feminino nesse Outro.

Por esta mesma razão, a crítica ao autoritarismo óptico nos textos plathianos inclui a crítica à obsessiva auto-examinação do feminino ou a desconstrução espectacular do mesmo. Por seu turno, Rukeyser examina uma sociedade sob vigilância (e apela a uma vigilância responsável) mas onde a desconstrução do corpo sob o olhar social se pode constituir como espectáculo, como em “The Lynchings of Jesus.” Assim, segmenta-se este capítulo em duas partes, separando o estudo do texto de Plath, incidindo nas representações corporais do feminino nas suas obras em geral e em *The Bell Jar*, em particular, do estudo sobre Rukeyser e sobre “The Book of the Dead”, mas não sem que possa haver “contaminações” entre uma e outra análise.

Nessa primeira parte, será frequentemente convocado o texto em prosa de H.D. para se verificar em que medida as estratégias e percepções de Plath se inserem numa linha de continuidade de uma experienciação cultural do feminino, mas não necessariamente literária, uma vez que estes textos de H.D., à excepção de *Bid Me to Live*, não estavam ainda publicados na época de sessenta. Na segunda parte, é o texto de Zora Neale Hurston que acompanhará mais recorrentemente a análise, pela problematização da representatividade do corpo

afro-americano em “The Book of the Dead” e em *Their Eyes Were Watching God*.

3.1.1. O conflito entre ser e parecer em Sylvia Plath: gestos, espaços e um corpo estético

A representação do corpo nos textos em discussão está condicionada às normas de conduta, regulamentos e práticas sociais de que as autoras consciente ou inconscientemente se apercebem, mas é também determinada por tradições ou correntes literárias que participam da sua formação cultural. Neste contexto, a sua abordagem à representação do corpo reflecte imagens fixas ou em mutação e as formas como estas são constituídas e mantidas pela sociedade. Para esta manutenção contribuem os preceitos sobre “boas maneiras”, regimes dietéticos ou medidas de saúde reprodutiva.¹⁷⁷ Implicitamente instituídos e tutelados a nível de uma “micro-estrutura” social, constituem o novo “poder” na modernidade foucaultiano, exercido a nível das relações familiares, comunidades ou redes de amigos e conhecidos. O seu desrespeito implica consequências, como Adrienne Rich conclui sobre a irreverente Rukeyser:

What happens when, the year before the outbreak of World War I, a girl is born into an urban, tempestuous, upwardly mobile, contradiction-ridden, Jewish family? What happens when, at twenty-one, her first book of poems is published (...) and the title of the book (derived from a piloting manual) is *Theory of Flight*? When the first poem of that book is already big, assured, panoramic, accomplished, drawing on techniques of film, yet unflinchingly personal? What happens when that young woman pushes off the class ambitions she was raised in (...), breaks with her family, to move deeper into her country, her world, her century? When, neither asexual nor self-diminutizing, she affirms herself as large in body and desire, ambitious, innovative; travels to crucial political scenes, in Spain and the United States, as working journalist and poet; learns to pilot a plane; works in film; feels in her imagination the excitement of the lost connections between science and poetry? When her work as a poet continuously addresses the largest questions of her time – questions of power, technology, gender – in many forms: elegies, odes, lyrics, documentary poems, epigrams, ballads, dramatic monologues, biographical narratives? What happens when a woman, drawing on every political and social breakthrough gained by women since Dickinson’s death in 1886, assumes the scope of her own living to be at least as large as Whitman’s? (...)
She falls between the cracks. [Rich, 2001 (1999): 66-67]

Parcialmente ignorada, esquecida ou marginalizada nos cânones literários, Rukeyser manteve uma particular insistência no revogar de atributos de impropriedade ao seu corpo e ao corpo dos outros, observável até na escassez das imagens especulares e do próprio espelho-objecto na sua obra. Esta ausência contrasta com a sua quase omnipresença em Plath e com a

¹⁷⁷ Susan Bordo encontra na anorexia e na agorafobia, exemplos de uma execução no corpo das pressões sociais: “Agoraphobia and anorexia are, after all, chiefly disorders of middle- and upper middle-class women – women for whom the anxieties of *possibility* have arisen, women who have the social and material resources to carry the language of femininity to symbolic excess.” [Bordo, 1992 (1989): 22]

forma como H.D. e Zora Neale Hurston caucionam o poder determinante da imagem reflexa como imagem real e transitória do indivíduo, uma vez que esta não pode ser detida na superfície em que temporariamente habita. Em “Letter, Unposted”, um poema de Rukeyser que faz parte da sequência “Poem Out of Childhood” (*Theory of Flight*, 1935), o sujeito espreita-se furtiva e parenteticamente num reflexo em busca das rugas que, em vez de um trágico atestar da perda da beleza ou da juventude, são antes uma confissão discreta e quase impaciente do passar do tempo enquanto espera por um indefinido “you”:

(...)... But summer lives,
and minds grow, and nerves are sensitized to power
and no winds wait, and no tree stands but gives
richly to the store of the burning harvest :
the door stands open for you, and other figures pass,
and I receive them joyfully and live : but wait for you
(and sometimes secretly watch for wrinkles, in my glass). (*CPMR*, 14)

A disponibilidade do sujeito (“I receive them joyfully”) reflecte a mesma predisposição da natureza: “But summer lives, / (...) no tree stands but gives / richly to the store of the burning harvest”. As imagens especulares convivem, assim, numa afinidade dual e osmótica entre indivíduo e natureza ou entre indivíduo e sociedade como, por exemplo, no poema “The Book of the Dead”,¹⁷⁸ revelando a dimensão cósmica e relacional que rege a vida humana. De forma idêntica, o conflito em Espanha não se esgota no seu espaço geográfico: “When Barcelona fell, the darkened glass / turned on the world an immense ruinous gaze, / mirror of prophecy in a series of mirrors. / I meet it in all the faces that I see.” (*Ibidem*, 165)

Esta perspectiva colide com a disposição hierárquica que a vigilância panóptica exige e com a percepção de que o espelho é um dispositivo auxiliar para o controlo e observação da imagem apresentada de si. Aliás, a disposição física do sujeito em “Letter, Unposted” implica uma natural fluência entre espaço público e privado, intimando uma convivência comunal, distinta das barreiras que se erigem (e que o sujeito deseja erigir) nas obras de Plath.

Em *The Bell Jar*, por exemplo, o acto alimentício quando considerado do ponto de vista social, é um espaço que oscila entre esse público e privado e é determinado por um conjunto de regras de etiqueta, de cujo conhecimento o sujeito depende para a sua correcta actuação dentro das expectativas sociais que sobre si recaem. Deste modo, a protagonista, Esther Greenwood, surge inevitavelmente num processo de autoavaliação e controlo, reflectindo a pressentida ou assimilada observação externa, mesmo que esta se apresente sob a forma pouco previsível de uma “cadaver’s head”, logo na primeira referência textual:

¹⁷⁸ “Seasons and maps coming where this road comes / into a landscape mirrored in these men.” (*Ibidem*, 106)

I kept hearing about the Rosenbergs over the radio and at the office till I couldn't get them out of my mind. It was like the first time I saw a cadaver. For weeks afterwards, the cadaver's head – or what was left of it – floated up behind my eggs and bacon at breakfast and behind the face of Buddy Willard, who was responsible for me seeing it in the first place (...). (*BJ*, 1)

Nesta primeira referência ao espaço social da refeição são, assim, reunidas e introduzidas imagens-chave na obra: os Rosenberg, a presença intrusiva dos *media*, a observação de cadáveres e caveiras, Buddy Willard e a forma como Esther é conduzida pelos outros.

Embora esta primeira menção não seja explícita nesse sentido, ao longo do texto, a ingestão de alimentos aparece associada a sentimentos conflitantes de desejo (gula) e controlo (económico ou social), como no rememorar da avó, que torna as refeições momentos economicamente sofríveis (cf. *Ibidem*, 24), e do avô que, no seu espaço laboral, permite a Esther o acesso a proibitivas iguarias que esta absorve compulsivamente. (cf. *Ibidem*)

Por sua vez, o acto original que Esther admira no poeta que come salada com as mãos, autorizado a tal pelo seu género e estatuto literário (cf. *Ibidem*, 25), opõe-se ao comer das pétalas da água de lavar as mãos por parte de Esther, no almoço com Philomena Guinea, uma “falha” que é agravada por destoar da sua condição feminina. (cf. *Ibidem*, 38) A reflexão de Esther sobre esta distinção revela que a construtividade social se apoia na aparência e não na substância e constitui uma das bases de sustentação da sua crítica à artificialidade da sociedade: “I'd discovered, after a lot of extreme apprehension about what spoons to use, that if you do something incorrect at a table with a certain arrogance, as if you knew perfectly well you were doing it properly, you can get away with it and nobody will think you are bad-mannered or poorly brought up. They will think you are original and very witty.” (*Ibidem*, 25)

Apesar da lição ter sido aprendida, depois de “a lot of extreme apprehension”, Esther não demonstra ser capaz de a aplicar, não ousando a “originalidade” do poeta. Pelo contrário, no almoço oferecido pela revista *Ladies' Day*, Esther controla quem come o quê e organiza, estrategicamente, os elementos à sua frente de modo a poder satisfazer a sua gula. (cf. *Ibidem*, 24) Esta satisfação, porém, torna-se relativa, uma vez que (para além do posterior envenenamento por ptomaína), parte do prazer na deglutição esgota-se na sua ansiedade em conseguir atingir as suas metas. Aliás, a satisfação “real” que decorre do acto resulta antes do exercício preciso e contido com que se apronta para a refeição, reflectindo a sua consciência do percurso “educativo” efectuado:

I dabbled my fingers in the bowl of warm water a *Ladies' Day* waitress set down in place of my two empty ice-cream dishes. Then I wiped each finger carefully with my linen napkin which was still quite clean. Then I folded the linen napkin and laid it between my lips and brought my lips down on it precisely. When I put the napkin back on the table a

fuzzy pink lip-shape bloomed right in the middle of it like a tiny heart.
I thought what a long way I had come. (*Ibidem*, 37)

Este corpo, contudo, não é facilmente mantido no seu estado de “obediência”, como o impulso vomitivo virá a revelar mais tarde. Aí, é a “insubordinate flesh” que Rukeyser proclama em “Wedding Presents” (*CPMR*, 15) que se sobrepõe às constrictões sociais. Após esse momento de irrupção do corpo material no corpo social, Esther é alimentada já no hotel, pela sopa reconfortante que Doreen lhe oferece, uma situação que antecede o leite trazido pela enfermeira em Belsize. Funcionam, assim, ambas num similar registo terapêutico, retirando o acto alimentício do domínio do social para o introduzir num contexto materno-familiar, sujeito apenas à satisfação corporal. Situação idêntica ocorre durante o jantar romântico com Constantin, num ambiente onde a artificialidade¹⁷⁹ é superada pela necessidade da saciação do corpo e que, por isso, permite esta implícita comparação:

I don't know what I ate, but I felt immensely better after the first mouthful. It occurred to me that my vision of the fig-tree and all the fat figs that withered and fell to earth might well have arisen from the profound void of an empty stomach. (...)
I felt so fine by the time we came to the yoghurt and strawberry jam that I decided I would let Constantin seduce me. (*Ibidem*, 74)

Esther passa ainda por outras situações relacionadas com o acto alimentar. Em dois dos casos, porém, Esther encontra-se sob controlo hospitalar: no primeiro exemplo, Mrs. Mole, Esther e o jovem criado envolvem-se numa “disputa” sobre a distribuição dos feijões. Internada no hospital público, Esther experiencia a perda do controlo de si e, de certa forma, sobre as funções diárias como as refeições. Aparentemente mais recuperada em Belsize, assiste-se a uma Esther que se conforta na disposição organizada dos tabuleiros do pequeno-almoço, numa descrição que invoca a componente social do espaço e a atenção feminina na particularização dos objectos domésticos, extensões do sujeito. Rukeyser, em “For Memory”, recordando as “fugas” com a amiga Ruth Lehman, também não consegue evitar a trivialidade das conversas em que se intrometem as domésticas “copper bowls”. (cf. *CPMR*, 49)

A associação do corpo feminino ao espaço da cozinha e da produção de alimentos,¹⁸⁰

¹⁷⁹ “Constantin’s restaurant smelt of herbs and spices and sour cream. All the time I had been in New York I had never found such a restaurant. I only found those Heavenly Hamburger places where they serve giant hamburgers and soup-of-the-day and four kinds of fancy cake at a very clean counter facing a long glarey mirror.

To reach this restaurant we had to climb down several dimly-lit steps into a sort of cellar.

Travel posters plastered the smoke-dark walls, like so many picture windows overlooking Swiss lakes and Japanese mountains and African velds, and thick, dusty bottle-candles that seemed for centuries to have wept their coloured waxes red over blue over green in a fine, three-dimensional lace, cast a circle of light round each table where the faces floated, flushed and flamelike themselves.” (*BJ*, 73-74)

¹⁸⁰ “My grandmother and my mother were such good cooks that I left everything to them. They were always trying to teach me one dish or another, but I would just look on and say, ‘Yes, yes, I see,’ while the instructions slid through my head like water, and then I’d always spoil what I did so nobody would ask me to do it again.”

pode, contudo, revelar-se como um potencial momento de liberdade e revolução. No poema “Eel”, Rukeyser não deixa de assinalar que mesmo da domesticidade do objecto se pode criar uma “loud band!” Ao contrário das armas militares de Alexandre da Macedónia, das armas intelectuais de Euclides ou das armas de fogo de Daniel Boone, as armas que Ann Burlak¹⁸¹ incentiva a improvisar partem da familiaridade e da proximidade do doméstico, mas ressoam com a força do quebrar do silenciamento feminino, usurpando um espaço de palavra pública (o jornal) e tornando-se violentamente audíveis e, logo, visíveis: “in the papers, Ann Burlak makes women pound kettles / for drums, for a loud band!” (CPMR, 114) Mas, como Kertesz nota, entre os modelos que as jovens aprendem na escola e a contemporaneidade do testemunho escrito de Ann Burlak registam-se distâncias que não são apercebidas por todos: “These adolescents are restive during class, for ‘the street’s outside.’ What they do not yet realize is that thousands like them see the times’ disease and wish to eradicate it.” (Kertesz, 1980: 114) A possibilidade de erradicação dessa doença social que mantém as adolescentes “easy-going” e “susceptible”, ocupadas com o comparar de “lipsticks”, sugestiona-se nos últimos versos do poema, com a disponibilidade à mudança e ao crescimento intelectual e físico dessa “massa” ainda informe, que o título do poema (“Eel”)¹⁸² e as imagens da juventude fluida (“winding through cities”) vêm reforçar:

The adolescents, walking at school, going through streets,
 stop wavering, heal their minds snapped during mutiny.
 Believing at first in easy cures, the floundering blood to
 be healed by love,
 not yet knowing that thousands walk straightforward, wish
 the same,
 young, and winding through cities, young, seeing time’s disease.
 Parading upon a stage lit with immense firm flame.
 To change it. To mature. To find. To be these. (CPMR, 114-115)

A transferência destes utensílios para o espaço público na sua reapropriação instrumental, expõe a forma como Rukeyser recusa o destino das jovens que se apegam ao “red lipstick” e ignoram o clamor da “loud band!”, mas também o seu optimismo relativamente às possibilidades de que estas descubram e se juntem a esses outros que caminham “straightforward.”

A consciência do apego e da limitação deste espaço da “trivialidade” é, todavia, mais evidente em Plath onde “Mary’s Song” refere a preparação do cordeiro pascal e a conversa de

(BJ, 71)

¹⁸¹ A revolucionária Ann Burlak será objecto de um dos poemas da série *Lives*.

¹⁸² Herzog e Kaufman clarificam, nas notas aos *Collected Poems*, o significado do termo “El”: “Rukeyser’s title plays off of the term for the ‘El,’ the elevated subway. Underground subways were under rapid construction in New York during the period of Rukeyser’s adolescence.” (Herzog e Kaufman, 2005: 607) A ligação profissional entre o pai e a construção dos túneis do metropolitano tornam a relação de Rukeyser “pessoal”.

“Lesbos” decorre no espaço fechado da cozinha.

Voltando a *The Bell Jar*, uma outra (e última) descrição de Esther perante a complexidade da ingestão social ocorre durante um encontro com Irwin, o professor universitário, já na fase final do texto e numa situação em que já experiencia alguma liberdade, embora ainda sob o controlo psiquiátrico de Belsize: “I picked up my empty snail shell and drank the herb-green juice. I had no idea if this was proper, but after months of wholesome, dull asylum diet, I was greedy for butter.” (*BJ*, 217) Esther continua, afinal, consciente do “próprio” e do “impróprio”, mas a atitude de indiferença tanto pode implicar uma superação do constrangimento social, como reflectir as outras “transgressões” em que se encontra investida, preparando o primeiro encontro sexual. Pode ainda sugerir que o processo curativo, do ponto de vista social, não é pleno porque a sua docilidade e cumprimento das convenções não são absolutos.

A percepção desta exposição ao olhar do Outro, acompanhada por uma vertente económica, que domina a maioria dos momentos em que Esther deveria fruir e degustar a comida, tem antecedentes literários, como os que se descobrem na prosa de H.D. Compondo um texto em várias partes, simultaneamente projectos individuais e preparatórios para esse texto único que é *Bid Me to Live (A Madrigal)*, as obras *Paint It To-day*, *Asphodel* e *HERmione*¹⁸³ traçam a protagonista (uma ficcionalização da própria H.D.) num processo de organização identitária. Midget em *Paint It To-day* ou Hermione (Her Gart) em *Asphodel* e *HERmione* são recorrentemente confrontadas (e confrontam-se) com as “realizações públicas” de si e onde a confluência entre o controlo alimentício e o controlo do corpo se revelam análogas às de Esther. Em *HERmione*, por exemplo, aparecem as imagens de uma descrição exacta da minúcia e da “propriedade” da refeição: “Hermione sliced off the third to the last of the foundation of the sandwich Tower of Babylon and bit through her own carefully chosen watercress and her own buttered thin slices of white bread.” (*H*, 131)

No espaço doméstico, esta vigilância assume, recorrentemente, um carácter feminino e, em *The Bell Jar* ou em *HERmione*, não é incomum que a censura sobre o corpo se manifeste num duplo plano: a partir do olhar da narradora sobre outrem que, por sua vez, replica esse

¹⁸³ Embora *Bid Me to Live (A Madrigal)* e *The Gift* sejam os textos que H.D. declara como “públicos”, isto é, para publicação, contêm recuperações e alterações das três obras anteriores. H.D. denomina de “Madrigal cycle” as obras *Paint It To-day* (1921), *Asphodel* (1921-1922) e *HERmione* (1927), a que depois acrescenta a obra final *Bid Me To Live (A Madrigal)*. Suprimidos, neste último, os aspectos mais controversos ou explícitos do seu relacionamento com Frances Gregg e com Bryher ou da concepção da filha, Perdita, os textos mantêm, todavia, uma coerente representação da construção do corpo feminino como um acto social, enquanto questionam a autoridade patriarcal. O corpo “em transgressão” pode assim também “surgir” no texto sob a forma de uma ausência editada em reformulações dos textos publicados, uma codificação de afirmações ou sentimentos, uma substituição ou deslocação referencial no tratamento de personagens, afectos ou situações, ou ainda no próprio recurso ao pseudónimo autoral.

olhar sobre um outro. Observe-se como, no prosseguimento da reprovação interior de Her sobre a cunhada Minnie,¹⁸⁴ se encena um diálogo em que Her, mudamente, condena o reparo que Minnie efectua abertamente sobre o marido embora, indirectamente, remeta reprovadamente para a sogra Eugenia: “Bertrand Gart had sliced a neat knife-edge into the worn thin linen of the cloth. (...) ‘*Bertie*. We were never allowed to play with knives as children.’ Minnie accused Bertie of this, of that, getting it across to Eugenia that Bertie hadn’t been brought up properly. ‘He never hangs up his towel in the bathroom. It’s the *wives* who always suffer.’” (*Ibidem*, 37) Bert, o único que permanece alheio e inalterável perante a vigilância e controlo femininos é, todavia, a figura em relação à qual este mesmo feminino se define, enquanto irmã, mãe e esposa. Atente-se à formulação de Plath em “Amnesiac”: “O sister, mother, wife / Sweet Lethe is my life. / I am never, never, never coming home!” (*SPCP*, 234)

Mas estes padrões socializantes que visam a reprodução da cultura embebida por Her, Eugenia e Minnie não são pacíficos para a personagem principal. Se Her, como se viu, considera que Minnie “deprecia” com a sua presença socialmente inadequada a casa dos Gart, é sobretudo a permanente atitude censória e normatizante de Minnie, com a sua aglutinante e “ingestiva” capacidade para os banalizar, que Her recusa, numa rejeição e problematização do espaço doméstico, numa posição similar à do sujeito plathiano de “Amnesiac”:

Minnie made Gart hallway and the wood lilies and Pius Wood so much junk. She ate into things, predicted inferiority complex, words that had no place in the consciousness of Her. Words beat and formed unformulated syllables. Her didn’t understand Gart and Bertrand and Carl and the acid, acid Minnie that ate into them... call it life so simply. I’m not at home in Gart. I’m not at home out of Gart. (*H*, 25)

Por oposição a Minnie que “ate into them”, Her debate-se com a insistência familiar sobre a sua magreza e a sua ingestão controlada: “‘You read too much poetry.’ ‘Did I say anything?’ ‘You keep saying Oh sister my sister, Oh swallow my sister. Oh swallow my sister,’ and Eugenia laughed an inane little laugh; ‘It would be far better Hermione if you would try to *swallow* this nice bacon.’” (*H*, 124) Esta é uma forma de ingestão que, todavia, também se conjuga com uma absorção plena do outro. De facto, a ironia no gracejar da mãe de Her reside antes no seu desconhecimento da conotação amorosa dos versos de Swinburne,¹⁸⁵ na

¹⁸⁴ “Minnie’s very presence depreciated the house front, steps, the symmetrical recumbent jade pillars of low carelessly clipped terrace. Minnie had on black stockings, white shoes, semitransparent sprigged organdie. Don’t let her see I see her ruffles are set crooked. Straighten shoulders, don’t let Minnie see how terribly black stockings with soiled white shoes upset me.” (*Ibidem*, 15)

¹⁸⁵ A declaração amorosa mais assertiva no texto mais suprimido, *Asphodel* (cf. *A*, 52-53), já não se associa mas reclama-se explicitamente na herança literária decadentista: “We are legitimate children. We are children of the Rossettis, of Burne Jones, of Swinburne.” (*A*, 53) Em *HERmione*, a própria conexão é feita sob o signo da alteridade, quando após o comentário materno sobre a “estranheza” de Rossetti ou Burne-Jones, Hermione integra o atributo, aplicando-o a si: “ ‘George has a new vocabulary, Rossetti, Burne-Jones – odd distorted

homonímia de “swallow” e da associação a Fayne Rabb. A ausência de vírgulas entre “swallow” e “my sister”, implícita, assim, que Fayne não é necessariamente uma “andorinha irmã”, insinuando antes um “absorver” e confluir de Her e Fayne, como a primeira confessa mais adiante: “George should see Fayne. Things are not *agaçant* now I know her. I know her. Her. I am Her. She is Her. Knowing her, I know Her. She is some amplification of myself like amoeba giving birth, by breaking off, to amoeba. I am a sort of mother, a sort of sister to Her. ‘*O sister my sister O fleet sweet swallow.*’” (H, 158)

Em *The Bell Jar*, a obsessão com a imagética “ingestiva” também não se esgota no acto social da refeição. A alimentação está presente no recurso semântico a expressões que remetem para esta área vocabular ou que tornam “comestíveis” pessoas e espaços, como a saída do metropolitano, por onde passa uma “fusty, peanut-smelling mouth.” (BJ, 1) Ou como a caveira que flutua sobre o pequeno-almoço, a tradutora de russo similar à “all-mouth” de “Poem for a Birthday”, aglutinando línguas e vozes (cf. *Ibidem*, 71) ou como a personagem de Hilda, cujas palavras expelidas sobre a execução dos Rosenberg reflectem a cor dos fluidos internos que usa como decoração exterior:

“I’m so glad they’re going to die.”

Hilda arched her cat-limbs in a yawn, buried her head in her arms on the conference table and went back to sleep. A wisp of bilious green straw perched on her brow like a tropical bird.

Bile green. They were promoting it for fall, only Hilda, as a usual, was half a year ahead of time. Bile green with black, bile green with white, bile green with Nile green, its kissing cousin. (*Ibidem*, 95)

A colocação desta imagética digestiva nos planos ambíguos da norma e da disrupção, da sacralidade e do grotesco, explica-se também pelo facto de as atitudes e os impulsos de Esther se confrontarem com os preceitos que impõem um limite à sua propensão “endógena” para a “gula”: Esther deseja, obsessivamente, a comida que obsessivamente controla. Este controlo funciona, assim, também como um cercear do prazer alimentício que Esther só encontra plenamente nos momentos terapêuticos da sopa de Doreen (depois do envenenamento com ptomaína) e do leite trazido pela enfermeira. Em Belsize, a geometrização que vê nos alimentos e utensílios exprime, nessa tentativa de reorganização do espaço, um exercício de controlo sobre este e sobre si. O mundo ordenado e enquadrado dos tabuleiros é uma imagem invertida do seu mundo caótico e do seu desenquadramento social (e até do descontrolo do corpo provocado pela insulina).

creatures. I think them odd distorted creatures.’ Odd distorted Hermione descended the hall steps. She moved odd, down the steps, distorted like a mermaid with no feet to walk on (...).” (H, 113)

O dualismo do acto alimentício no contexto bíblico enunciado por Kristeva¹⁸⁶ e marcado pela falta inicial na ingestão da maçã edénica, acentua-se na ordenação pós-diluviana em que a permissão do consumo da carne se torna correlata de um corpo manchado por esse consumo: “Tudo o que se move e tem vida servir-vos-á de alimento (...). Somente não comereis a carne com a sua alma, o sangue. Ficai também a saber que pedirei contas do vosso sangue a todos os animais, por causa das vossas almas (...).” (Génese, 9: 3-5) Mas tal como os interditos a que Kristeva se refere no Antigo Testamento são redimidos na “alimentação” da Última Ceia, também o texto oferece, sob um substrato punitivo puritano em que o prazer da ingestão é coarctado pela contínua fiscalização,¹⁸⁷ a alusão da possibilidade redentora do Novo Testamento:

I raised my eyes then, and saw Doreen’s head silhouetted against the paling window, her blonde hair lit at the tips from behind like a halo of gold. Her face was in shadow, so I couldn’t make out her expression, but I felt a sort of expert tenderness flowing from the ends of her fingers. She might have been Betsy or my mother or a fern-scented nurse. (...) I felt purged and holy and ready for a new life. (*Ibidem*, 44)

Embora Esther passe por várias “purificações” e “renascimentos” ao longo do texto, esta imagem beatífica da colega da revista *Mademoiselle*, a licenciada *Southern Belle* Doreen, situa-se no pólo oposto do que até aí tinha sido a sua descrição. Repõe-se, então, a alimentação no plano da dádiva materna (aqui, quase Mariana) e da união entre corpos (“I felt a sort of expert tenderness flowing from the ends of her fingers”), em vez da separabilidade anterior durante o almoço da revista *Ladies’ Day*.¹⁸⁸ Por outro lado, o olhar torna-se aqui receptivo e difuso, apreendendo gestos e sensações (“I couldn’t make out her expression, but I felt a sort of expert tenderness”), ao contrário do olhar vigilante e metrificante no julgamento de pessoas, espaços e relações que permeia o texto.

A área semântica da ingestão e digestão, associada também a uma anulação do corpo ou à incorporação e aglutinação num corpo outro, está presente ainda em vários poemas, como “Mary’s Song”, “Brasilia” ou “Poem for a Birthday”, onde se oferece igualmente como uma

¹⁸⁶ “C’est, en effet, *après le déluge* seulement que vient l’autorisation de manger ‘tout ce qui remue et qui vit’ (Gn 9, 3). Loin d’être une récompense, cette permission s’accompagne d’un constat de mal essentiel et comporte une connotation négative, accusatrice, à l’égard de l’homme: ‘car l’objet du cœur de l’homme est le mal’ (Gn 8, 21). Comme si un constat était fait du *penchant au meurtre* essentiel à l’être humain, et que l’autorisation de la nourriture carnée était l’aveu de cette indéradicable ‘pulsion de mort’, ici dans ce qu’elle a de plus primaire ou de plus archaïque: la dévoration.” (Kristeva, 1980 : 115)

¹⁸⁷ “(...) my grandmother always cooked economy joints (...) and had the habit of saying, the minute you lifted the first forkful to your mouth, ‘I hope you enjoy that, it cost forty-one cents a pound,’ which always made me feel I was somewhat eating pennies instead of Sunday roast.” (*BJ*, 24)

¹⁸⁸ “While we were standing up behind our chairs (...), I had bowed my head and secretly eyed the position of the bowls of caviar. One bowl was set strategically between me and Doreen’s empty chair. I figured the girl across from me couldn’t reach it because of the mountainous centrepiece of marzipan fruit, and Betsy, on my right, would be too nice to ask me to share it with her if I just kept it out of the way at my elbow by my bread-and-butter plate.” (*Ibidem*, 24)

forma de ocultação do sujeito, perturbado pelo omnipresente domínio óptico. No entanto, como o enfoque deste capítulo incide sobre a questão da representação corporal enquanto motivada e influenciada pela perspectiva ocular da sociedade moderna, esta questão será abordada mais adiante e num contexto diferente.

Com efeito, as frequentes estratégias de ocultação, que Esther encena, surgem como um recurso temporário e ineficaz para escapar à intensa visualidade e transparência do ambiente social em que vive, em que os seus gestos se configuram como uma *performance* constantemente (auto)analizada sob os parâmetros de uma codificação precisa. Se a preocupação com a etiqueta não se eleva aos níveis de *The Age of Innocence*, de Edith Wharton, ou *Portrait of a Lady*, de Henry James, não deixa de ser um dos tropos mais representativos de *The Bell Jar* e preocupantemente obsessivo em Esther. Mesmo quando a “falha” social não se relaciona directamente com uma questão de “boas maneiras”, o peso do socialmente convencional é inerente à interpretação dos actos. No momento em que Esther, internada no espaço privado de Caplan, deita fora o ramo de rosas vermelhas que a mãe deixara por ocasião do seu aniversário, o gesto implica que Esther “compreendeu” o significado social do ramo a que, curiosamente, a sua mãe parece alheia. (cf. *Ibidem*, 194-195) Depois da referência às complicações da sua vida amorosa, a oferta relembra-a da sua condição de solteira e agudiza a percepção da (omni)presença da mãe, a única pessoa a oferecer-lhe flores naquele dia. Em *The Age of Innocence* a inadequação do *bouquet* que, presumivelmente, Beaufort oferece a Elena deriva da irreverência social deste, apontada e criticada pela irreverente Condessa Olenska. Na classificação do *faux-pas*, a educação e o “berço” de Elena Olenska permitem-lhe, apesar de tudo, situar-se acima das origens desconhecidas e do novo-riquismo de Beaufort:

Madame Olenska stopped short and looked at the bouquet. Her colour did not change, but a sort of white radiance of anger ran over her like summer lightning. “Ah,” she exclaimed, in a shrill voice that the young man had never heard, “who is ridiculous enough to send me a bouquet? Why a bouquet? And why tonight of all nights? I am not going to a ball; I am not a girl engaged to be married. But some people are always ridiculous.” [Wharton, 1996 (1920): 163]

A etiqueta aqui em falha, todavia, funciona num registo apenas gestual não induzindo alterações corporais. Já em *Portrait of a Lady*, Madame Merle relembra à jovem Pansy a conveniência das luvas que atestam e asseguram a alvura das mãos,¹⁸⁹ enquanto que o aumento da massa corporal de Esther em Caplan e, mais tarde, em Belsize (em consequência dos

¹⁸⁹ “Madame Merle, holding her hand, drew it across her own fine palm and looked at it. The gaze was critical, but it found nothing to deprecate; the child’s small hand was delicate and fair. ‘I hope they always see that you wear gloves,’ she said in a moment. ‘Little girls usually dislike them.’” [James, 1986 (1881): 287] Nos diários, Plath refere a relevância da descrição social em James para a sua prosa: “(...) I will study under Henry James & George Eliot for social surface, decorum (...)” (*J*, 375)

tratamentos de insulina) é visto como um factor desvalorizante relativamente ao padrão de beleza e à codificação de jovem núbil e que, por isso, deve ser corrigido: “But I never seemed to get any reaction. Just grew fatter and fatter. Already I filled the new, too-big clothes my mother had bought, and when I peered down at my plump stomach and my broad hips I thought it was a good thing Mrs Guinea hadn’t seen me like this, because I looked just as if I were going to have a baby.” (BJ, 184)¹⁹⁰

A versão “disforme” que não é socialmente apresentável, como as irrupções naturais que Esther qualifica de “disgusting and ugly”, no hospital público após a tentativa de suicídio, servem de cogitação sobre o carácter repulsivo de um corpo natural oculto,¹⁹¹ por oposição ao carácter opressivo da sua variante social visível:

I looked down at the yellow legs sticking out of the unfamiliar white silk pyjamas they had dressed me in. The skin shook flabbily when I moved, as if there wasn’t a muscle in it, and it was covered with a short, thick stubble of black hair. (...)
I had meant to cover my legs if anybody came in, but now I saw it was too late, so I let them stick out, just as they were, disgusting and ugly.
‘That’s me,’ I thought. ‘That’s what I am.’ (BJ, 166-167)

Páginas depois, já no espaço mais socializante da clínica privada, Esther admite uma atitude diferente: “I hated these visits, because I kept feeling the visitors measuring my fat and stringy air against what I had been and what they wanted me to be (...).” (Ibidem, 195)

Relembrando a apreciação de Jameson (fundada na análise de Sartre) sobre a construção de um corpo burguês, percebe-se como esta preocupação, em *The Bell Jar*, se insere numa tradição e em códigos culturais mais vastos:

Distinction is an antinature: the bourgeois is *distinguished* in that he has suppressed needs in himself. (...) His clothing is *constraint* (corsets, stiff collars and false fronts, top hats,

¹⁹⁰ Esther revela nos diários e nas cartas a sua crítica à manutenção de preceitos fiscalizadores sobre o corpo feminino não tão diferentes das intenções sociais de Madame Merle, como sucede na descrição do seu exame físico: “. . . my physical exam. . . consisted in getting swathed in a sheet and passing from one room to another in nudity. I’m so used to hearing, ‘Drop your sheet,’ that I have to watch myself now lest I forget to dress! My height is an even 5’9”; my weight 137; my posture, good; although when my posture picture was taken, I took such pains to get my ears and heels in a straight line that I forgot to tilt up straight. The result was the comment, ‘You have good alignment, but you are in constant danger of falling on your face.’” (LH, 48) A sua recusa desta “metrificação” é ainda mais clara, anos mais tarde, em relação à tentativa de “socialização” da filha: “No more words about hormones and growth-stopping, please! [I’d shared an endocrinologist’s report on work in this field with her.] I’m surprised at you. Tampering with nature! What an American thing to feel measuring people to ideal heights will make them happier or not interfere with other things. Whatever height Frieda Rebecca is, I shall encourage her to be proud of it.” (Ibidem, 376)

¹⁹¹ Em “In Plaster” (1961), esta imagética de duas versões antagónicas de si – “the absolute white person” e “the old yellow one” (SPCP, 158) – torna-se palco para um conflito em que uma das partes exige a eliminação subjectiva da outra, embora se reconheça que tal implica uma falha na completude de si: “I used to think we might make a go of it together – / After all, it was a kind of marriage, being so close. / Now I see it must be one or the other of us. / She may be a saint, and I may be ugly and hairy, / But she’ll soon find out that that doesn’t matter a bit. / I’m collecting my strength; one day I shall manage without her, / And she’ll perish with emptiness then, and begin to miss me.” (Ibidem, 160)

etc.); he draws attention to his own *sobriety* (girls eat ahead of time when they are invited to dinner, in order to fast publicly), his spouse does not conceal her *frigidity*. This violence permanently exercised against the body (it is real or a pretense depending on cases, the important thing about it is that it be public) seeks to crush and negate it insofar as it [the body] is universality, insofar, in other words, through the biological laws that control its development and above all by the needs that characterize it, as it is the presence within the oppressor of the oppressed in person.” [Jameson, 1974 (1971): 286]

O facto de o estatuto não ser socialmente inerente ao indivíduo (ao contrário do aristocrata), obriga à pressão constante para o manter. No entanto, Carroll Smith-Rosenberg aponta um caminho diferente, propondo que a formação identitária da classe média nos Estados Unidos, no início do século XIX, se faz por negação e pelo recolocar do peso da transmissão dos valores sociais nas mulheres.¹⁹²

Ao longo de *The Bell Jar* (e da poesia de Plath) há uma feminização do olhar observante, herdeiro desta parametrização social e em que, como caucionador das acções e da postura correctas do sujeito, o espelho desempenha um papel crucial, sendo, por isso, quebrado por Esther no hospital psiquiátrico, “espaço de reunião” dos socialmente inadequados. Como socialmente “adequado” ao feminino, por seu turno, surge o espaço doméstico, como foi referido, onde o deleite na observação detalhada dos interiores que encontramos em *The Age of Innocence*, em *Mrs. Dalloway*, na obra em prosa de H.D. ou em Plath (desde “Sunday at the Mintons” até *The Bell Jar*), sugere uma redução da *mise-en-scène* narrativa não só àquilo que o olhar alcança, mas apenas àquilo que pode ser visto com nitidez. Ao contrário da singularidade de Bruce Chatwin, em *Utz*, que se centra no espaço claustrofóbico dos seus *bric-à-bracs* de porcelana, as críticas apontadas à ausência de grandes espaços na narrativa feminina incluem o reparo à frequente presença expositiva desses mesmos *bric-à-bracs*. Mas, de certa forma, estes quartos e salas são uma efectiva extensão de uma representação do corpo feminino. Seja pelos espelhos, pelos objectos que compõem o toucador, pelas molduras que preenchem paredes ou lareiras ou ainda pelos cortinados pesados que ensombram o ambiente,¹⁹³ estabelece-se no texto uma proximidade identificativa entre a figura feminina que

¹⁹² “If Barthes is right, and middle-class men sought consciously and unconsciously to deny their own class identity at the same time that they made class distinctions central to social arrangements and the structure of power, they could do so by displacing the acknowledgment and enactment of class onto middle-class women. Middle-class men used two radically different myths to rationalize middle-class identity in early-nineteenth-century America: ‘the Myth of the Common Man’ and ‘The Cult of True Womanhood.’ The one denied class, the other constructed its elaborate etiquette.” (Carroll Smith-Rosenberg, 1986: 34)

¹⁹³ Ou que se transformam em peças de vestuário como o vestido de Scarlett em *Gone With the Wind*, de Margaret Mitchell ou, ainda, formam representações metonímicas do próprio corpo feminino, como as cortinas que em *HERmione* evocam a carnalidade das duas jovens. No confronto entre as duas cenas amorosas em *HERmione* (Her/George e Her/Fayne), encontram-se paralelismos dicotómicos. Sob o impulso amoroso de George, Her apercebe-se da sua supressão física, numa sala e num enredo saídos de um mau romance gótico: “Rising to her feet, knowing that he would not understand Her, she was drifted toward the divan. George with a twist and deft knee movement had thrown her on the low couch. (...) Now George had put the lamp out.

decora a divisão e o espaço físico que a envolve.

Esta interligação íntima entre o corpo e a ornamentação doméstica torna-se objecto de perplexidade para leituras canónicas quando transposta para fora do espaço fechado ou quando colocada num espaço inapropriado. No poema de Plath, “Yadwigha, on a Red Couch, Among Lillies”, a figura feminina vai sendo secundarizada pelo sofá que, progressivamente, toma o controlo perspéctico. Num primeiro momento, porém, o pintor revela publicamente a “ousadia” da transgressão espacial e pictórica – “So Rousseau, to explain why the red couch / Persisted in the picture with the lilies, / Tigers, snakes, and the snakecharmer and you,” (*SPCP*, 86) – como uma recriação de um momento onírico de Yadwigha:

Described how you fell dreaming at full of moon
On a red velvet couch within your green-
Tessellated boudoir. Hearing flutes, you
Dreamed yourself away in the moon’s eye
To a beryl jungle, and dreamed that bright moon-lilies
Nodded their petaled heads around your couch. (*Ibidem*)

Esta temporária autoria é apenas um dos enredos em que Yadwigha é constituída, objecto inicial das efabulações artísticas e composicionais mas, afinal, sujeito erróneo de um poema em que é o matiz “such red!” que absorve e centraliza o olhar:

But to a friend, in private, Rousseau confessed his eye
So possessed by the glowing red of the couch which you,

Yadwigha, pose on, that he put you on the couch
To feed his eye with red: such red! under the moon,
In the midst of all that green and those great lilies! (*Ibidem*)

O questionar dos “literalists” sobre as razões de Yadwigha estar disposta “on this baroque couch / Upholstered in red velvet, under the eye / Of uncaged tigers and a tropical moon” e a exigência desses “consistent critics” para que Yadwigha escolha “(...) between your world of

Now more than ever she knew they were out of some bad novel. Sound of chiffon ripping and the twist and turn of Hermione under the stalwart thin young torso of George Lowndes. (...) the wall that came close out of Poe’s tales was coming close, the wall was coming close. Doors were no more in walls, the curtains were no more curtains. Walls were coming close to suffocate, to crush her. . . ‘You’ve torn this chiffon sleeve thing horribly.’ A twist, a turn. Men are not strong. Women are stronger. I am stronger. I turn and twist out of those iron arms because if he had held me, I would have been crushed by iron. Iron is in walls.” (*H*, 173)

Mas a violência de “iron arms” a que Her se superioriza defendendo a sua identidade (feminina) – “Women are stronger. I am stronger” – é contraposta pela igualmente negativa possibilidade da dissolução absoluta de si na relação com Fayne em que Her, como na imagem da ameba, se torna ambiguamente parte de outrem: “Her bent forward, face bent toward Her. A face bends towards me and a curtain opens. There is swish and swirl as of heavy parting curtains. (...) Curtains part as I look into the eyes of Fayne Rabb. (...) Curtains fell, curtains parted, curtains filled the air with heavy swooping purple. Lips long since kissed away. (...) Long ere they coined in Roman gold your face – your face – your face – your face – your face – Faustine.” (*Ibidem*, 163-164)

Em ambas as situações o corpo de Her existe numa continuidade ou contiguidade com “this chiffon sleeve” ou com as “parting curtains”.

jungle green / And the fashionable monde of the red couch / With its prim bric-à-brac (...)” (*Ibidem*,85), trivializa-se perante a imponência crescente do “red couch”.

A associação de Yadwigha ao mundo da “jungle green” parece sugerir que o seu corpo, despojado de roupa e adornos, se conjuga mais com a natureza irreprimida que a rodeia, tendo, por um processo imaginativo, facilmente transitado do excesso de civilidade do “prim bric-à-brac” a cujo mundo o sofá pertence, para o meio de “all that green and those great lilies”.

Esta separação entre conteúdos e representações que a originalidade de Rousseau vem confundir, perturbando ironicamente a interpretação de uma crítica que se revela “literalista”, deixa Yadwigha na situação de uma irresolúvel lateralidade. Enquanto ao “olhar prosaico” de quem observa o quadro, esperando a uniformidade ou a normalidade composicional e lógica, o artista responde com a ousadia imaginativa, por parte de Yadwigha, também ela, afinal sujeito secundário do poema, não há possibilidades argumentativas: “Or, at most, to a mille-fleurs tapestry. But the couch / Stood stubborn in its jungle: red against green, // Red against fifty variant of green, / The couch glared out at the prosaic eye.” (*Ibidem*, 85)

A cor vermelha (“red”) e lida (“read”) contra as cinquenta variantes de verde anula a figura feminina que, embora “pose”, é “posta” passivamente pelo pintor no sofá (“So possessed by the glowing red of the couch which you // Yadwigha, pose on, that he put you on the couch”), do qual acaba por ser ornamento (ou diversão) e justificação “pública” para a verdadeira confissão (privada) da criação artística.

Na *short story* de Plath, “The Wishing Box”, o conflito entre os dois domínios imaginativos, o da erudição de Harold Higgins, cujos sonhos envolvem argumentos literários com William Blake, e o da sua mulher, a suburbana dona-de-casa Agnes, absorta na parafernália da cultura popular, revela que o investimento nesta segunda apenas produz uma progressiva reclusão nesses mesmos parâmetros. Partindo do desejo de superar a sua incapacidade em construir as fantasias que aparecem “naturalmente” a Harold e apenas possuindo sonhos que são “(...) prosaic, so tedious, in comparison with the royal baroque splendor of Harold’s” (*JP*, 215), Agnes segue as instruções do marido para usar os seus “powers of imagination” (*Ibidem*, 216). Mas como despoletadores imaginativos não procura, contudo, o literário “goblet” sugerido:

Seized by a kind of ravenous hysteria, she raced through novels, women’s magazines, newspapers, and even the anecdotes in her *Joy of Cooking*; she read travel brochures, home appliance circulars, the Sears Roebuck catalog, the instructions on soap-flake boxes, the blurbs on the back of record jackets – anything to keep from facing the gaping void in her own head of which Harold had made her so painfully conscious. But as soon as she lifted her eyes from the printed matter at hand, it was as if a protecting world had been extinguished. (*Ibidem*, 218)

Esta “printed matter” particularmente destinada, na sua maior parte, a um público

feminino está, porém, imbuída da mesma domesticidade (“at hand”) que torna a narrativa quase claustrofóbica. A progressiva ingressão e clausura de Agnes no espaço doméstico (contrastando também com o seu sonho de infância em que voara com o Super-homem sobre o Alabama), é acompanhada pela aquisição da televisão [“That was so much better than the movies; she could drink sherry while watching TV during the long afternoons.” (*Ibidem*, 219)], disposta na sala da casa aonde Harold regressa ao fim do dia, mas de onde Agnes apenas parece sair para a consulta médica. Agnes encontra-se, assim, plenamente imersa neste mundo de consumo de massas, de que se torna, então, signo material. Se é no quotidiano que a personagem procura modelos de ancoragem para a sua imaginação, este é também um vector de ameaça a uma forma mais genuína de ser e em que a ausência aurática dos objectos de consumo, artificialmente exóticos, prova a sua inaptidão para sugestionarem narrativas para além da sua reificante realidade:

The utterly self-sufficient, unchanging reality of the *things* surrounding her began to depress Agnes. With a jealous awe, her frightened, almost paralyzed stare took in the Oriental rug, the Williamsburg-blue wallpaper, the gilded dragons on the Chinese vase on the mantel, the blue-and-gold medallion design of the upholstered sofa on which she was sitting. She felt choked, smothered by these objects whose bulky pragmatic existence somehow threatened the deepest, most secret roots of her own ephemeral being. Harold, she knew only too well, would tolerate no such vainglorious nonsense from tables and chairs (...). (*Ibidem*, 218)

O momento final do texto expõe uma conflituante vitória / derrota imaginativa de Agnes, mas em que a sua perfeita composição cénica a torna objecto estético do enredo que criou e que se concretiza, afinal, dentro dos moldes e conteúdos dos seus sonhos de infância. Disposto como o de Yadvigha no sofá, o corpo de Agnes não parece ser assim capaz de “escrever” narrativas fora do registo genérico em que se formulara o seu sonho infantil: “(...) I had a dream about Superman, all in technicolor.” (*Ibidem*, 216) Mas, como o seu aparente triunfo parece implicar, o que a personagem ambiciona é a capacidade de criar narrativas e não, necessariamente, que estas existam no domínio de uma cultura erudita ou original:

(...) he found Agnes lying on the sofa in the living room, dressed in her favorite princess-style emerald taffeta evening gown, pale and lovely as a blown lily, eyes shut, an empty pillbox and an overturned water tumbler on the rug at her side. Her tranquil features were set in a slight, secret smile of triumph, as if, in some far country unattainable to mortal men, she were, at last, waltzing with the dark, red-caped prince of her early dreams. (*Ibidem*, 220)

Este corpo composto de Agnes, “pale and lovely as a blown lily” e sustido na aparente imutabilidade das suas “tranquil features” tornam-na idêntica às “utterly self-sufficient, unchanging reality of the *things* surrounding her.” Convertem-na, deste modo, em apenas mais um elemento visual e decorativo de um espaço barrocamente colorido por “gilded dragons”,

“Williamsburg-blue wallpaper”, “blue-and-gold medallion design”, a que agora se acrescenta o seu “emerald taffeta evening gown”. A centralidade visual enganadora, que retira valor latente a Yadwigha, é repetida pela centralidade dos objectos de Agnes “surrounding her”, mas acabando por a absorver visual e semioticamente.

Em “The Shrike” (poema composto como a *short story*, em 1956), Plath repete esta confrontação poética, evocando a popular “fábula moderna” de James Thurber, “The Shrike and the Chipmunks”, publicada em 1940. Embora na história de Thurber, a prática e negativamente descrita dona-de-casa condene mas não inveje o carácter artístico do marido, o confronto entre ambos expõe a separação entre o universo material da primeira e a liberdade criativa do segundo:

The male chipmunk thought that arranging nuts in artistic patterns was more fun than just piling them up to see how many you could pile up. The female was all for piling up as many as you could. She told her husband that if he gave up making designs with the nuts there would be room in their large cave for a great many more and he would soon become the wealthiest chipmunk in the woods. But he would not let her interfere with his designs, so she flew into a rage and left him. [Thurber, 1990 (1983): 19]

Regressando ao lar e verificando a desarrumação, esta destrutiva e dominante fêmea impele o marido a agir sob os seus moldes, numa recriação de uma narrativa doméstica em que o sonhador artista sucumbe à efeminização materialista e consumista do espaço, conduzindo à morte de ambos pela ave de rapina:

A few days later the female chipmunk returned and saw the awful mess the house was in. She went to the bed and shook her husband. “What would you do without me?” she demanded. (...) She swept the house and did the dishes and sent out the laundry, and then she made the chipmunk get up and wash and dress. “You can’t be healthy if you lie in bed all day and never get any exercise,” she told him. So she took him for a walk in the bright sunlight and they were both caught and killed by the shrike’s brother (...). (*Ibidem*, 19-20)

No poema de Plath, a noite é o espaço em que a imaginação da figura masculina se expande por horizontes intangíveis à ciumenta jovem noiva (como em “The Wishing Box”), materialmente apegada à terra e à prosaica realidade:

When night comes black
Such royal dreams beckon this man
As lift him apart
From his earth-wife’s side (...)
While she, envious bride,
Cannot follow after, but lies
With her blank brown eyes starved wide, (*SPCP*, 42)

A animosidade de Agnes em relação a Harold adquire, contudo, uma nova violência no poema. Horizontalmente limitada, a “envious bride” converte-se numa rapinante ave, sorvendo vampirescamente a sumptuosidade imagética dos sonhos alheios, sendo esta a única forma de

experienciar aquilo que a sua morte imaginativa já não pode conceber:

When her shrike-face
Leans to peck open those locked lids, to eat
Crowns, palace, all
That nightlong stole her male,
And with red beak
Spike and suck out
Last blood-drop of that truant heart. (*Ibidem*)

Definindo-o, no entanto, como um “truant heart”, a figura feminina imprime uma crítica indirecta a esse mundo da imaginação, de certo modo improdutivo, inserindo esta divisão entre os dois elementos do casal num mais amplo conflito. Assim, ao voo imaginativo masculino, corresponde um abandono do espaço doméstico, onde a voracidade e rapacidade da feminina ave, estão retidas na sua limitativa e circunscrita realidade: “Twisting curses in the tangled sheet / With taloned fingers, / Shaking in her skull’s cage / The stuffed shape of her flown mate/ Escaped among moon-plumaged strangers” (*Ibidem*). A impropriedade transgressiva desta figura expande os limites da civilidade de Agnes que, mesmo se na última transgressão que constitui o suicídio, o realiza dentro de moldes não verbalizados mas apenas sugeridos. Representado, pictoricamente, numa harmonização com o meio envolvente, sugere-se que Agnes apenas se metamorfoseou num dos seus *bric-à-bracs*.

O carácter decorativo estende-se a outras personagens e figuras plathianas, de que Miss Norris, novamente de regresso a *The Bell Jar*, é representativa, problematizando concepções do feminino e concluindo, corporalmente, várias associações convencionais que Plath enunciara como precursores inconscientes. Paciente na mesma clínica que Esther, a figura oclusa e mecanizada de Miss Norris passa pelo texto como um objecto decorativamente apumado, que desperta a curiosidade e o interesse desta mas sobre o qual não se pode construir uma narrativa: “But in all my hours of vigil Miss Norris hadn’t said a word.” (*BJ*, 186) Inacessível ao discurso, o fechamento de Miss Norris como “the bud of a rose”, exerce todavia o fascínio visual de uma representação do feminino. Curiosamente, esta associação convencional com a rosa parece tornar-se uma impossibilidade representativa para Esther, que, ao longo do texto, questiona a adequação da rosa a si própria, primeiro como adereço que não consegue integrar quando posa perante o fotógrafo ou, mais tarde, no *bouquet* já referido. Simbolicamente, quando Esther tenta cortar os pulsos, a flor vermelha que imagina a “escorrer” das veias é a vital papoila de “Poppies in July” e “Poppies in October”: “I thought it would be easy, lying in the tub and seeing the redness flower from my wrists, flush after flush through the clear water, till I sank to sleep under a surface gaudy as poppies.” (*Ibidem*, 142)

A papoila e a rosa ocupam, então, espaços antinómicos na imagética plathiana, mesmo se

ambíguos na sua representatividade.¹⁹⁴ Em “Poppies in July”, elas são “little hell flames” a quem o sujeito questiona: “Do you do no harm?” (SPCP, 203) O poema registra, aliás, a enganosa submissão de uma intensa violência que se “esconde” sob vários meios encantatórios. A repetição vocabular e fonética do líquido //, com que se inicia o poema, coloca-o, evocativamente, no plano da falaciosa inocência das *nursery rhymes*,¹⁹⁵ também elas promotoras e facilitadoras do adormecimento: “Little poppies, little hell flames, / Do you do no harm?” (*Ibidem*) Na continuidade desta intencionalidade sedutora, o recurso a expressões redutoras da intensidade combustiva (“little”), em versos também eles concentrados, contribuem para a contenção e a dolência que se instala progressivamente, à medida que, imaginativamente, as papoilas se vão consumindo de “chamas visuais” que o sujeito não pode experimentar taticamente,¹⁹⁶ ao “fumo consumível” do ópio que o sujeito não consegue experimentar olfativamente,¹⁹⁷ ou à liquidez narcótica que o sujeito não pode sorver: “If I could bleed, or sleep! – / If my mouth could marry a hurt like that! // Or your liquors seep to me, in this glass capsule, / Dulling and stilling. // But colorless. Colorless.” (*Ibidem*)

A potencial e intensa fogsidade é contida na sua condição mínima, conflagrando-se visões de energia, vitalidade e violência, associadas à cor vibrante e natural de um campo de papoilas, com a consciência de que da sua matéria se obtém a anestesia dos opiáceos. A incapacidade sensória, na dormência já residente no sujeito, e o cansaço mórfico que as perturbantemente vivas papoilas vêm agitar, fazem pressupor que este hesita entre os dois estados: ou a recuperação sensorial e vital ou o repouso permanente da morte: “If I could bleed, or sleep!” Em “Insomniac”, a dormência artificial reflecte uma “life-in-death” de “sugary planets” onde as memórias deste sujeito masculino (incomum em Plath) podem ser elididas:

Those sugary planets whose influence won for him
A life baptized in no-life for a while,
And the sweet, drugged waking of a forgetful baby.
Now the pills are worn-out and silly, like classical gods.
Their poppy-sleepy colors do him no good. (*Ibidem*, 163)

O verso final de “Poppies in July” é frequentemente lido como uma recusa da primeira possibilidade (a da sobrevivência), remetendo a leitura biográfica para os problemas que, por

¹⁹⁴ Marsack refere a particular utilização da imagética floral e natural em Plath: “Plath’s poems of description are rarely concerned with animals – nature red in tooth and claw; the vegetable world seemed to fascinate her. It is certainly not an orderly world of ladylike gardening; indeed, it tends towards the robustly disordered.” [Marsack, 1996 (1992): 65]

¹⁹⁵ Pense-se na letra mais sanguinolenta de algumas das mais populares *nursery rhymes* como, por exemplo, “Three Blind Mice”, “Remember Remember the 5th of November” e, até certo ponto, “Little Bo-Beep”.

¹⁹⁶ “You flicker. I cannot touch you. / I put my hands among the flames. Nothing burns.” (*Ibidem*)

¹⁹⁷ “There are fumes that I cannot touch. / Where are your opiates, your nauseous capsules.” (*Ibidem*)

essa altura (20 de Julho de 1962), dissolviam o casamento de Sylvia e Ted.¹⁹⁸ No entanto, também pode insinuar um lamento resignado de um sujeito incapaz de superar a sua insensibilidade apática e, por isso, incapaz de assimilar a vivacidade dessas “little hell flames”, “Flickering like that, wrinkly and clear red, like the skin of a mouth.” (*SPCP*, 203)

Assinale-se ainda a feminização da papoila como “Little bloody skirts!” (*Ibidem*), conceito que repete em “Poppies in October”, escrito em 27 de Outubro de 1962: “Even the sun-clouds this morning cannot manage such skirts.” (*Ibidem*, 240) Recuperando igualmente imagens como “mouths”, “dulled” ou ainda de combustões,¹⁹⁹ as papoilas estão radicalmente centradas num corpo feminino que, por sua vez, esconde sob a aparente inércia indiferenciada do exterior, uma fascinante impetuosidade interna: “Nor the woman in the ambulance / Whose red heart blooms through her coat so astoundingly –” (*Ibidem*).

Esta imagem do feminino, palco de um exterior complacente e de um interior vibrante, que as papoilas ajudam a replicar, está conscientemente num campo de alteridade, contrário à normatividade da composta rosa.²⁰⁰ Miss Norris, por seu turno, “(...) buttoned into her purple, squirrel-collared coat and lying on the bed, her mouth blooming out of the quiet vase of her body like the bud of a rose” (*BJ*, 186), posiciona-se no campo oposto. Puritanamente abotoada, decorada com peles e passivamente deitada, a hiperbolização deste feminino concretiza-se nas imagens finais do vaso (um símbolo uterino) que é “quiet” e não irrequieto como nas “Little bloody skirts”, de “Poppies in July”. Aqui apenas floresce (e somente de forma visual) a sua boca pintada como um botão de rosa. Sem se abrir, portanto. A perfeição deste corpo pictórico que se completa no seu gesticular “like a doll on wheels” (*Ibidem*, 186), todavia, resulta numa das personagens mais alienadas em *The Bell Jar*, colocada num espaço de uma sedutora impossibilidade cognitiva por parte de Esther. Ou seja, é a personificação do que Esther vinha

¹⁹⁸ Bassnett acentua o carácter feminino desta figura: “No sooner has the image of the mouth been introduced than another level of violence emerges. The mouth is bloodied, and the next line reinforces the idea that the victim of that violence is a woman: the poppy petals are ‘little bloody skirts’ . The sight of poppies in a field in July is transformed into a string of sinister images that hint at domestic violence and pain, made almost explicit with the two lines that start with the conditional ‘if’ (...).” [Bassnett, 2005 (1987): 30]

¹⁹⁹ “Igniting its carbon monoxides, by eyes / Dulled to a halt under bowlers.” (*Ibidem*)

²⁰⁰ O uso explícito da rosa como representação sexual do desejo feminino em H.D. também pode participar desta subversão do Romantismo e do feminino, em “Red Rose and a Beggar”: “She wants body-to-body and says so in ‘Red Rose and a Beggar,’ using the ancient metaphor and fixed symbol for female genitalia: the rose. ‘The reddest rose unfolds,’ Kelly read repeatedly, hearing the human voice of the old woman confessing her sexual arousal and desire to sleep with the young, amber-eyed, African-American journalist, Lionel Durand. It’s heat, it will burn her to cinders, it’s torment, she writes, wondering if it will ever end.” (Augustine, 2000: 46)

A linguagem codificada de H.D. recorre frequentemente a cores – “white”, “bronze”, “red”, “purple” – e a flores. A associação entre cores e flores resulta duplamente sugestiva em “red rose” e “purple” como se verifica no poema “The Master”: “(...) there is purple flower / between her marble, her birch-tree white / thighs, / or there is a red flower, // there is a rose flower / parted wide, / as her limbs fling wide in dance / ecstatic / Aphrodite,” (*CP*, 456). Esta dançarina repete a imagem já delineada no poema “The Dancer”: “(...) let us never crush / breast to breast, / let us never rush / purple to purple fire, / wide flowers, (...)”. (*Ibidem*, 446)

a definir como um certo “ideal feminino”, que é posicionado no extremo da absoluta alteridade, pela sociedade e pela própria Esther. Esta expressão da alteridade só se maximiza na representação de um corpo feminino que, na sua aparente serenidade, é já Outro. O poema “Edge” (1963) dispõe o sujeito – a figura feminina e materna – nesse estado de finitude e de compleição absoluta adquiridas com a morte com quem a rosa se pode associar: “As in some of her very late landscape scenes, Plath here performs a rhetorical aporia, for, although her rhythm and imagery are highly controlled, the scene she depicts is one where the power of language seems to have utterly dissolved.” (Bronfen, 1998: 95)

A representação da mulher, evocando a estatuária grega – “Her dead // Body wears the smile of accomplishment, / The illusion of a Greek necessity” (*SPCP*, 272) – superou a mutabilidade do devir e da incerteza e alcançou o fechamento de si e sobre si, reforçado pela arrumação dos corpos das crianças: “She has folded // Them back into her body as petals.” (*Ibidem*, 272-273) Complementando a imagem de clausura, está a comparação com a rosa fechada, no espaço já de si fechado do jardim: “(...) as petals / Of a rose close when the garden // Stiffens (...)” (*Ibidem*, 273).

No entanto, este cadáver parece ter atingido também uma separação completa entre o indivíduo que foi e o corpo que é: surge inominado, num espaço em que os sinais de subjectividade, como o sorriso, são instrumentos do corpo e não expressão de si. Kristeva, ao realçar esse estatuto de distanciamento do cadáver, afirmara o seu carácter estranho, simultaneamente atractivo e repulsivo (abjecto): “Le cadavre – vu sans Dieu et hors de la science – est le comble de l’abjection. Il est la mort infestant la vie. Abject. Il est un rejeté dont on ne se sépare pas, dont on ne se protège pas ainsi que d’un objet. Étranger imaginé et menace réelle, il nous appelle et finit par nous engloutir.” (Kristeva, 1980: 11-12)

O carácter perfeitamente harmonioso do quadro em “Edge” sugere, todavia, ter havido uma outra realidade que o antecedeu, menos harmoniosa e perfeita. Ou seja, remete para momentos de vida que, tendo sido essenciais (“Pitcher of milk, now empty”), poderão ter sido, igualmente, esgotantes ou imperfeitos: “Her bare // Feet seem to be saying: / We have come so far, it is over.” (*SPCP*, 272) A ausência de uma figura paterna e a não identificação do género das crianças, reforça a impressão de uma representação da maternidade que transporta em si algo de intemporal e mítico. Esta é uma Madonna que não sobrevive ao infante, numa fusão de imagens clássicas e religiosas. Enquanto vários críticos evocam Medeia (no sacrifício dos filhos de Jasão) e Cleópatra (nas associação das crianças às áspides que repetem a imagem do seu suicídio), a composição serena e helénica do quadro afasta-se um pouco da loucura da asiática Medeia e da exótica e sensual Cleópatra. O controlo aqui obtido é mais evocativo da

ausência de vida na imobilidade das estátuas ou das estelas funerárias gregas (à semelhança de “The Surgeon at 2 a.m.”) e da ternura intimista da apropriação dos corpos das crianças pelo corpo da mãe: “Each dead child coiled, a white serpent, / One at each little // Pitcher of milk, now empty. / She has folded // Them back into her body as petals / Of a rose close (...)”. Último elo de ligação materna, entre o interior e o exterior dos corpos, o seio que antes deu vida, é o referente para uma última tentativa de fusão e reincorporação dos filhos em si.

Um outro aspecto deve ser considerado, no que respeita à alteridade de Miss Norris. O tipo de loucura ou instabilidade emocional representado em *The Bell Jar*, “Tongues of Stone” e “Johnny Panic and the Bible of Dreams” configura uma apreensão cultural e histórica da mesma, uma vez que as personagens “loucas”, “deprimidas” ou em “processo curativo” repetem gestos condizentes com os diagnósticos das doenças mentais na década de cinquenta.²⁰¹ Estando presente nos sintomas de agorafobia de Miss Norris, da depressão, dos conflitos entre ego e superego ou ainda da insatisfação com o papel social do feminino evidenciada, por exemplo, na língua rebelde de Mrs. Tomolillo, registam-se as ausências das igualmente históricas figuras do louco visionário, do louco grotesco ou da teatralidade da histérica, manifestações adequadas a outras codificações culturais da loucura. Susan Bordo define, aliás, como uma das figurações clínicas da época, o enclausuramento absoluto do feminino: “The house-bound agoraphobic lives this construction of femininity literally.” [Bordo, 1992 (1989):17] Miss Norris, por sua vez, mais do que a “house-bound agoraphobic”, vive encerrada no seu corpo, hiper-feminino na decoração, controlado gestualmente, não só silencioso e silenciado,²⁰² mas perfeitamente fechado comunicativamente ao exterior pelo “(...) speechless circlet of her lips.” (*BJ*, 186) Como Elaine, a silenciosa heroína que a personagem de Esther escreve numa ficção interna, Miss Norris apenas existe na sua dimensão artificial: “The nurse touched Miss Norris’s elbow, and Miss Norris jerked into motion like a doll on wheels.” (*Ibidem*) Do mesmo modo que Elaine “espera” um “toque” literário de Esther para “ganhar vida”, a ausência de agencialidade e voz desvelam-na numa descrição similar: se Miss Norris

²⁰¹ As técnicas terapêuticas também auxiliam à contextualização histórica: a electroterapia, as injeções de insulina, a psicanálise e a lobotomia de Valerie. Marta Caminero-Santangelo lista um conjunto de obras, escritas por mulheres no pós-guerra, em que a loucura representada e as condições do seu aparecimento reproduzem o discurso médico e popular sobre a mesma, incluindo entre elas *The Bell Jar*. (cf. Caminero-Santangelo, 1998: 10)

²⁰² Caminero-Santangelo, concordando com Toril Moi e Catherine Clément e discordando de Hélène Cixous, comenta o (auto-)silenciamento feminino como uma forma de derrota e não de subversão, interpretando a tosse de “Dora”, que Freud refere, como “a manifestation of her sense that she is gagged, that she will not be listened to.” (Caminero-Santangelo, 1998: 71) Em *The Bell Jar*, a autora nota que é a entrada no domínio do irracional que marca a impossibilidade criativa em Esther: “In contrast, the moment of Esther’s madness is marked by an inability to read or write – the death of literary creativity. Whatever obstacles the traditional roles of womanhood have placed in the path of Esther’s authorial ambitions, they pale against the insurmountable barriers placed there by her madness.” (*Ibidem*, 43)

se move como “a doll on wheels”, Esther (via Elaine) vê-se como a “doll in a doll’s house”.

O caminhar da personagem de Hilda e, de forma ainda mais acentuada, a acinesia e o caminhar constricto e mecanizado de Miss Morris, expõem, paradoxalmente, a forma minimal como a etiqueta determina o modo de usar o corpo feminino. A este, exige-se o sentar de pernas juntas ou cruzando um pé sobre o outro,²⁰³ o manter os braços junto do corpo e as mãos sobre o colo com as palmas para baixo, o andar com passos curtos e com os pés virados para a frente, o não gesticular em demasia, exacerbando, por exemplo, a compostura gestual que Esther elogia em si mesma durante o almoço oferecido pela *Ladies’ Day*. Por oposição a uma ocupação masculina do espaço, em que um andar determinado e de passadas fortes é uma característica positiva, o espaço exterior feminino, se se conquista, é passo-a-passo, com gestos delicados e, indo, como Inês, “fermosa, e não segura”. A versão poética de Miss Norris, no poema “Miss Drake Proceeds to Supper” (1956), patenteia a mesma consciência privada da perigosidade do espaço, encerrada em idêntica incomunicabilidade: “The new woman in the ward / Wears purple, steps carefully / Among her secret combinations of eggshells / And breakable hummingbirds.” (*Ibidem*, 41)

Diferentemente de Miss Drake é a decoração animada do tapete que intima integrá-la como parte de si: “Footing sallow as a mouse / Between the cabbage-roses / Which are slowly opening their furred petals / To devour and drag her down / Into the carpet’s design.” (*Ibidem*) É a sua “perspicácia” que lhe permite, então, evadir essas imaginárias ameaças externas, escapando do risco de uma anulação decorativa apenas para entrar voluntariamente num outro espaço asfíxiante, desmontando a “eficiência” do seu agenciar:

With bird-quick eye cocked askew
She can see in the nick of time
How perilous needles grain the floorboards
And outwit their brambled plan; (...)
She lifts one webbed foot after the other
Into the still, sultry weather
Of the patients’ dining room. (*Ibidem*)

Embora Miss Norris participe de características semelhantes às dos pacientes que Esther observa na clínica do Dr. Gordon,²⁰⁴ em que o domínio da alteridade se conjuga com a replicação da sociedade sob a forma de uma encenação artificial (cf. *Ibidem*, 135-136),²⁰⁵ a sua

²⁰³ Ou “cross-legged” como em “Purdah” (cf. *SPCP*, 242)

²⁰⁴ “Then I saw that some of the people were indeed moving, but with such small, birdlike gestures I had not at first discerned them.” (*BJ*, 136)

²⁰⁵ Em Belsize, a clínica em que Esther é internada com o auxílio financeiro da sua benfeitora Philomena Guinea, Esther reproduz esta descrição de um teatro social, em que a observação permanente e controlo sobre a representação de si é feita *inter pares*: “At supper I had sat quietly, listening to the chatter of the Belsize women. They were all fashionably dressed and carefully made up, and several of them were married. Some of them had

exagerada e “desperdiçada” feminilidade condena-a à situação que Plath definiria, em “Two Sisters of Persephone”, como “worm-husbanded”. Torna-se, assim, também icónica de uma representação corporal que levou ao extremo a artificialização e desumanização do feminino.

O que aqui se reproduz é, então, um corpo que apenas existe no presente, isto é, sem passado ou projecções futuras, e que se realiza visualmente no momento da sua apresentação absolutamente perfeita e adornada ou, alternativamente, um corpo infantilizado, revelando a impotência do feminino, na sua incapacidade de criar e dominar a sua história. Ao longo da obra de Plath esta imagem permanece consistente até à explosiva figura velada de “Purdah”.

Em “Electra on Azalea Path” (1959), “Small as a doll in my dress of innocence”, perante a memória e o túmulo paterno, o sujeito desvela o seu desinvestimento numa narrativa própria, encerrado na recriação da história paternal: “I lay dreaming your epic, image by image.” (SPCP, 116) Esta adquire perante a filha contornos épicos patenteando a autoridade da tradição masculina e heróica e expondo uma diferenciação a nível discursivo, quando confrontada com os dois planos em que o sujeito se encontra presentemente. Por um lado, porque apenas pode assumir por empréstimo a autoridade clássica – “I borrow the stilts of an old tragedy” (*Ibidem*, 117). Por outro, no apreender da discrepância entre a imagem projectada durante vinte anos [“Nobody died or withered on that stage. / Everything took place in a durable whiteness” (*Ibidem*, 116-117)] e a realidade física que agora o corpo paterno oferece, numa “cramped necropolis”, sob “Six feet of yellow gravel”, rodeado da plástica e intemporal artificialidade das “evergreens” (*Ibidem*, 117). O conflito familiar relativamente às narrativas materna e paterna nesta recriação do complexo de Electra,²⁰⁶ bloqueia o sujeito na dependência dessa mesma relação, impedindo o desenvolvimento da sua identidade para além da representação infantilizante. A associação entre os conceitos “small”, “doll”, “dress” e “innocence” marca esta figuração de um feminino detido e inocentemente suspenso numa impossibilidade autoral de si, ao mesmo tempo, observável (“dress”) e quase invisível (“small”).

“Purdah” reúne as imagens da infantilização em “Electra”, passividade em Elaine e hiperfeminização ornamental em Miss Norris para as revelar, tal como as “little hell flames” das papoilas, perigosamente combustivas. Autodescrita inicialmente como valiosa, a figura feminina depressa se confessa numa para-existência em relação a um “Lord of the mirrors” (SPCP, 242),²⁰⁷ cuja imagem passivamente reflecte:

been shopping downtown, and others had been out visiting with friends, and all during supper they kept tossing back and forth these private jokes.” (*Ibidem*, 197)

²⁰⁶ Que se amplia na leitura biográfica do poema, acrescentando-lhe a freudiana pulsão da morte.

²⁰⁷ Essa especularidade do feminino como representação do masculino conduz à obrigatória despersonalização da

Side of green Adam, I
Smile, cross-legged,
Enigmatical,

Shifting my clarities.
So valuable! (...)

Little nets,
My visibilities hide.
I gleam like a mirror.

At this facet the bridegroom arrives
Lord of the mirrors! (*Ibidem*, 242)

Feminino e masculino apresentam-se como pólos opostos. A actividade masculina, na sua transposição de um espaço exterior para um interior (“arrives”) e implícita em “green Adam”, que remete para a anterior “Ode for Ted”,²⁰⁸ confirma-se na sua possessão do sujeito: “I am his. / Even in his // Absence (...)” (*Ibidem*, 243).

A contenção da linguagem nos versos curtos dos tercetos replica a constrição do sujeito, um objecto puramente visual, só sopro e não voz, decorativo e valioso, retido num espaço fechado e repleto, afinal, de obstáculos visuais.²⁰⁹ Por seu turno, a figura oriental desta mulher, associada ao jade e ao véu que recobre o rosto (“purdah”) complementa culturalmente as plathianas atitudes estáticas: passiva e reificada na associação com os vocábulos “Stone”, “cross-legged”, “veil”, “sheath”, “quiet”, existe na qualidade de jóia guardada do olhar do outro, preciosa como a pedra de jade. Ou seja, esta dupla oclusão e exposição do feminino, implica um sujeito coberto sob a pluralidade de véus (“My visibilities hide”) e exposto na contiguidade da imagem corpo/véu para deleite visual do “bridegroom”, que a detém como uma silenciosa e “small jeweled / Doll” (*Ibidem*, 244).

Tal como nos textos anteriores, Plath relaciona noções de redução física, impossibilidades verbais, valor visual e a infantilidade de uma boneca com uma representação de um feminino que, no entanto, “Purdah” vem revelar potencialmente destrutiva. De facto, a partir de uma rítmica e crescente promessa, o sujeito vai procedendo à libertação dos véus e dos silêncios até à ameaça da violenta eliminação de um universalizado opressor:

figura sem rosto de “Purdah”.

²⁰⁸ Tal como no poema de 1956, Plath repete a imagética bíblica de “this Adam’s woman” (*Ibidem*, 30), que reflecte a sua ambiguidade na atribuição de planos idênticos de igualdade à criatividade masculina e feminina.

²⁰⁹ “It is himself he guides // In among these silk / Screens, these rustling appurtenances. / I breathe, and the mouth // Veil stirs its curtain / My eye / Veil is // A concatenation of rainbows.” (*Ibidem*, 242-243)

I shall unloose –
From the small jeweled
Doll he guards like a heart –

The lioness,
The shriek in the bath,
The cloak of holes. (*Ibidem*, 244)

A partir de um harém, reencena-se a morte no banho de Agamémnon às mãos (punhal) de Clitemnestra e do seu amante, ou a morte do histórico Marat, apunhalado enquanto se banhava, por Charlotte Corday. Por detrás das imagens de obediência, orientalismo, beleza e pertença, residia assim, furtiva e inquietamente, a força do respirar por detrás do véu (indicando a vivência do que antes fora apenas uma “Stone”), do olho que espreitava por entre a transparência de uma “concatenation of rainbows” e da impaciência com que revolvía na sua “Sheath of impossibles.” O que no final se promete libertar, na repetição da frase “I shall unloose”, efectivamente destrói, mas também anula as várias imagens de clausura que até aí tinham sido traçadas. Os elementos destruidores incluem uma das poucas substantivações do feminino na língua inglesa (“lioness”) mas também o grito estridente. Contudo, contrastando com a declaração de Rukeyser em “Käthe Kollwitz” – “What would happen if one woman told the truth about her life? /The world would split open,” – aqui a figura feminina “apenas” exprime uma raiva libertadora mas não é produtora de discurso. Que verdade se esconde, contudo, por detrás dessa única nota, capaz de “Shattering the chandelier” e surpreender os “Attendants of the lip!” (*Ibidem*, 243) que até aí haviam garantido e provido ao seu silêncio? O que a cuidada construção métrica do poema permite concluir é que se a redução do feminino a esta imagem decorativa e despersonalizada conduz à alienante revolta interna, esta máscara nunca se pode constituir como uma manifestação da individualidade ou da personalidade.

A constituição de um feminino construído sob a instrução e a apreciação de outrem está também presente em H.D., nas oposições que, por exemplo, se registam na interacção entre a igualmente “decorativa” Her em *HERmione* e a observação de Julia Ashton em *Bid Me to Live*, efectuada sobre a figura da rival Bella.

Numa breve consideração sobre estas duas produções de H.D., nota-se que em *HERmione*, George Lowndes (ficcionalização de Ezra Pound) retira valor autoral a Her [“George said you are a poem though your poem’s naught.” (*H*, 212)] e expressa uma visualização desta que se rege pelos seus padrões estéticos e literários ou pela sua atribuição de um papel social à noiva: “She held an orange in her hand not wanting to cut it with the fruit-knife and George said ‘You are so damned decorative.’ ‘I know.’ She said ‘I know’ (not having heard George) ‘oranges are so decorative’ and George said ‘You, you, you, little Miss So-Stupid’ (...). ‘You’ll have to

smoke when you're my wife, Hermione.'" (*Ibidem*, 169)

A versão deste romance em *Asphodel* complementa a tentativa de construção da personagem feminina, sob a orientação e instrução de George: "'You're odd here, you're a great success here, but you don't dress right.' 'No.' 'I said I don't like that grey chiffon, it's too nun-ish. Maybe all right for Philadelphia.' 'Yes.' 'I said you have to have more body to your clothes. Colour.'" (A, 49)

Os sujeitos femininos da narrativa ficcionalizada de Hilda Doolittle, incorporam assim, frequentemente, a apropriação das instruções masculinas sobre o seu corpo transformando-se numa construção de si sob padrões compositivos, de modo similar ao que sucede às figuras plathianas analisadas. A transposição fácil do corpo próprio para a reificação do objecto decorativo pressupõe, então, uma consciente apreensão de si como objecto visual e estético e uma interiorização da sua permanência sob a observação externa. Implica, também, uma percepção da sua pertença fixa a um espaço doméstico com o qual se desenvolveu uma relação não de afinidade mas de complementaridade, tal como sucede com a figura da rosa.

No entanto, à semelhança de "Purdah" (até nos referentes de uma codificação orientalizante e, conseqüentemente, universalizante do feminino), o texto intencionalmente público *Bid Me to Live* reescreve o corpo feminino numa encenação teatral em que é apenas falsamente passivo. Aqui, o peso da representatividade da "absoluta feminilidade" recai sobre Bella, paradoxalmente filha de Mrs. Carter, a jornalista defensora da "modern woman".²¹⁰ Vivendo em casa do casal composto por Julia e Rafe (e amante deste último), Bella é objectificada sob o olhar (masculino e feminino), apresentando visualmente uma personagem dentro da personagem, pela aposição de uma máscara sobre a *tabula rasa* do seu rosto, mas impossibilitada de representar essa personagem pela ausência de densidade do seu carácter:

But Bella came forward; in spite of the wild-rose colour she had put on to-day to go with that green frock, she was oddly awkward, like a school-girl dressed up. She (...) moved with an awkward self-conscious gesture, like an animal tied up in clothes, pretty clothes, a deer, gazelle, with her tilted eyes, that looked out now as if she were suddenly (with all her veneer of self-conscious sophistication) frightened. (*BML*, 91)

As descrições subsequentes de Bella (cujo nome remete para a sua essência de objecto estético) intensificam a sua plasticidade:

²¹⁰ "Mrs Carter was a journalist, well dressed, living from hand to mouth. She had put Bella through an art-school. Mrs Carter was apt to fly off at a tangent, her constant preoccupation, 'I believe in women doing what they like. I believe in the modern woman.' In 1913, the 'modern woman' had no special place on the map, and to be 'modern' in Mrs Carter's sense, after 1914, required some very specific handling. 'I believe in intelligent women having experience' was then a very, very thin line to toe, a very, very frail wire to do a tight-rope act on." (*Ibidem*, 97)

Rico had said that Bella was suffering from suppressed hysteria. (...) She sat very quiet, her wild-rose tint, her hair combed tight back and varnished, her dark eyes pulled up at the corners were a mask; her words were rather toneless (...). Bella spoke in a voice that went with her marionette make-up. (...)

Now Bella was being outspoken. Why couldn't she keep to her odalisque role, with her tight-pulled dark eyes and those two hairpins stuck in at the back of her long bob which he had screwed up into a tight knot with those pins, stuck in at a perfect marionette angle, making her look like Madame Butterfly. (...) Certainly Bella in her green silk, her rose-paint, her insect black up-darting eyebrows, her simmering narrow dark eyes, was perfectly in character. But Bella was not all "character." (*Ibidem*, 94-95)

Atente-se à forma como Julia Ashton "aceita" a definição masculina da "histeria suprimida" de Bella, reforçando a sua passividade decorativa e condenando as suas tentativas expressivas. Odalisca ou marioneta – imagens de uma sublime visualidade, a primeira, representativa no Ocidente de um espaço imaginativo para deleite visual masculino; a segunda, um objecto inanimado de exibição que apenas se anima sob acção de outrem. Ou ainda Madame Butterfly – figura trágica da gueixa cuja humanização sob a máscara a condena ao suicídio. O corpo absolutamente constricto ("She sat very quiet", "her hair combed tight back", "tight-pulled dark eyes", "two hairpins stuck in", "a tight knot with those pins", "stuck in at a perfect marionette angle") remata e conjuga-se com a pintura do rosto e o arranjo do cabelo, fazendo de Bella uma imagem perfeita.²¹¹ Aliás, no seguimento desse assemelhar à odalisca ou a Madame Butterfly, Bella resume o papel que lhe é atribuído por Suzette Henke:

In H.D.'s roman à clef, Bella's magnetic sensuous presence offers Rafe temporary escape from battle fatigue and the constant fear of mutilation and death. This femme fatale serves as *l'autre* of male fantasmatic desire – the projected object of psychological need that ostensibly obliterates wartime terror. Whereas Julia forces Rafe to remember, Bella mercifully helps him to forget. (Henke, 2000: 47)

No entanto, se Rafe descobre em Bella o bálsamo que "mercifully helped him to forget", Julia encontra nesta a rival, uma *femme fatale* não lesiva para o princípio masculino mas destrutiva da união do casal.²¹² Bella é, assim, arquetipicamente negativa na sua realização textual, personificando a passividade e a corporeidade camaleónicas de um feminino superficial perante uma audiência masculina (Rafe e Rico)²¹³ e a ameaça voraz e maligna de

²¹¹ Esta cena aparece em *Asphodel* com algumas variantes, nomeadamente, no nome da personagem que é agora Florient: "Pre-war – no she wouldn't say it. She had nothing against the sheen and lustre of Florient with her lips the right red and her cheeks the righter red, peony made up, peony on a lacquered Japanese screen, thin and tall and with that Sienna slant to eyes. Sienna, Siamese slant to eyes." (A, 145)

²¹² "She was beetle with a hard shell, her green silk might have been plate metal. She seemed metallic, as she sat there, refusing the cigarette, now lifting her glass, setting it down, and tilting Vermouth into the goblet. She moved with set precision, as if she knew her part very well, but was having stage-fright." (*BML*, 96)

²¹³ Na atribuição de uma base biográfica ao texto, Rafe e Rico são comumente identificados como Richard Aldington, o poeta e editor, casado à época com H.D. (a personagem de Julia Ashton) e D. H. Lawrence. Bella, por seu turno, basear-se-á em Dorothy ("Arabella") Yorke. O amante de Julia, Cyril Vane, que surge mais tarde no texto, é recriado a partir do músico Cecil Gray, pai biológico de Perdita, a filha de H.D.

um inimigo feminino entre-portas, na privacidade da sua conversa com Julia: “Bella was not just surface-Bella, green beetle, encased. The beetle-wings were fluttering, the beetle-claws were unfurling. The insect had a scorpion sting, or had it? Something’s got to be done about it this time.” (*Ibidem*, 98-99)

As imagens de uma “pintura” perfeita do feminino escondem uma violência mítica, desumanizante e animalesca (“spider”, “beetle-claws”), encerrada na armadura exterior que evoca a linguagem militar do conflito nas trincheiras, em França, “transportado” para o espaço doméstico por Rafe, aquando da sua licença da frente de batalha.

Em Julho de 1961, Plath compõe “The Rival”,²¹⁴ onde a superficialidade e artificialidade de uma beleza feminina, tentadora para um universo masculino, esconde a sua perigosidade numa “batalha” dentro do próprio género:

If the moon smiled she would resemble you.
You leave the same impression
Of something beautiful, but annihilating.
Both of you are great light borrowers. (...)

I wake to a mausoleum; you are here,
Ticking your fingers on the marble table, looking for cigarettes,
Spiteful as a woman, but not so nervous,
And dying to say something unanswerable. (*SPCP*, 166)

No entanto, as rivalidades entre as diferentes concretizações do feminino podem anular-se na consciência de que participam de um esquema patriarcal mais amplo, em função do qual são determinadas e em função do qual coexistem:

The funny thing was that facing Bella, Julia felt that she was looking at herself in a mirror, another self, another dimension but nevertheless herself. Rafe had brought them together; really they had nothing in common. They had everything in common. (...) She and Bella were simply abstractions, were women of the period, were WOMAN of the period, the same one. (*BML*, 103)

Aliás, a consciencialização da autoridade sobre o corpo feminino detida por Rafe e a sua conceitualização de um corpo dual são apenas parcialmente recusadas pelo narrador, que não nega que Julia é demasiado intelectual, enquanto Bella é puramente carnal.²¹⁵ Mas como

²¹⁴ As leituras biográficas colocam este poema no espaço temático da recriação plathiana do seu casamento com Hughes, apontando para a relação temporal da escrita do mesmo com o início da separação entre Sylvia e Ted, motivada pelo interesse deste por Assia Wevill.

²¹⁵ “(...) it was not because Bella was so actually of the lost, of that lost generation, it was simply that Bella was anyway doomed to self-extinction. In any time, lost, the harlot of the middle-age miracle play, while Julia was almost ridiculously some nun-figure, gaunt, over-intellectualized, of the same play. But Bella was not a harlot, Julia was not a saint. When Rafe Ashton said to Julia, ‘I would give her a mind, I would give you a body,’ he was biting off, extravagantly, much more than he could chew.” (*Ibidem*, 8). Apesar da negação da voz narrativa – “Bella was not a harlot, Julia was not a saint.” – ao longo da obra as descrições de Bella evidenciam-na cada vez mais como corpo sexualizado enquanto as de Julia a apresentam em conflito com a sua corporeidade.

afirma Rafe a Julia: “I love you, I desire *l'autre*.” (*Ibidem*, 56). A diferenciação entre amor e desejo expressa a oposição entre sentimento e carnalidade e formula duas representações do feminino que, não sendo opostas, existem porém em dois níveis não intersectáveis: “The sexual politics unveiled in *Madrigal* center on the home as battlefield as the war permeates love and shapes male representations of WOMAN into the binaries of muse and mistress, mother and lover.” (Friedman, 1990: 183)

Por sua vez, a internalização de uma representação patriarcal do feminino, por parte de Julia (cf. Friedman, 1981: 38), exponencia as dificuldades em criar uma imagem consistente de si. Ou seja, uma imagem que aceite a integridade intelectual/feminina/sensual em vez da partição e oposição cérebro/corpo que as representações de Bella e Julia parecem suportar. Estas repetem a percepção da diferença no relacionamento carnal de Rafe/Bella e intelectual de Julia/Rico (Frederick), que não se concretiza aparentemente no plano da intimidade, embora Rico “concretize” textualmente Julia: “She stood, as Frederick had written, by her frozen altars, very cold, very old. (...) She stood like someone in a play, she would have to say something, she was very cold, very far away, very frozen by her frozen altars.” (*BML*, 128)²¹⁶

A encenação da frieza (intelectualidade) estatutária de Julia Ashton suprime, condena ou lima a sua vocação artística e torna-a, por turnos, criação de Rafe e de Rico,²¹⁷ transformando-a afinal na decoração que dizem ser: “Julia in a long blue corduroy frock that they said made her look like something from the Parthenon.” (*Ibidem*, 150) Completando a sua definição, Rico esclarece-a sobre as suas diferentes possibilidades experienciais e criativas, depois de esta lhe ter enviado para análise uma composição sobre Orfeu: “Your frozen altars mean something, but I don’t like the second half of the Orpheus sequence as well as the first. Stick to the woman speaking. How can you know what Orpheus feels? It’s your part to be woman, the woman vibration, Eurydice should be enough. You can’t deal with both.” (*Ibidem*, 51)

Cariátide silenciosa a quem não é possível sentir o “sentir” de Orfeu, Julia reconhece então a falácia desta representação em que Bella e ela própria se encontram encerradas,²¹⁸

²¹⁶ Já em *HERmione*, Her é acusada, por Fayne, de passividade e frialdade, incluída numa tradição feminina: “You turn back. Like Lot’s wife you are a frozen pillar.” (*H*, 162)

²¹⁷ Rafe, como Rico, exerce uma autoridade judicativa sobre a escrita de Julia, afirmando, por exemplo, sobre a “preliminary scribbling” de Julia e que esta descreve modernisticamente como “that sort of automatic writing” que, afinal, é “Not so good” (*BML*, 53).

²¹⁸ A descrição inicial do espaço doméstico, em que Julia resiste à guerra, indicia a sua teatralidade posterior, mas também a profunda relação de pertença a este espaço, que, por sua vez, se pode tornar uma perigosa “trincheira”: “She was in the middle of something. Three long French windows, three double sets of curtains that she had hemmed herself, were three symbolical sets of curtains about to part on carnage in Queen’s Square. (...) I myself, I myself, I myself. This is my room. (...) Superficially entrenched, they were routed out by the sound of air-craft; she stumbled down the iron stairs (...) and bruised her knee.” (*Ibidem*, 10-11)

constituindo o seu romance com Vane e a sua ida para o espaço mítico da Cornualha o momento em que se recria como uma voz marginal, mas autoritária e feminina. A estadia na Cornualha restabelece a harmonia corpo-espírito, através de uma percepção mística do local, de “presenças” anteriores e da sacralidade mítica (druídica e pré-cristã) que apreende no espaço que a rodeia. Revendo a artificialidade do mundo que deixara em Londres, sob ameaça dos ataques alemães, e a sua própria participação nesse claustrofóbico teatro de aparências, em que “Rafe Ashton in his uniform, was dressed up, play-acting” e Rico desempenhava “any part” mas principalmente o de “scribbling like an author in a play”, Julia concebe a infertilidade e o carácter destrutivo desses “frozen altars” e recusa o papel (“your part”) que Rico lhe consigna. Supera, assim, a mera complementaridade decorativa e abre-se à possibilidade de, eventualmente, celebrar poeticamente Eurídice e Orfeu:

She flung her arms across her chest, hugging the old grey coat to her chest. It was cold. She was cold. (...) She thought she must be looking very ugly. Her shoes were wet and heavy, caked with sandy earth. Real earth. Oh, the earth is real! Live things spring up here, even from the very dead old, old stones. Far away, she had left a toy-house, further away, a theatre. (...)
She hugged her old coat tight, hugging herself tight, rejoicing in herself, butterfly in cocoon. (*Ibidem*, 149-151)

Rejeitando a delineação conclusiva “woman-is-woman” de Rico, Julia responde com a sua recém-adquirida realidade perceptiva, de uma andrógina “*gloire*”: “While I live in the unborn story, I am in the *gloire*.” (*Ibidem*, 177)

Na experiência libertária da Cornualha, Julia também supera o enclausuramento vivido em Londres, ainda mais patente pela recorrência com o que o quarto se tornara cenário²¹⁹ e onde o entrar, o sair ou o estar confinada ao leito acentuara não só a consequência de ter sofrido um aborto espontâneo, como a “paralisia” a que o conflito exterior/ interior haviam conduzido: “He was sleeping. She could feel the even in-drawn breath, the rhythmic out-breathing. She was on the outside of the bed, she could get out. She disentangled herself from the sheets, she stood on her feet.” (*Ibidem*, 59) O epitáfio, que ainda anunciara uma hipótese de ressurreição no início do texto, transforma-se no decurso da narrativa, numa “death-bed”: “She shook herself erect, sat upright on a bed, that was marriage-bed, that was death-bed, that was resurrection.” (*Ibidem*, 17)

Apesar de Rico pretender significar algo diferente quando se refere à vida e ao casamento

²¹⁹ A teatralização da narrativa é executada também a um nível consciente pelas personagens: “Surely this room was open on one side; everything that went on here, it seemed to Julia, was public property, no privacy, yet with a sort of inner sanctity that public works of art have. They seemed to be acting in a play, yet un-selfconsciously, trained actors who had their exits, their entrances. (...) A curtain had dropped on Elsa, Frederico, Bella, Julia and Miss Ames last night.” (*Ibidem*, 90)

de Julia como “house of life” (*Ibidem*, 61), há uma domesticidade e um confinamento que a reduzem a uma “toy-house” onde a vida (física, amorosa e criativa) é ameaçada. A perigosidade interna e externa é sublinhada ainda pela forma como a casa é metaforicamente porto seguro e possível túmulo:

But she was already cast out, trodden under foot, she already had died. Already she was out of her body, she patronised them in her tolerance. She had escaped, was dead, they had that yet to do.

They would be going back to-morrow, this morning. She would be going back... back to a room that was tomb... or womb that had ejected her. (*Ibidem*, 119)

A casa é protecção mas é também prisão. A expressão de contentamento de Julia, “She was going out to dinner, she was dining out”, exacerba o carácter liberatório de Vane que a “salva” do quarto onde as quatro paredes ameaçavam esmagá-la. Estando a casa ainda de pé, esta ameaça deriva naturalmente da natureza destrutiva da domesticidade e do casamento. Deste modo, a violência física externa dos bombardeamentos é indirectamente confundida com a violência emocional *intra muros*, com a traição e a imposição da presença de outros no outrora espaço privado [cf. *BML*, 90] e que *Asphodel* também torna patente:

Her house was a “house” now and she didn’t care, didn’t think, for what did it matter? She couldn’t any more go and watch Delia being white and white and the smell of blood on the bandages, she knew she was mad, it was all over everything and no one saw it. Out damned spot. What was there to do? (...) Her hands were thin, were fine but if they met in his bull-throat one or the other would go for her hands would never, never come out of that throat. Her hands were quiet. She was quiet. She was looking at Darrington and it appeared she would soon go – soon go mad. “Darling –” Why did he say that? “What’s come over us?” She didn’t know, couldn’t say. (A, 146)

A violência contida destas *personae* (em *Bid Me to Live*, *Asphodel* ou em “Purdah”) inclui-se numa tradição literária de personagens explosivas, onde a quietude aparente esconde o tumulto interno: “Out damned spot. (...) Her hands were quiet. She was quiet. (...) she would soon go – soon go mad.” O texto, aliás, invoca, expressamente, a loucura implosiva de Lady Macbeth: “Out, damned spot! out, I say!” (*Macbeth*, V, i, 32)

Em Plath, a “toy-house” artificial de “Lesbos” e “The Tour” e a teatralidade dos espaços em que as personagens hospitalares residem reforçam esta perspectiva de uma representação e construção do feminino como uma *performance* potencialmente alucinante. Em “Lesbos”, à animosidade entre as figuras femininas,²²⁰ acrescenta-se a percepção de um espaço surreal, que

²²⁰ “The I-speaker’s two-year-old daughter is having a tantrum, screaming ‘facedown on the floor’, their hostess, the ‘you’ of the poem has put the child’s kittens outside the door ‘where they crap and puke and cry and she can’t hear’, a ‘fat snail’ of a baby sits on the linoleum, there is ‘a stink of fat and baby crap’ and the hostess’ ‘impotent husband slumps out for a coffee’. In this hellish scene (and the poem uses a series of images of hell, with references to smog and sparks and the moon that ‘dragged its blood bag’ like a ‘sick animal’) the two women are locked in conflict. (...)

conjuga a trivialidade das actividades e dos objectos domésticos com uma batalha de sons e luzes, na convivência da claustrofóbica cozinha (“windowless”):

Viciousness in the kitchen!
The potatoes hiss,
It is all Hollywood, windowless,
The fluorescent light wincing on and off like a terrible migraine,
Coy paper strips for doors –
Stage curtains, a widow’s frizz. (*SPCP*, 227)

Susan Bassnett acentua a escolha poética das sibilantes que contribuem para a percepção da natureza tensa do espaço, onde humano e objecto animado ecoam similarmente: “The dominant sounds in ‘Lesbos’ are s/z sounds that create an effect of hissing, of breath being held back and escaping through clenched teeth. The first lines of the poem set the scene and establish this sound pattern (...).” [Bassnett, 2005 (1987): 108-109]

O poema concebe uma sátira da domesticidade idealizada, que responde criticamente à propagação desse mito pela publicidade e pelos enredos fílmicos que projectam a dona-de-casa perfeita. Lynda Bundtzen assinala a retenção do sujeito nesse espaço e o carácter artificial deste, consumando uma cópia plástica de um cenário cinematográfico: “The housewife of ‘Lesbos’ is stuck in the kitchen with a ‘stink of fat and baby crap.’ The vine-covered cottage of Hollywood ‘happily-ever-afters’ has proved a jerry-built sham.” [Bundtzen, 1991 (1983): 27] Deste modo, Bundtzen resume o poema a uma “(...) satiric exposure of the connubial bliss celebrated in the media.” (*Ibidem*, 28) Aliás, a produção do espaço doméstico como uma encenação expressa-se duplamente na referência à sua condição factícia de réplica de um cenário popularizado,²²¹ e na forma como o corpo feminino e este espaço convivem numa contiguidade perversa, que induz à redução do primeiro a uma extensão do segundo: “Every day you fill him with soul-stuff, like a pitcher. / You are so exhausted. (...) // I see your cute décor / Close on you like the fist of a baby” (*SPCP*, 229).

No entanto, a outra possibilidade performativa fora, em tempos, a de uma, igualmente

There is no Lesbos here, no communication between these two women who ought to be united in their misery. (...) the You-woman has denied the bond that ought to have linked her to others. She adores male children even while loathing the male adult with whom she lives, she discriminates against the female child, she has blown her tubes ‘like a bad radio / clear of voices and history.’ [Bassnett, 2005 (1987): 109-110]

²²¹ “Coy paper strips for doors – / Stage curtains, a widow’s frizz”; “The baby smiles, fat snail, / From the polished lozenges of orange linoleum.” (*SPCP*, 227, 228)

Deborah Nelson enfatiza esta mesma teatralidade: “For instance, ‘Lesbos’ presents us with a paradoxical image of the home in the image of the kitchen, ‘all Hollywood’ and ‘windowless’ with ‘Stage curtains’ and ‘coy paper strips’ instead of a door (stanza one). This description gives us a paradoxical theatricality, something like a closet drama, both performative and yet closed off from public viewing. Being ‘windowless’, no one can see inside the home, but neither can any one inside it see out. (...) The home may be private – closed off from the world – but it is hardly a space of privacy. Moreover, its theatricality indicates that it is not a place of authentic selfhood either. The home is as much a place for masks as the theatre of public life. The seething rage of the poem derives in part from the blending of claustrophobia and theatricality. The actors cannot get off the stage.” (Nelson, 2006: 32-33)

plástica e artificial, *femme fatale*, descrita em termos que reproduzem um desejo masculino e em função do qual o feminino age, construindo-se como objecto visual e sexual:

I should sit on a rock off Cornwall and comb my hair.
I should wear tiger pants, I should have an affair. (...)

Once you were beautiful.
In New York, in Hollywood, the men said: 'Through?
Gee baby, you are rare.'
You acted, you acted, acted for the thrill. (*Ibidem*, 228)

Reintroduzida na presente domesticidade ["Meanwhile there's a stink of fat and baby crap." (*Ibidem*)], a reclusão doméstica torna-se uma necessidade somática ou (como se implicita pelo tom levemente irónico do sujeito enunciador) uma carência psicossomática: "The sun gives you ulcers, the wind gives you T.B." (*Ibidem*). Uma condição que contrasta com a liberdade do consorte que tem com o espaço doméstico uma relação transitória,²²² embora, também ele, esteja "preso" numa relação cultural: "You say your husband is just no good to you. / His Jew-Mama guards his sweet sex like a pearl." (*Ibidem*) Aliás, apesar da relativa liberdade, o "impotent husband" transporta consigo os indícios de que está, de modo idêntico, não enclausurado mas apaziguadamente agrilhado à domesticidade que corrói o feminino: "It is love you are full of. You know who you hate. / He is hugging his ball and chain down by the gate." (*Ibidem*, 229)

O seguimento do poema implicita, contudo, que há uma tradição a ser aprendida e interiorizada com a dona-da-casa, mas que a sua visita ainda não experienciou e que, para já, rejeita: "I am still raw. / I say I may be back. / You know what lies are for. // Even in your Zen heaven we shan't meet." (*Ibidem*, 229-230)

No entanto, atendendo à sua descrição inicial como a "pathological liar" (*Ibidem*, 227), aqui repetida, a sua afirmação assemelha-se mais ao vangloriar de "Lady Lazarus" do que a uma consciente construção de uma identidade feminina autónoma e fora da parametrização que o poema estabelece. Embora se rejeite a violência descerrada pela figura doméstica, exibida nas diferentes confissões de repúdio em relação à sua filha e à filha do sujeito poético (projeções futuras de si na revelação, então, do feminino como uma herança social),²²³ há momentos de confluência entre as duas figuras que pressupõem que essa identificação é maior do que o sujeito desejaria: "Your voice my ear-ring, / Flapping and sucking, blood-loving bat."

²²² "The impotent husband slumps out for a coffee. / I try to keep him in, (...) / He lumps it down the plastic cobbled hill," (*Ibidem*).

²²³ "You say you can't stand her, / The bastard's a girl. (...) / You say I should drown my girl." (*Ibidem*, 228)
Já em relação ao filho da sua convidada, a cobiça exerce-se sob a forma de uma repetição dos mesmos padrões da sogra (a "Jew-Mama"): "You could eat him. He's a boy." (*Ibidem*)

(*Ibidem*, 229) Aliás, quando se considera a negatividade da primeira figura relativamente à criança e à maternidade [“You who have blown your tubes like a bad radio / Clear of voices and history (...)” (*Ibidem*, 228)], a afirmação do sujeito surge quase num registo de competitividade [“You have one baby, I have two” (*Ibidem*)] que apenas pode ser entendido num contexto mais lato, expondo a ambiguidade de Plath perante a fertilidade:

Just as *The Bell Jar* attempts to find some kind of solution to Esther’s crisis through fertility, so Plath’s poems of 1961-2 frequently depict women in relation to their fertility, or lack of it. The emptiness of ‘Barren Woman’ contrasts with the ‘weighty stomach’ of its companion piece, ‘Heavy Women’; ‘The Tour’ mocks the spinsterish ‘maiden aunt’; and the speaker of ‘Lesbos’, the brilliantly vicious negative of Sappho’s ideal female community, delivers a brutal (and amusing) put-down, ‘You have one baby, I have two’. (Kendall, 2001: 61)

Britzolakis, por exemplo, vê a proximidade entre as duas figuras como um reflexo da consciência de uma existência feminina que se realiza no específico espaço doméstico, onde a despersonalização conduz a um indivíduo psicologicamente perturbado. As duas vozes tornam-se indissociáveis, apesar da aparente recusa identificativa anteriormente referida:

The figurative current of electricity which runs through the poem is the sign of a crackling nervous energy, which unites, divides, and blurs the identities of the two female protagonists, rendering the male figures in the poem mere inadequate conduits (‘an old pole for the lightning’). This electricity is inseparable from the marketing (and self-marketing) of women as images, which pits them against each other as ‘rivals’, but also perversely eroticizes the hatred between them. The poem’s landscape is the detritus of a female subjectivity that wants *to be exchanged*, to be a Hollywood starlet, a mermaid, or a *femme fatale* (...). (Britzolakis, 1999: 127)

“The Tour”, um poema incluído em *Crossing the Water* e cronologicamente próximo de “Lesbos”, ostenta um antagonismo similar entre duas figuras femininas, em que o espaço doméstico é igualmente o palco do conflito. Na apresentação da sua casa à tia solteira e inoportuna, a jovem figura feminina vai procedendo, coloquialmente, a uma antecipação das críticas que o olhar examinador da tia irá exercer:

O maiden aunt, you have come to call. (...)
And I in slippers and housedress with no lipstick! (...)

Yes, yes this is my address.
Not a patch on *your* place, I guess, with the Javanese
Geese and the monkey trees.
It’s a bit burnt-out,
A bit of a wild machine, a bit of a mess! (*SPCP*, 237)

A ironia da descrição inicial (“a bit burnt-out”, “a bit of a wild machine”), reside na subsequente revelação desta casa como uma explosiva panóplia de utensílios domésticos que, na sua maior parte, servem a actividades diferentes das suas funções esperadas. Os objectos mundanos são, desta forma, reinventados numa fantasia, simultaneamente cómica e gótica:

“That’s my frost box, no cat, / Though it *looks* like a cat, with its fluffy stuff, pure white. / You should see the objects it makes! / Millions of needly glass cakes!” (*Ibidem*, 237-238)

Britzolakis analisa o poema como uma crítica ao mundo da domesticidade que se manifesta numa linguagem e numa actuação próprias: “In ‘The Tour’, the *Ladies’ Home Journal* world of domesticity, women’s work, and women’s talk is satirized by the baleful mimicry of a witch-like persona (...).” (Britzolakis, 1999: 145) O recurso aos décticos que Britzolakis associa à estruturação de uma linguagem descritiva infantil,²²⁴ revela, similarmemente, a visualidade e a circunscrição do espaço em que tudo é observado pela “maiden aunt” e em que tudo está próximo do contacto táctil de sujeito e interlocutor: “(...) And *this* / Is where I kept the furnace”; “Here’s a spot I thought you’d love –” (*SPCP*, 238). Os limites espaciais das figuras femininas plathianas permitem, assim, que um poema intitulado “The Tour” seja percorrido numa área constricta e surreal, onde a ironia comprova a permeabilidade entre corpo (maioritariamente feminino) e função, dentro da domesticidade: “O I shouldn’t dip my hankie in it, it *hurts!* / Last summer, my God, last summer / It ate seven maids and a plumber / And returned them steamed and pressed and stiff as shirts.” (*Ibidem*)

A negatividade do espaço doméstico que “The Tour” e “Lesbos” exibem aponta para a sua construção como um local de clausura e de anulação de qualquer eventualidade criativa ou individualizante, antes insistindo, através de mecanismos de repetição e artificialidade, na produção de uma representação feminina imperfeita e incompleta:

The frustrated housewife’s fantasies inevitably circle back to the enclosures and prisons that generate them – the hell-like kitchen, the ‘cement well’ which immures pet kittens, the ‘cute décor’ which closes in at the end of the poem in an image of devouring female sexuality: ‘like the fist of a baby / Or an anemone, that sea sweetheart, that kleptomaniac.’ (Britzolakis, 1999: 128)

No entanto, o feminino funciona também como um reforço desse “encerramento” normativo,²²⁵ uma vez que a “maiden aunt” surge como observador crítico do caos doméstico com que o sujeito poético se debate e que, por isso, ressentido: “I am bitter? I’m averse? / Here’s your specs, dear, here’s your purse. // Toddle on home to tea now in your flat hat.” (*SPCP*, 238) A vivência da jovem dona-de-casa neste lar que gere imperfeitamente, segundo os padrões da tia e, no fundo, também segundo a sua própria apreciação, reúne a sua insatisfação

²²⁴ “This cartoon Gothic uses the nursery-rhyme rhythms and italicized verbal gestures of children’s books (...).” (*Ibidem*)

²²⁵ Esta é a posição também defendida por Christina Britzolakis: “The exploding oven and the refrigerator which hovers between wild animal and domestic ‘appliance’ mock a suburban cult of normalcy underpinned by a paranoid fantasy of absolute instrumental control over nature. As in ‘Kindness’, there is a bitter confrontation between an older woman cast as the guardian of convention, and a younger, resentful, initiate into domesticity.” (*Ibidem*, 145)

com o criticismo exterior e a sua consciência de que esta “realidade” não é, afinal, agradável. O que lhe sobra depois da partida da tia são os mordazes “earwig biscuits”: “It’ll be lemon tea for me, / Lemon tea and earwig biscuits – creepy-creepy. / You’d not want that.” (*Ibidem*) O tom humorístico com que o sujeito descreve a forma como os diferentes elementos vão explodindo e “atacando” os residentes desta cozinha, não esconde, então, que, nessa conflagração, o próprio respirar do sujeito se torna impossível, asfiziado e nauseado pelo espaço que habita: “It simply exploded one night, / It went up in smoke. / And that’s why I have no hair, auntie, that’s why I choke // Off and on, as if I just had to retch.” (*Ibidem*) Por esta razão, o lar torna-se um lugar estranho e adverso ao sujeito, espaço de um *female Gothic* ou do freudiano “Unheimlich”, como Kendall o redefine. (cf. Kendall, 2001: 41) O que se quebra é o sentimento de pertença a esse *Heimat* (pátria) que o lar, supostamente, constitui.

Esta ausência de ar (respirável) em “The Tour” percorre *The Bell Jar* e se não afecta apenas Esther, é esta, no entanto e indubitavelmente, a personagem mais alerta para a situação.²²⁶ Embora reconheça que parte do seu diagnóstico clínico aponta para um problema pessoal e familiar,²²⁷ Esther também racionaliza sobre a opressão psicológica da domesticidade no espaço particular da suburbanidade. Efectivamente, o subúrbio iniciado pelas Levittown, fomentando a identificação com o lugar, o sentido de comunidade e a construção de uma família nuclear, refaz a imagem do indivíduo que o habita e, para Esther, em vez de uma utopia realizada, cria um espaço interiorizado como distópico, onde as relações humanas são asfiziantes. A essa aglutinação entre o espaço do subúrbio e o corpo suburbano, Esther responde com a tentativa de corte entre espaço e corpo na viagem/fuga real ou imaginária, na anulação do corpo próprio ou na representação repulsiva ou grotesca dos elementos que o corporalizam e representam. Deste modo, Elly Higginbottom (uma das *personae* que Esther cria no texto) é, na sua simplicidade e despojamento económico, a ficção de uma América que não atingiu o nível de exigência requerido pela nova classe média suburbana e, também, uma presença em fuga imaginária ao subúrbio em que realmente vive. Por sua vez, Dodo Conway, os Willard, Mrs. Greenwood ou a perscrutante vizinha e enfermeira reformada, Mrs.

²²⁶ A percepção do lar suburbano como uma realidade sufocante expõe um dos conflitos de Plath relativamente ao ambiente sociofamiliar em que é criada: “Tonight I wanted to step outside for a few moments before going to bed; it was so snug and stale-aired in the house. (...) So I tried to open the front door. The lock snapped as I turned it; I tried the handle. The door wouldn’t open. Annoyed, I turned the handle the other way. No response. (...) I glanced up. Through the glass square, high in the door, I saw a block of sky, pierced by the sharp black points of the pines across the street. And there was the moon, almost full, luminous and yellow, behind the trees. I felt suddenly breathless, stifled. I was trapped, with the tantalizing little square of night above me, and the warm, feminine atmosphere of the house enveloping me in its thick, feathery smothering embrace.” (*J*, 16)

²²⁷ “How did I know that someday – at college, in Europe, somewhere, anywhere – the bell jar, with its stifling distortions, wouldn’t descend again?” (*BJ*, 230)

Ockenden,²²⁸ são o espelho onde Esther pode ver o seu futuro e, na recusa dessa imagem, surgem deformados, hiperbolicamente generalistas ou ampliados na sua dimensão reguladora.

A obsessão com a composição e conciliação entre o espaço doméstico e os que o habitam, nos textos de Plath, encontra resistências em Muriel Rukeyser. Em *The Life of Poetry*, os interiores decorados da infância são preteridos pelo espaço da experiência exterior: na rua, nas caves e nos telhados, na pedreira e, mais tarde, nas deslocações pelo país e pela Europa. Por essa mesma razão, a menor ênfase na descrição minuciosa das salas por onde circulam as personagens permite que os textos em prosa (e também em poesia) de Rukeyser se preocupem e ocupem mais dos *patteran*, essas marcas que, afinal, definem uma vida nómada por excelência. Recusa-se, assim, as paredes oclusivas, que marcam o isolamento afectivo e social do casal em “In a Dark House”,²²⁹ ou que instituem o “velvet room” que o sujeito tem de abandonar para encontrar a sua identidade: “I have left forever / house and maternal river”. (CPMR, 21) Deixado o espaço doméstico, os espaços fechados, mais referidos do que descritos, tornam-se, frequentemente, espaços de passagem: hotéis e cafés (*The Orgy*), edifícios públicos ou em que o sujeito é um estranho (“The Book of the Dead”) ou espaços de outras biografias que não a do autor (*Our Life, Willard Gibbs, The Traces of Thomas Hariot*²³⁰).

“Wreath of Women”, de Muriel Rukeyser, por exemplo, não maligna o espaço da cozinha como Plath fizera em “Lesbos” ou em “The Tour”. O carácter generosamente nutritivo do feminino (“warm kitchen offering”) limita o indivíduo mas não o anula, do mesmo modo que a domesticidade é uma escolha que restringe mas que não fecha portas. A relevância vital de uma completude humana encontra-se, porém, na experiência da totalidade, para além da “segurança” e do conforto domésticos (“warm steady living”). Assim, as mulheres

²²⁸ “Mrs Ockenden was a retired nurse who had just married her third husband – the other two died in curious circumstances – and she spent an inordinate amount of time peering from behind the starched white curtains of her windows.” (*Ibidem*, 111) A insinuação de que a enfermeira poderá ser responsável pela morte dos primeiros maridos contrasta, ironicamente, com a suposta pureza das suas cortinas brancas e com a sua acção “moral” sobre Esther, avisando Mrs. Greenwood sobre comportamentos suspeitos da filha. (cf. *Ibidem*) É também um enfatizar do controlo que o corpo clínico e o corpo social exercem sobre Esther.

²²⁹ “walls close in to a shaft and blur of brown”. (CPMR, 6)

²³⁰ A propósito de Thomas Hariot, o que chega ao texto e aos leitores são exactamente apenas esses vestígios: “Our knowledge of Hariot’s boyhood does not yet come from records, although these may yet be found. (...) But very much may be deduced, projected backwards from the loose papers that have come down to us, part of the traces in his own hand (...), in notes and fragments, signals for which the best term perhaps is that word used by the travelling people for the signs which tell where they have been and in what direction they are moving – ‘patterans.’ By these inscriptions and objects, the diagrams covering this folio, the writing this-side-up on half the sheet, that-side-up on the other, that lets us know that here the master sat and there the students, by deaths and forgettings, tortures and instruments, the little pit where the foot of a compass was planted long ago, silk-grass waving near Hatteras – by these we guess, and ourselves move leaving our patterans.” (*TTH*, 54)

contemporâneas que revelam uma escolha sadia e socialmente importante acedem a um mundo violento, mas transformável, e participam da reescrita do mito do feminino:

Women who in my time
Move toward a wider giving
Than warm kitchen offering
And warm steady living
Know million ignorance
Or petty village shame,
And come to acknowledge the world
As a world of common blame.
Beyond the men of letters,
Of business and of death,
They draw a rarer breath,
Have no career but choice.
Choice is their image; they
Choose the myth they obey. (CPMR, 218)

As diferentes mundivisões feminina e masculina contradizem a recusa das dicotomias e sugerem uma posição essencialista de Rukeyser: as mulheres detêm uma superior visão e compreensão sobre um mundo, mesmo se a resposta social que recebem é desmotivante: “Know million ignorance / Or petty village shame”. Mas o seu acto de liberdade na escolha entre o espaço exterior e o espaço doméstico, leva-as a superar o carácter destrutivo masculino: “Beyond the men of letters, / Of business and of death, / They draw a rarer breath, / Have no career but choice.” Que valores subjazem então às palavras enunciadas? Por que razão se equaciona “men of letters, / Of business and of death”? Se “as letras” aqui são equiparáveis a negócios e à morte, é porque coexistem no mesmo plano de uma autoridade que cerceia o espaço agencial (autoral, económico ou mesmo existencial) dos Outros (ou da “outridade” que é o feminino). Igualmente em contradição com padrões judicativos, está a afirmação implícita de que a “escolha”, isto é, esse acto libertador e de decisão pessoal, supera o valor da carreira e da preocupação social, económica e legal:

Here Rukeyser acknowledges the personal inspiration of courageous women who refused “interminable girlhood” and chose “composite lives.” Though the poem refers to “three such women,” Rukeyser says she had four in mind: Rebecca Pitts, Carson McCullers, Marion Greenwood, and Katherine Anne Porter. (...) The poet feels linked to these women in an “unbreakable wreath,” and she offers its meanings to the reader. (Kertesz, 1980: 209-210)

A questão da escolha, resolvida por Rukeyser neste poema publicado em 1944 (*Beast in View*), aparece irresoluta na prosa plathiana da década seguinte:

I was surprised to have a woman. I didn't think they had woman psychiatrists. This woman was a cross between Myrna Loy and my mother. She wore a white blouse and a full skirt gathered at the waist by a wide leather belt, and stylish, crescent-shaped spectacles. (BJ, 179)

Mesmo na profissional Dr. Nolan, Esther não resiste à observação sobre a inerente visualidade que a distingue, embora positivamente, de outras “mulheres de carreira”, porque esteticamente adequada aos padrões de uma sexualização e atractividade que Esther deseja ver conciliados com o desempenho profissional.²³¹ Ao longo do texto assiste-se, por essa mesma razão, às deambulações de uma desorientada Esther, dividida entre a sua ambição em ser uma escritora de sucesso e a necessidade de se tornar uma boa esposa e mãe, uma vez que, segundo as leituras que faz da sociedade, lhe é impossível harmonizar estas opções, clarificada na imagem da figueira onde a cada ramo corresponde uma escolha exclusiva. (cf. *Ibidem*, 73)

3.1.2. Figurações e variações representacionais do feminino

As dificuldades em criar uma protagonista que concilie vida familiar com vida profissional estão presentes na restante prosa, já que o modelo que Esther Greenwood encontra em Dr. Nolan não consegue ser transposto para um papel principal nas *short stories*. O que surge, pelo contrário, é o pólo contrastante entre mulher de carreira e mãe/dona-de-casa, com a subjectivação e o protagonismo atribuídos à segunda, de que “Day of Success” é o mais claro exemplo. Composto por Plath em 1960, é demonstrativo de um conflito que não reside na interacção entre os membros do casal, mas antes na percepção psicológica da personagem, relativamente à sua imagem física perante o marido e em comparação com a *femme fatale*. Esta é a imaginada ameaça ao casamento e ao lar, um espaço não idílico porque frágil e inconstante, que Ellen, a jovem esposa e mãe, pressente poder ser destruído a qualquer momento: “For a moment she froze on the threshold, taking in the peaceful scene as if she might never see it again (...). *Please don't let it change*, she begged of whatever fates might be listening. *Let the three of us stay happy as this forever.*” (JP, 80)

Atendendo a chamada de Denise Kay, a “jovem e brilhante” produtora de televisão, Ellen teme que o marido se sinta atraído por aquela que antecipa ser uma “elegantly groomed red-

²³¹ Paula Bennett clarifica o peso desta indecisão no carácter opressivo e sufocante do texto: “Confronted by the gulf between her gender or being and her aspirations, she is left feeling numb, stuck, as she says over and over again, in a dark, airless sack like an aborted fetus under its glass bell. Looking at the choices made by the women she knows, she can find no acceptable alternative for herself. (...) At best she merely oscillates between them, listening to the advice they give but unable to follow the paths they take.” (Bennett, 1986: 126-127)

Contudo, Plath faz de Esther “a statement of the generation” (J, 289), uma vez que, de acordo com Linda Wagner-Martin e outros autores, uma das razões para o rápido e popular sucesso da obra deriva da identificação fácil entre Esther e as suas contemporâneas: “What the perfect American girl was one could discover in the pages of the 1950s teen and women’s magazines. According to the media, a woman should be a wife and probably a mother. If there was time, then she might do volunteer work, but she was not expected to be a professional. In a decade when the average marriage age for women had fallen to 20.3, the lowest ever recorded in the U. S., Sylvia did not plan to be an unmarried career woman. To choose not to marry would be to label herself *unfeminine*.” [Wagner-Martin, 1988 (1987): 50]

headed woman” (*Ibidem*). Comparativamente a esta ficção da Outra, a doméstica esposa define-se como “homespun, obsolete”. Incapaz de competir, como Nancy Regan, a amiga cujo divórcio acompanhou:

Nancy simply couldn’t compete – in looks, money, talent, oh, in anything that counted – with the charming blond leading lady who added such luster to Keith’s play on its debut in the West End. From the wide-eyed adoring wife of Keith’s lean years, she had lapsed gradually into a restless, sharp-tongued, cynical woman-about-town, with all the alimony she could want, but little else. (*Ibidem*, 83)

Funcionalmente, Ellen está consciente de que cumpre a sua tarefa: não o interrompendo desnecessariamente, “to behave like a model secretary and leave his hours of writing time uninterrupted” (*Ibidem*, 81); enviando manuscritos para editoras, “The glossy American weekly she’d addressed an envelope to a month before was delighted with Jacob’s contribution” (*Ibidem*, 82), “the impressively fat manuscript she had typed from Jacob’s dictation” (*Ibidem*, 85); restaurando a casa, “She’d been down on her knees, laboriously slapping light gray lino paint on the depressing, chewed-up, hundred-year-old floorboards (...)” (*Ibidem*, 82); cuidando do marido, “She arranged the cheap tin tray with care - table napkin, sugar bowl, cream pitcher, a sprig of gilded autumn leaves beside the steaming cups (...)” (*Ibidem*, 84); fundindo os seus desejos com as necessidades dos outros, respondendo à pergunta de Jacob “What does your heart desire?” com um simples, “A pram.” (*Ibidem*, 82)

A insegurança no matrimónio, todavia, torna-se vector de insatisfação e de autocritica: “*I’m jealous*, Ellen told herself dully. *I’m a regular, jet-propelled, twentieth-century model of the jealous wife, small-minded and spiteful.*” (*Ibidem*, 83). É uma pressão angustiante e crescente que se infiltra por todas as actividades diárias: “(...) Ellen deftly changed the damp diaper, omitting the customary game of peekaboo, her mind elsewhere (...)” (*Ibidem*, 84); “*It won’t happen right away*, Ellen mused, mashing cooked carrots for Jill’s lunch. *Breakups seldom do.*” (*Ibidem*, 84); “The receptionist touched her shoulder, and Ellen snapped out of her daydream. *If only Jacob’s home when I get back*, she changed her tack hopefully, *his feet up on the sofa, ready for tea, the same as ever...*” (*Ibidem*, 86-87).

É, acima de tudo, a consciência de que a mulher perfeita não é apenas funcional. Superar as ameaças ao matrimónio obriga a manter cativo o interesse do marido através de um trabalho constante de construção de uma representação corporal olfactiva (cf. *Ibidem*, 84-85) e visual: “*Already I don’t fit. I’m homespun, obsolete as last year’s hemline. If I were Nancy, I’d grab that check the minute it dropped through the mail slot and be off to a fancy hairdresser’s and top off the beauty treatment by cruising Regent Street in a cab loaded with loot.*” (*Ibidem*, 86)

Incapaz, porém, de ser como Nancy, Ellen assume um “motherly smile” (*Ibidem*, 86) e se-

gue os seus afazeres domésticos, contrapondo dois mundos que, para si, não se tocam: o mundo prático da maternidade e o mundo frívolo da beleza feminina que imagina para as modelos que vê nas revistas (cf. *Ibidem*, 86). É Nancy quem ensina Ellen a recriar essa imagem do feminino, através da afirmação da sua “inner woman” (*Ibidem*, 89). Ironicamente, a “mulher interior” divisa-se no seu reflexo exterior e é condicionada pelo gosto masculino: “Nancy exclaimed impatiently. ‘You need to take a good, long look at yourself in the mirror. The way I should have, before it was too late,’ she added grimly. ‘Men won’t look admit it, but they do want a woman to look *right*, really *fatale*. The right hat, the right hair color...’” (*Ibidem*, 89)

O espelho é a porta para um espaço interno que é, na realidade, externo. E Nancy Regan, separada do marido, surge como veículo da expressão dos desejos deste e do masculino em geral, mas também como defensora dos valores familiares. Deste modo, Nancy não recrimina o marido que a trai mas sim a perigosa *femme fatale*, a mulher como inimigo do espaço fechado do lar, uma predadora com características legendárias:

“I don’t wonder if you’re a tiny bit worried about Denise. She’s a legend, one of those professional home wreckers. She specializes in family men.” (...)

“Is she married?” she heard herself say. (...)

“Married?” Nancy gave a dry little laugh. “She wears a ring, and that’s covered a good deal. The current one (...) has a wife and three children. The wife won’t hear of a divorce. Oh, Denise is a real career girl – she always manages to land a man with complications, so she never ends up drying dishes or wiping a baby’s nose.” (*Ibidem*, 89-90)

Seguindo então estes conselhos, Ellen procede à separação entre as duas esferas, desertando as tarefas domésticas e iniciando o processo de construção de uma outra imagem de si:

The moment the door closed on Nancy, Ellen started to behave in a curious and completely uncharacteristic fashion. Instead of putting on her apron and bustling about in the kitchen to prepare supper, she stowed Jill in her pen with a rusk and her favorite toys and disappeared into the bedroom to rummage through the bureau drawers (...).

Why don’t I do this every night? she was asking herself half an hour later as, flushed and freshly bathed, she slipped into the royal blue silk Japanese jacket (...). Then she undid her coronet of braids and swept her hair up into a quite dashing impromptu topknot (...). With a couple of tentative waltz steps she accustomed herself to her holiday pair of steep black heels and, as a final touch, doused herself thoroughly with the last drops of the French perfume. (*Ibidem*, 90-91)

Consequência deste momento de construção precária é o negligenciar dos cuidados maternos: “Breezing into the living room, she felt a sudden pang. *I’ve forgotten Jill!*” (*Ibidem*, 91) O lembrar-se de um outro, implica o esquecimento do seu corpo. O refundir-se com o corpo da criança, enquanto dá banho à filha ou lhe dá a comer as papas e as ameixas, processa uma dissolução da imagem de si, por um lado, na desconstrução da imagem fresca, lavada e perfeita e, por outro, na crescente desatenção a essa imagem. (cf. *Ibidem*) À medida que as duas esferas se confundem numa só, Ellen recupera então a forma maternal e doméstica a que

Jacob irá responder positivamente, mostrando-se incapaz de ver ou sentir como sensual o que sobrava da imagem anteriormente construída pela mulher, isto é, o perfume e o “royal blue silk Japanese jacket”:

“Now that’s what I like to see when I come after a hard day!” Jacob leaned against the doorjamb (...). “Wife and daughter waiting by the fireside to welcome the lord of the house...” (...)
“Mmm, darling, you smell good!” Ellen waited demurely for some mention of the French perfume. “A sort of marvelous homemade blend of Farex and cod liver oil. A new bedjacket too!” (*Ibidem*)

Satisfeita por Jacob a ver como “the wife and mother type” (*Ibidem*), Ellen é a voz que conclui a narrativa num tom de triunfo por Jacob ter decidido adquirir a casa de campo que ambos haviam desejado e por, assim, se poderem afastar das perigosas e sofisticadas mulheres de carreira. No campo, Ellen usufrui da “liberdade” de ser a dona-de-casa protegida das pressões da competição e, por isso, quando Nancy telefona para avisar da marcação para o cabeleireiro, a resposta da jovem esposa é elucidativa: “‘Sorry, Nan,’ Ellen said gently, ‘but I think you’d better cancel my appointment. (...) Braids are back in style this season, love – the latest thing for the country wife!’” (*Ibidem*, 92)

O tom exultante de Ellen revela o carácter metamórfico e fluido do feminino mas também demonstra como esse carácter é moldado a partir das necessidades masculinas. Se Ellen afirma a vitória da maternidade e da domesticidade perante o profissionalismo de Denise, o que o texto expressa é uma vitória de uma representação submissa e adaptável desse mesmo feminino sobre uma representação independente e igualitária de uma mulher de carreira, cujo valor Jacob rejeita: “‘(...) That Denise Kay is a career woman with a mind of her own – a regular diesel engine. Catch me crossing her path! Why, she’s so high-powered she even fueled up on the martini she’d ordered for me when I told her I never touch up the stuff on weekdays.’” (*Ibidem*, 92)

Assim, não é propriamente a derrota da *femme fatale* que o texto enuncia porque, de facto, Denise Kay não preenche completamente o estereótipo. O que afasta Jacob de Denise funda-se na oposição entre o que Jacob deseja e o que Denise representa: enquanto este se vê como “lord of the house”, a produtora de televisão aparece como “high-powered”, oferecendo uma equiparação em termos de distribuição do poder, inaceitável quando transposto para o espaço do lar. O “final feliz” é, desta forma, ilusório uma vez que o lar continuará a ser assombrado por potenciais *femmes fatales*, como a insegura Ellen confessa: “For a second, the merest snag of foreboding caught at Ellen’s heart. ‘Won’t you have to stay around London for the play...?’” (*Ibidem*, 92)

A casa de campo torna-se assim o lugar mitificado de uma segurança que apenas reside no afastamento da presença ameaçadora do Outro. Ou seja, ao fechamento do espaço doméstico, acrescenta-se ainda uma maior reclusão na cisão em relação ao espaço público urbano. Alan Sinfield argumenta com justeza que “‘Day of Success’ fits the ideology of domesticity: Ellen has no career (she is not a writer), and the successful producer is imagined as destructive and antipathetic to the wife and mother.” (Sinfield, 1997: 213). É, por isso, que o “sucesso” do título se limita à manutenção de uma situação que é, em si mesma, instável. Embora Plath conceba esta história estando a viver em Inglaterra, as características que atribui à esposa perfeita reflectem outras heroínas suas, marcadas culturalmente pelos ditames organizacionais contemporâneos da família americana suburbana.

The Bell Jar, como outras obras em prosa, apresenta representações dicotómicas do feminino como opções para Esther: da presente “good girl”/ “bad girl” à futura mulher de carreira/esposa suburbana, realizada em *Day of Success*. Nos textos poéticos, por sua vez, as possibilidades de escolha estão delimitadas pela frequente figuração de três estereótipos do papel feminino: “spinster”, “strumpet”²³² e “earth mother”, os corpos quase sempre censuráveis e rejeitados pelo sujeito que os enuncia, descreve e critica. Das três, é a terceira que é objecto de menor crítica mas a que é mais puramente objectificada e reduzida à sua essência biológica.

A estas representações do feminino, Plath faz corresponder quadros estáticos e sem possibilidade evolutiva. Isto é, a classificação como um dos três tipos impede que a mulher seja vista sob uma outra perspectiva, o que denota a fácil categorização do feminino. No poema “Spinster” (1956), por exemplo, a presença de palavras como “cold” ou “hard” explicita o carácter imutável e masculinizado da figura. A estas palavras acresce ainda a insensibilidade de “ice” e “frost” ou de “exact as a snowflake”, sujeitando o poema a uma rigidez que reforça a negatividade pejorativa da palavra *spinster*, sobretudo na década de cinquenta. Preferindo um ambiente gelidamente fixo e sem disrupções que a “atormentem”, a definição da relação amorosa pelo sujeito poético expõe uma recusa de outras experiências perceptivas para além da precisa visão, na sua formulação observadora e julgadora:

By this tumult afflicted, she
Observed her lover’s gestures unbalance the air,
His gait stray uneven
Through a rank wilderness of fern and flower.
She judged petals in disarray,

²³² Butscher exemplifica a sua segmentarização dos modelos do feminino, com as observações de Plath sobre o corpo docente feminino em Cambridge. (cf. Butscher, 1976: 181)

The whole season, sloven. (*SPCP*, 49)

A “escolha” feita pela figura feminina não sugere, então, uma liberdade ou uma plenitude, indicando antes a recusa da sensorialidade e do inter-relacionar corporal com o outro ou com a natureza, numa rejeição de tudo o que na carne pode ser agitador e incontrolável: “She withdrew neatly.” (*Ibidem*, 50) O terminar negativo das diferentes experiências amorosas, expressas numa humorística reprovação por um fictício “narrador” do poema, como nos contos de Chaucer, contando uma história entre amigos, clarifica visualmente a contenção gestual da figura feminina e a diferenciação da ocupação do espaço relativamente ao “latest suitor”:

Now this particular girl
During a ceremonious April walk
With her latest suitor
Found herself, of a sudden, intolerably struck
By the bird’s irregular babel
And the leaves’ litter. (*Ibidem*, 49)

Porque esta repressão física não encontra eco no mundo exterior, situa-se a “particular girl” num espaço referencial encerrado (na alusão à casa onde se refugia como um castelo “barricado”) e culmina-se numa linguagem disfórica que suscita dúvidas quanto à sua real eficácia. Afinal, há a percepção de que há algo desconforme nesta figura que desinquieta a ordem supostamente natural do universo, uma vez que consegue sustentar-se fora da casa, protegida com “barb and check”, o espontâneo “mutinous weather”, suspendendo, assim, a sequência esperada das estações para aspirar a um perpétuo Inverno. (cf. *SPCP*, 49-50)

No mesmo ano, Plath escreve “Ella Mason and Her Eleven Cats”, um poema onde Miss Mason é, corporalmente, um quadro educativo. Contemplando o seu exemplo negativo, as jovens podem aprender e optar antes pela configuração da “earth mother”, aquela que se subentende que a “Cat-Lady Mason” não tenha conseguido alcançar.

O Outro pode assim apresentar-se como um futuro Eu. A personagem cómico-trágica, que vive com os seus gatos, contém as marcas da censura social, uma vez que o tom humorístico dos versos não esconde o fracasso do “bom feminino” por detrás da “excentricamente feminina” Ella, resignada à sua condição de eterna solteira/solitária:

But now turned kinder with time, we mark Miss Mason
Blinking green-eyed and solitary
At girls who marry –
Demure ones, lithe ones, needing no lesson
That vain jades sulk single down bridal nights,
Accurst as wild-cats. (*Ibidem*, 54)

Os olhos, simbolicamente verdes, insinuam a sua desumanização: se em tempos revelaram a beleza da sua juventude, presentemente correspondem a uma “felinização” de si. O pronome

peçoal (“we”), que aponta Miss Mason na rua, informa do carácter público do corpo feminino e da inevitável sujeição à observação e ao crivo da comunidade. A expressão “we mark Miss Mason” denota, aliás, as marcas da colectividade (“we”), da observação mas também da diferenciação e categorização (“mark”), do estado social (“Miss”) e da despersonalização do indivíduo feminino pelo apodo/apelido paterno (“Mason”).

Atente-se na forma como Miss Mason passou pela sua construção no espaço público, na passagem cronológica do tempo, através da descrição do sujeito que funciona como observador/ participante ou enquanto receptor da voz pública:

Village stories go that in olden days
Ella flounced about, minx-thin and haughty,
A fashionable beauty,
Slaying the dandies with her emerald eyes;
Now, run to fat, she’s a spinster whose door shuts
On all but cats. (*Ibidem*, 53-54)

A integração da norma social, manifesta no sujeito, confessa-se também na sua presente consciência da desumanidade dos jogos de infância:

As narrativas das aventuras de infância transmitem um olhar pessoal que se confunde com o social, isto é, as crianças em certa medida participam de aspectos mais cruéis da moral dominante, nomeadamente o insulto e a exclusão. (...) A última estrofe funciona como contraponto do olhar social e do olhar da criança que predominara ao longo de seis estrofes. A adversativa que inicia esse contraponto, abre caminho à perspectiva da maturidade que é também a de um olhar sem preconceitos. (Avelar, 1997: 97)

O olhar e o julgamento da infância replicam, então, o da restante comunidade e deixam Miss Mason fora da possível integração de um comunicativo “we”, alienando-se e alienada. Constitui, desta forma, um Outro, vivendo física mas não socialmente no espaço de Somerset Terrace, e em que o processo de exclusão resulta do seu incumprimento da convenção do casamento. Mas se o presente desvela uma maturação mais empática do sujeito, a observação efectua-se, contudo, sob a mesma forma distanciadora do olhar. Com efeito, a sua atitude e perspectiva apenas se tornaram “kinder with time”, mantendo Miss Mason nesse plano de uma distinta diferença e desconformidade.

A negação ou perturbação da consagração nupcial e da consequente procriatividade coloca as figuras “em transgressão” perigosamente perto do espaço mecanicamente estéril e matematicamente improdutivo do universo masculino. Repete-se assim, o carácter divisivo e maniqueísta que Esther Greenwood atribui à sociedade que “a habita”. Tal como sofisma em *The Bell Jar*, em tempos, o mundo havia-lhe aparecido como dividido entre os que eram “puros” e os que tinham “perdido a pureza”. (cf. *BJ*, 77) Esta divisão expande-se, então, para aqueles que escolhem uma vida de “pureza” (literal ou metafórica) e os que optam por uma

vida que presume uma carnalidade assumida, na multiplicação da espécie.

Os primeiros preenchem os espaços de “The Munich Mannequins”, em que a perfeição expõe a sua esterilidade porque é um fim em si mesmo, não podendo garantir um Outro, uma continuidade. Estão ainda presentes em “Spinster” ou em “Barren Woman”, por exemplo.

Já em “Two Sisters of Persephone” (1956), estas duas condições são opostas em jogos binários que recordam lugares-comuns sobre a feminilidade. A figura solar é aqui o exponencial da feminilidade, por oposição à infecundidade de uma figura quase ctónica e reclusa (o seu espaço é um “dark wainscoted room”), laboriosa e matemática (“mathematical machine”). A proficiência torna-se inimiga da criação e revela-se antinatural. A naturalidade da “outra irmã”, por seu turno, enraíza-a biologicamente na sua terrena carnalidade. De facto, a rotundidade da irmã “solar”, tocada pela terra e pelo sol, lembra Dodo Conway, a personagem materna de *The Bell Jar* e as figuras de “Heavy Women”. Está, porém, passivamente transmutada (“Bronzed as earth”) e anestesiada pelas opiáceas papoilas, auxiliares na anulação da “perturbante” e racional consciência. Sem a actividade intelectual da sua irmã, é conduzida na sua dormência (“Lulled / near a bed of poppies”) à condição de matriz de um futuro rei, fecundada como a natureza à qual pertence, “Grows quick with seed” (*SPCP*, 32). Numa quase recriação da imagem de H.D., em *Asphodel*, de uma fertilização naturalmente divina²³³ ou evocando a “polinização” de Dánae, a aprisionada filha do rei de Argos, por um Zeus metamorfoseado em dourada chuva, esta representação do corpo feminino como espaço da reprodução hierogâmica acentua a irrelevância da sua escolha, embora lhe atribua um carácter supremamente cósmico. Britzolakis aporta a esta imagem a influência de D.H. Lawrence que se estende, aliás, a H.D., embora no caso desta, o influir lawrentiano conviva com a sua própria temática clássica:

In ‘Two Sisters of Persephone’ (1956), the Lawrentian myth of sacrificial marriage with the sun god is crossed with the 1950s ideology of womanly fulfilment as self-sacrifice. (...)

The second sister of Persephone becomes a sacrificial vehicle for male power in a ritual scenario underwritten through the natural and mythological figure of the poppy. (...) Persephone (...) was gathering poppies – the flowers of forgetfulness – when she was abducted and raped by Pluto, the god of death. (Britzolakis, 1999: 80)

A agencialidade, por muito eficiente que aparente ser, impede então a exuberância da vida,

²³³ “Long ago, seeds were dropped in Egypt’s coffins and thousands and thousands of years passed (we all know this) and seeds brought to the light after thousands of thousands of years, sprouted, germinated, were sheer seeds of grain or barley, or of ‘some other grain’ showing after thousands of thousands of years the inventiveness of God. Barley, grain or ‘it may be of some other seeding’ came to light, some tiny green tips of two upward praying Akhnaton-like sun-hands, little sprouts of grain, praying toward the sun, little twin hands, the same always. The utter uninventiveness of God showed here. Seed dropped into a painted coffin was the same seed, the same germination that had always been and Hermione was now sister with every queen, sister with every queen, sister of Cleopatra, of the mother of Jesus, of Caesar’s patrician parent, of every char-woman. Seed that held the globe of the sun, that pollen-light within her ...” (A, 163)

enquanto que a passividade “acerebral” torna o corpo feminino um receptáculo para a criação. Sem atribuir um carácter absolutamente positivo a qualquer uma das irmãs, apercebe-se um certo contentamento apaziguado na aceitação do papel procriativo. Apesar de tudo, ela é sedutoramente atraída a este estado: é “Lulled” e não “numbed” e a sua descendência real confere-lhe alguma autoridade e reconhecimento (um prestígio por aproximação). Apesar do seu estatuto biologicamente condicionado, a sua realidade parece menos negativa que a mortalidade associada à outra irmã, descrita fisicamente como “rat-shrewd”, “meagre”, “root-pale”. A dessacralização desta é completa nos versos finais: “Goes graveward, with flesh laid waste, / Worm-husbanded, yet no woman.” (*SPCP*, 32) Assim, embora tenha sido produtiva e eficiente, a sua acção resulta em desperdício porque o seu corpo, isto é, a sua possibilidade em produzir corporalmente outrem, é desperdiçado (“with flesh laid waste”).

No limiar, a sua escolha resulta num acto que a elimina enquanto mulher já que a definição da sua condição feminina deriva do ser “husbanded”: o garante da sua entidade é estabelecido pela acção de outrem e encontra-se para além dos seus actos ou da sua volição. O particípio acentua a impossibilidade em poder definir-se e marca a visão particularmente negativa, postulada pelo poema, da mulher que rejeita o papel procriativo que a sociedade lhe impõe, optando antes por uma vida intelectual, artística ou criativa. A esterilidade física supera qualquer valor que possa ser identificado com a produtividade cerebral e é primeira que estipula a falência da sua “autenticidade” enquanto mulher: repare-se que, ao ser descrita como “mathematical machine”, o que se intui da actividade é o seu papel mecanicamente reprodutor e não a criatividade ou originalidade. Esta é uma condição que remete para as reflexões de Esther Greenwood²³⁴ e que, claramente, não é uma solução satisfatória para a personagem ou para a figura poética. Em 1961, Plath escrevia em “Widow”:

Widow. The bitter spider sits
And sits in the center of her loveless spokes.
Death is the dress she wears, her hat and collar.
The moth-face of her husband, moonwhite and ill,
Circles her like a prey she'd love to kill.

A second time, to have him near again –
A paper image to lay against her heart
The way she laid his letters, till they grew warm

²³⁴ “My mother kept telling me nobody wanted a plain English major. But an English major who knew shorthand was something else again. Everybody would want her. (...) The trouble was, I hated the idea of serving men in any way. I wanted to dictate my own thrilling letters.” (*BJ*, 72)

And seemed to give her warmth, like a live skin.
But it is she who is paper now, warmed by no one. (*SPCP*, 164)

À imagem da viúva-negra que mata o “consorte” durante o acto sexual, esta figura encontra-se agora também detida “in the center of her loveless spokes”. Sentindo a perda do marido como uma privação de uma parte significativa de si, na memória da vivacidade que a experiência do casamento lhe garantia (“And seemed to give her warmth, like a live skin”), o esvaziar de significado atribuído pela viuvez reforça a consciência da sua incompletude enquanto mulher. Aliás, a ausência vital do marido expõe a mortalidade da viúva: “Death is the dress she wears, her hat and collar.” Presa nesta imagética, em que existe ainda como uma referência deste – “The moth-face of her husband (...) Circles her like a prey” – revela, na sua ambiguidade sentimental, amarga (“The bitter spider”) e saudosa (“A second time, to have him near again”), a insuficiência de uma solidão, em que se encontra “warmed by no one.” No entanto, a condição desta viúva mostra ainda uma outra falência. As várias referências no poema expõem a sua incapacidade de produção textual, enquanto o marido havia sido o produtor de discurso que ela apenas pode tocar: “The way she laid his letters, till they grew warm / And seemed to give her warmth, like a live skin.” A própria palavra “widow” aporta já essa impossibilidade criativa:

Widow. The word consumes itself –
Body, a sheet of newsprint on the fire
Levitating a numb minute in the updraft (...)

Widow. The dead syllable, with its shadow
Of an echo, exposes the panel in the wall
Behind which the secret passage lies – stale air (*Ibidem*)

A absoluta ausência de significado próprio, que não o de mera sombra de outrem, revela a sua inferioridade: “A widow resembles them, a shadow-thing, // Hand folding hand, and nothing in between.” (*Ibidem*) Já o marido, mesmo se ausente, continua textual e significativamente presente, por exemplo, nas cartas que a “animam”, na vitalidade que ele, ao contrário dela, ainda possui.

Em “Strumpet Song” (1956), o sujeito, “most chase” e crítico, faz do olhar o processo para a vocal censura pública,²³⁵ mas também o meio de um contacto inevitável com o objecto da sua crítica: “(...) this rank grimace / Which out from black tarn, ditch and cup / Into my most chase own eyes / Looks up.” (*Ibidem*, 34) Esta dupla partição de si, como denunciador de um feminino impossivelmente dissoluto para os seus irónicos padrões [“Time comes round for that

²³⁵ “Mark, I cry, that mouth / Made to do violence on / That seamed face / Askew with blotch, dint, scar / Struck by each dour year.” (*SPCP*, 33-34)

foul slut” (*Ibidem*, 33)] e, ao mesmo tempo, como esse mesmo feminino que reconhece o seu reflexo na negritude do “black tarn” ou na sujidade e marginalidade de “ditch”, patenteia a repressão e a negação de um feminino que se repudia a si próprio.

Esta imagética, que Plath expressa em poemas compostos na década de cinquenta, aparece ainda em *The Bell Jar*. Neste texto, as expectativas comportamentais reflectidas no vestuário remetem para uma performatividade social que esclarece a definição de Esther como “good girl” ou “bad girl”, na antecipação das adultas figurações da “spinster”, “strumpet” e “earth mother”, como é subentendido no seu encontro com o peruano Marco. (cf. *BJ*, 102-106) Ser feminina é ser como a “boa” colega e não como Doreen (sexualmente visível e explícita) ou como a editora da revista *Mademoiselle*, Jay Cee (profissionalmente dessexualizada, o seu fato masculino como uma armadura).²³⁶ Ou seja, Esther está ainda num processo de elaboração de si, que poderá ditar o seu enquadramento futuro como uma dessas três figurações.

Neste processo de “crescimento social”, Esther percebe a involução pessoal ao ver restringidas ou eliminadas partes de si, numa estratégia exclusivista em que apenas pode ser “esta” ou “aquela” configuração do feminino. Na complexa relação de Esther com as personagens das colegas estagiárias Betsy e Doreen,²³⁷ suas colegas na revista *Mademoiselle*, percebe-se a confusão quanto à sua própria integração social: a que grupo pertence Esther e, conseqüentemente, que respostas deve dar? Com efeito, a sua autoconstrução não é separável da sua identificação social.

Embora as personagens sejam frequentemente definidas como estereótipos, o seu poder advém de serem identificadas com representações sociais consideradas culturalmente óbvias e naturais. Isto é, a sensual Doreen oferece visualmente (e em termos de gestualidade e acções) aquilo que é “suposto” “ser”. A sua óbvia sensualidade torna-a objecto carnal e sexual, algo que não sucede à inodora Betsy. Única, entre as colegas do Amazon Hotel, a afectar olfactiva-

²³⁶ “Jay Cee had brains, so her plug-ugly looks didn’t seem to matter. (...) I tried to imagine Jay Cee out of her strict office suit and luncheon-duty hat and in bed with her fat husband, but I just couldn’t do it.” (*Ibidem*, 5-6)

²³⁷ Betsy e Doreen encarnam dois modelos femininos, mas também geográficos e culturais. Apresentadas logo no início do texto, a sua simplificação como a “good girl” de uma inocente e idílica América rural ou a “bad girl” sexualizada de um Sul decadente chocam com a artificialidade da suburbana Esther, proveniente da costa Leste, mas não preparada para a pluralidade nova-iorquina. De Betsy afirma: “They imported Betsy straight from Kansas with her bouncing blonde ponytail and Sweetheart-of-Sigma-Chi smile.” (*Ibidem*, 6)

Já Doreen, ignorando as normas censórias da puritana Nova Inglaterra em que Esther funda, mesmo que inconscientemente, os seus valores, apresenta para si um outro tipo de interesse: “I’d never known a girl like Doreen before. Doreen came from a society girl’s college down South and had bright white hair standing out in a cotton candy fluff round her head and blue eyes like transparent agate marbles, hard and polished and just about indestructible, and a mouth set in a sort of perpetual sneer.

(...) Doreen wore these full-length nylon and lace jobs you could see half through, and dressing-gowns the colour of sin, that stuck to her by some kind of electricity. She had an interesting, slightly sweaty smell that reminded me of those scallopy leaves of sweet fern you break off and crush between your fingers for the musk of them.” (*Ibidem*, 4-5)

mente Esther, a materialidade da carne em Doreen implica também a sua corrupção: “dressing-gowns the colour of sin”. No caso de Doreen, “sin” e “skin” tornam-se palavras germanas. Mas ao inserir a representação física da colega numa construção cultural, Esther define-a como produto e, ao mesmo tempo, estabelece fronteiras culturais e sociais na América onde reside: “Her college was so fashion-conscious, she said, that all the girls had pocket-book covers made out of the same material as their dresses, so each time they changed their clothes they had a matching pocket-book. This kind of detail impressed me. It suggested a whole life of marvellous, elaborate decadence that attracted me like a magnet.” (*Ibidem*, 5)

Doreen exala um poderoso e erótico odor animal (“musk”),²³⁸ enquanto parte da sua construção é histórica, reenviando o seu cabelo como “cotton-candy” para os campos de algodão do Sul escravagista. Esther voltará a esta referência ao descrever a forma como Doreen se torna um objecto na presença masculina de Lenny: “She just sat there, dusky as a bleached blonde negress in her white dress and sipped daintily at her drink.” (*BJ*, 11) Um objecto que fica, aliás, sob a perspectiva ocular e censória de Esther²³⁹ e que se assemelha às imagens icónicas do corpo-ampulheta que, como foi visto, Hollywood exportava na figura de Elizabeth Taylor ou de Marilyn Monroe: “Doreen looked terrific. She was wearing a strapless white lace dress zipped up over a snug corset affair that curved her in at the middle and bulged her out again spectacularly above and below, and her skin had a bronzy polish under the pale dusting-powder. She smelled strong as a whole perfume store.” (*Ibidem*, 7)

A mesma transparência é visível em Betsy. Classificada como estereótipo do ponto de vista crítico, a personagem cumpre as expectativas dos outros sobre si, ou seja, “vive” a sua representação social e é tratada de acordo essa imagem. Então, mais do que não desejar “ser” Betsy ou Doreen, Esther não deseja ser tratada “como se fosse” Betsy ou Doreen.²⁴⁰ Com efeito, Esther acompanha e copia Doreen até ao momento em que vê a forma como Doreen é objectificada e manipulada por Lenny, perdendo toda a sua iniciativa e poder. De Betsy, a

²³⁸ Ao contrário das quase inodoras personagens do texto, Doreen afasta-se de uma representação tipificada de uma América sanitizada: “As Hughes’s biographer Elaine Feinstein explains, Ted was raised in the environment of wartime rationing and postwar austerity, when ‘to use only five inches of bathwater was regarded as patriotic.’ He hadn’t acquired the habit of setting his inner world to rights by cleaning things, including himself. Plath, on the other hand, was an exemplar of that thoroughly scrubbed, deodorized, gleaming-toothed physicality that Europeans associated strictly with Americans in the 1950s. Her acquaintances in England sometimes observed that she had no *smell*.” [Middlebrook, 2004 (2003): 95]

²³⁹ “I decided I would watch her and listen to what she said, but deep down I would have nothing at all to do with her.” (*Ibidem*, 21)

²⁴⁰ Plath está consciente dessa “teatralização” do feminino: “Plath’s hair was naturally a light brown (...); during summer holidays (...) she bleached it to a shade she liked to call ‘platinum.’ This label was Hollywoodese – Marilyn Monroe’s hair was ‘platinum’ – and Plath reveled in the image of herself as a ‘giddy gilded creature’ having fun, fun, fun. But before boarding the ship that would carry her to England, Plath had redyed her hair to light brown; she thought this made her look studious and earnest.” [Middlebrook, 2004 (2003): 14]

imagem que fica é a do manequim do anúncio, no sorriso perpétuo da sua inocência: “(...) I still see her face now and then, smiling out of those ‘P.Q.’s wife wears B.H. Wragge’ ads.” (BJ, 6)

A capacidade transformativa de Esther, neste seu percurso em busca de uma identidade ou em fuga da identidade que lhe atribuem e que se atribui, passa da inocente órfã Elly que acompanha o marinheiro, à sofisticada Elly que sai com Doreen, ou a uma apenas visual Pollyanna Cowgirl, entre outras realizações de si. Esta situação exhibe a fragilidade dos construtos sociais e a maleabilidade inerente à juventude do seu gênero, uma variabilidade perceptiva que se enquadra, aliás, na performatividade feminina que Moi descreve: “To say that one performs one’s gender is to say that gender is an act, and not a thing. (...) For the French existentialists, our acts do indeed define us, we are what we do.” (Moi, 1999: 55)

Ainda segundo Toril Moi, essa actância pode contribuir para uma auto-identificação com o papel. É nesse espaço agônico, então, que Esther se esforça por “escolher-se”: “On this interpretation, the claim that we all perform our gender might mean, for example, that when a man behaves in ways that are socially acceptable for men, then he feels more convinced than ever that he is a ‘real’ man.” (*Ibidem*)

Concordando com Simone de Beauvoir, Moi critica a assunção de Butler de que não existe agencialidade na performatividade.²⁴¹ Moi aproxima-se, assim, de Goffman, na afirmação de que o sujeito é agente consciencioso da sua *performance*, consciência essa que influi a própria *performance*. No entanto, embora agente consciente das suas representações e de como essas imagens são impressas na mente dos indivíduos através de mecanismos como o cinema e as revistas femininas, Esther reconhece a inconsciência dessa realidade por parte de personagens como Hilda, Doreen ou Betsy, admitindo, todavia, a opressiva coação social que a circunda para que aja segundo interesses sociais, disfarçados de interesses pessoais: “Jay Cee wanted to teach me something, all the old ladies I ever knew wanted to teach me something, but I suddenly didn’t think they had anything to teach me.” (BJ, 6)

As diferentes representações/*performances* de Esther têm, como se referiu, uma correspondente codificação em termos de vestuário. Elly, na sua aproximação a Doreen, revela o seu lado físico numa rara apreciação sensorial do seu corpo: “I wore a black shantung sheath that cost me forty dollars. (...) This dress was cut so queerly I couldn’t wear any sort of a bra under it, but that didn’t matter much as I was skinny as a boy and barely rippled, and I liked

²⁴¹ “In Butler’s picture of sex and gender, sex becomes the inaccessible ground of gender, gender becomes completely disembodied, and the body itself is divorced from all meaning. For Beauvoir, on the other hand, the body is a situation, and as such, a crucial part of lived experience. Just as the world constantly makes me, I constantly make myself the woman I am.” (*Ibidem*, 74)

feeling almost naked on the hot summer nights.” (*Ibidem*, 7)

Todavia, na mesma configuração ficcional de si, Esther assiste à sua “desvalorização” no confronto com Marco: “‘Your dress!’ (...) ‘Your dress is black and the dirt is black as well.’” (*Ibidem*, 104) Definindo-o como um “woman-hater”, Esther esclarece que “Woman-haters were like gods: invulnerable and chock-full of power.” (*Ibidem*, 103). Conhecendo-o numa festa, Esther é fascinada pelo brilho do diamante e pela singularidade do peruano Marco. Contudo, quando este a agride e insulta, Esther reapercebe-se dos limites actanciais desta representação de si e, de volta ao hotel Amazon, ensaia uma libertação das máscaras que usou em Nova Iorque, simbolicamente representadas nas roupas que atira pela janela: “Piece by piece, I fed my wardrobe to the night wind, and flutteringly, like a loved one’s ashes, the grey scraps were ferried off, to settle here, there, exactly where I would never know, in the dark heart of New York.” (*Ibidem*, 107)

O regressar a casa revela-a na incorporação de Betsy, complementada pelos trajes que esta lhe emprestou. No entanto, a inocência da “Pollyanna Cowgirl” choca com a perda da inocência em Nova Iorque e a configuração fica, manifestamente, incompleta:

The skirt was a green dirndl with tiny black, white and electric blue shapes swarming across it, and it stuck out like a lampshade. Instead of sleeves, the white eyelet blouse had frills at the shoulder, floppy as the wings of a new angel. (...)

A wan reflection of myself, white wings, brown ponytail and all, ghosted over the landscape.

‘Pollyanna Cowgirl,’ I said out loud. (*Ibidem*, 108)

Esta maleabilidade existe, assim, dentro de limites regulados. Na ficcionalização circular da sua ontogénese educativa, H.D. retorna repetidamente a esta questão,²⁴² como nesta conversa de *HERmione*, entre Hermione e George Lowndes. Enquanto considera e reconsidera

²⁴² *The Gift*, por exemplo, é um texto que lida não só com a infância de Hilda Doolittle mas também com a consciência da construção do género, construção essa que, por vezes, confunde a criança. Questionando sobre quem poderia ser Punch ou Judy no teatro das marionetas e assumindo, naturalmente, que, como rapariga, deveria ser Judy, a sua comparação com a *nursery rhyme* de “Jack and Jill” subverte linguisticamente essa mesma “naturalidade”. (cf. *G*, 45) Mais complexa para a jovem Hilda é a construção do género, quando confrontada com uma imagem de Aladino: “We spread out the *Arabian Nights* (...) and I said, ‘This is a girl,’ but Gilbert said, Aladdin was a boy. Was he? He wears a dress, he has long hair in a braid and a sort of girl-doll cap on his head. ‘Yes, yes,’ Ida says, ‘Aladdin is not a girl.’ Is it only a boy who may rub the wishing-lamp? I try it on the lamp on the stand in the parlor, but my wish does not happen, so maybe it is only a boy who may have the wish.” (*Ibidem*, 56-57)

Esta codificação que o vestuário empresta ao corpo não supera a dissonância entre o feminino e o masculino: apesar da aparência “feminina” (“a sort of girl-doll cap on his head”), a diferença “velada” sob a “máscara” posiciona Aladino num plano de superioridade em relação ao feminino (“so maybe it is only a boy who may have the wish”). H.D. acaba por, afinal, empreender uma desconstrução do corpo social enquanto género e resumi-lo à biológica diferença sexual como factor determinante no exercício do poder. A linguagem do desejo e da agencialidade mantém-se biologicamente determinada (“Is it only a boy who may rub the wishing-lamp?”), ficando o desejo e a acção femininas encerradas no domínio da fantasia. As interrogações da jovem Hilda, contudo, permitem suspeitar que H.D. se dispõe a questionar a mandatária sentença freudiana da “anatomia como destino.”

a adequação do vestuário e a correcção das suas diferentes *personae* perante o poeta boémio George, Hermione interioriza o conflito doloroso entre a genuinidade de si perante si, a assunção pública dessa genuidade e a incapacidade de George (o potencial marido) em ver para além da máscara:

She knew the hat was wrong, had sensed from the beginning that the hat was badly chosen. (...) I am playing not false to George, not false to Fayne. I am playing false to Her, to Her precisely. Her became an external objectified self, a thin vibrant and intensely sincere young sort of unsexed warrior. (...)

Her spoke out of the cobweb Her had wound about Her. Her spoke out of the moments on moments she had carefully used for this minor motive, using all moments but this moment as web to catch Georg, Georgio and George Lowndes. (...) A head rose out of the mesh on mesh, a silver spider rose with venom. George did not see the spider. Arachne. Pallas. I weave and weave and George has not seen the spider. Moment in the cab was nearest when George had said, "But all this is so unlike you." What was you and what was you and what was you? What was like Her and what was unlike Her? George had no inkling. (H, 187-188)

As semelhanças entre este corpo distópico, observado e objectificado com agónica e amarga distância e o corpo de Esther/Elly/Elaine em *The Bell Jar*,²⁴³ reflectem uma trajectória com pontos comuns que encerram as duas representações ficcionais num conflito interno, sob o disfarce da socialização externa. Como DuPlessis nota, a impessoalidade (ou a "terceira" pessoa e, portanto, o Outro gramatical) do nome de Her, estipula a indeterminação identitária da personagem, permanentemente observadora e observada:

The difficulty of establishing female identity as subject is signalled by H.D.'s cunning nickname for her main character, Hermione. That object case, used in subject place, exactly locates the thematics of the self-as-woman: 'surveyor and surveyed', who pointedly explores the selfhood she can make from articulating her Otherness. (DuPlessis, 1986: 61)

A construção de um feminino sob uma constante auto e heteroavaliação, dependente da validação externa, universaliza o género, transpondo barreiras sociais ou, como no caso de Zora Neale Hurston, as barreiras segregacionistas. Em *Their Eyes Were Watching God*, onde a acção decorre maioritariamente na cidade de Eatonville, repetem-se narrativas de subordinação do corpo à categorização de que ele é feito. A roupa da protagonista, Janie, marca as suas diferentes transições sociais: de jovem núbil a mulher casada, de mulher apaixonada a independente. Mas essas figurações estão condicionadas às representações do feminino que informam o seu segundo marido, Joe Starks e o jovem Tea Cake, com quem vive depois de

²⁴³ "From another, distanced mind, I saw myself sitting on the breezeway, surrounded by two white clapboard walls, a mock orange bush and a clump of birches and a box hedge, small as a doll in a doll's house. A feeling of tenderness filled my heart. My heroine would be myself, only in disguise. She would be called Elaine. Elaine. I counted the letters on my fingers. There were six letters in Esther, too. (...) I sat like that for about an hour, trying to think what would come next, and in my mind, the barefoot doll in her mother's old yellow nightgown sat and stared into space as well." (BJ, 116)

enviuvar. No caso de Joe, essas representações estão ainda acomodadas a padrões afastados social e culturalmente dos afro-americanos habitantes de Eatonville:

Take for instance that new house of his. It had two stories with porches, with banisters and such things. The rest of the town looked like servant's quarters surrounding the "big house." (...) And look at the way he painted it – a gloaty, sparkly white. The kind of promenading white that the houses of Bishop Whipple, W.B. Jackson and the Vanderpool's wore. (*TEWWG*, 75)

A partir do momento em que Janie Mae Crawford, agora Jane Mae Killicks, porque casada com o rural Logan, conhece o "citified, stylish dressed" Joe Starks (*Ibidem*, 47), a sua transformação opera-se de forma a comprazer os objectivos sociais e políticos deste, reflectindo a sua aspiração a um meio de controlo social e de autoridade, modelados de acordo com a sociedade que conhece fora de Eatonville e onde não pode ser "a big voice": "He had always wanted to be a big voice, but de white folks had all the sayso where he come from and everywhere else, exceptin' dis place dat colored folks was buildin' theirselves." (*Ibidem*, 48)

Edificada a cidade e recriada Janie como "Mrs. Mayor Starks", a sua vivência passa a realizar-se no plano oficial, pela exposição visual como mulher de Joe, na inauguração das luzes da cidade ou da loja.²⁴⁴ Já no plano laboral, é mantida visualmente recôndita, na loja do marido. Aí, fica limitada ao seu interior, contendo sob o lenço o exuberante cabelo, revelador da ancestralidade europeia do avô, dono da fazenda onde a sua avó fora escrava:

"Whut make her keep her head tied up lak some ole 'oman round de store? Nobody couldn't *git* me tuh tie no rag on mah head if Ah had hair lak dat."
"Maybe he make her do it. Maybe he skeered some de rest of us mens might touch it round dat store. It shois uh hidden mystery tuh me." (*Ibidem*, 79)

Sob o olhar atento e sentencioso dos habitantes de Eatonville, Janie vai, assim, sendo construída linguisticamente a partir da sua apropriação visual. Após a morte de Joe, Janie inicia um relacionamento com o jovem e despreocupado Tea Cake e sente-se "glowing inside" (*Ibidem*, 146). A voz pública, contudo, censura a "nova" Janie: "(...) Joe Starks hadn't been dead but nine months and here she goes sashaying off to a picnic in pink linen. (...) Gone off to Sanford in a car with Tea Cake and her all dressed in blue! It was a shame." (*Ibidem*, 166)

Aludindo ao espaço comunal da vivência africana, esta gregariedade e vida "fora de portas", de onde Janie é excluída pelo marido, é parte essencial da experiência afro-americana e constitui um espaço teatral onde se assiste à *performance* e se julga o seu desempenho

²⁴⁴ "Jody told her to dress up and stand in the store all that evening. Everybody was coming sort of fixed up, and he didn't mean for nobody else's wife to rank with her. She must look on herself as the bell-cow, the other women were the gang. So she put on one of her bought dresses and went up the new-cut road all dressed in wine-colored red. Her silken ruffles rustled and muttered about her." (*Ibidem*, 66)

apropriado.²⁴⁵ Neste julgamento, Janie torna-se pura imagem visual. É foco das observações sobre a sua natureza física e sexual, mostrando-a absolutamente carnal sob o obstáculo óptico do vestuário: “(...) the men noticed her firm buttocks like she had grape fruits in her hip pockets; the great rope of black hair swinging to her waist and unraveling in the wind like a plume; then her pugnacious breasts trying to bore holes in her shirt.” (*TEWWG*, 11) A consciencialização, por parte de Janie, da sua existência sobre esta apreciação externa, é indicadora desse estado em que se tem sempre presente um espelho mental: “Whereas she speaks, thinks, and dreams in metaphors, the communal voice of the porch describes her in a string of synecdoches, naming parts of her body – such as her ‘great rope of black hair,’ ‘her pugnacious breasts,’ her ‘faded shirt and muddy overalls’ – as parts standing for the whole.” (Gates, Jr., 2000: 98)

No entanto, este poder do olhar comunitário sobre Janie [“They sat in judgement.” (*TEWWG*, 10)] não é ilimitado. Apesar de, na sua crítica comparativa entre *Jonah Gourd Vine* e *Their Eyes Were Watching God*, Mary Helen Washington enfatizar o modo passivo como a personagem de Janie é construída,²⁴⁶ o texto inicia-se numa explícita desconstrução do poder desse olhar e voz comunais. Herdeira dos bens de Starks e, num desafio à convenção, deixando a cidade para viver e trabalhar com Tea Cake nos pântanos da Florida, Janie regressa finalmente a “casa” e à amiga Pheoby, depois de se defender de um hidrófobo Tea Cake, sobre o qual dispara letalmente. Janie é, novamente, uma personagem independente, a quem a “voz” da cidade atribui ainda uma categorização baseada na sua anterior “pertença” a Joe. Classificada sob horizontes de expectativas etários, de género e sociais, Janie causa, porém, perplexidade pela sua displicência relativamente a essas mesmas expectativas. Sem o anteriormente criticado vestido azul que vestira para agradar a Tea Cake, Janie conclui a sua história (a história que narra à amiga), sob o encobrimento de uma roupa de trabalho constituída pela “faded shirt and muddy overalls”. Indiferenciada, portanto, em termos de género, mas marcada em termos sociais:

²⁴⁵ Barbara Johnson observa que, quando Janie avança pela rua em direcção a casa de Pheoby, se apercebem diferentes planos: “At this point Janie crosses center stage and goes out, while the people, the ‘bander log,’ pass judgment on her. The viewpoint has moved from ‘every man’ to ‘men’ to ‘women’ to ‘a woman’ to an absence commented on by ‘words without masters,’ the gossip of the front porch.” (Johnson, 2000: 56)

²⁴⁶ “Janie’s image of herself as a blossom waiting to be pollinated by a bee transforms her figuratively and literally into the space in which men’s action may occur. She waits for an answer and the answer appears in the form of two men, both of whom direct Janie’s life and the action of the plot. Janie at least resists her first husband, Logan, but once Jody takes her to Eatonville, he controls her life as well as the narrative. He buys the land, builds the town, makes Janie tie up her hair, and prescribes her relationship with the rest of the town. We know that Hurston means for Janie to free herself from male domination, but Hurston’s language, as much as Jody’s behavior, signifies Janie’s status as an object. Janie’s arrival in Eatonville is described through the eyes and speech of the men on the front porch. Jody joins the men, but Janie is seen ‘through the bedroom window getting settled.’” (Washington, 1997: 196)

“What she doin’ coming back here in dem overhalls? Can’t she find no dress to put on? – Where’s dat blue satin dress she left here in? – Where all dat money her husband took and died and left her? – What dat ole forty year ole ’oman doin’ wid her hair swingin’ down her back lak some young gal? – Where she left dat young lad of a boy she went off here wid? – Thought she was going to marry? – Where he left *her*? – What he done wid all her money? – Betcha he off wid some gal so young she ain’t even got no hairs – why she don’t stay in her class? –” (*TEWWG*, 10)

Apesar do relativo alheamento de Janie, nota-se aqui a construção paradoxal e precária de um feminino a quem se exige um “dress to put on”, como marcador do género e “dat blue satin dress” (que agora é um marcador da classe), mas a quem se critica a sexualidade do cabelo, “swingin’ down her back”, desapropriado a uma “ole forty year ole ’oman”.

Rukeyser expressa apropriações semelhantes do feminino, procedendo à sua crítica e destituição no projecto mais englobante de desmistificação das categorias binárias. Se esse papel é mais evidenciado na forma como reescreve os mitos (clássicos e eruditos ou modernos e populares), objecto de análise no último capítulo deste trabalho, a sua exoneração do corpo enquanto representativo de ficções do feminino também se verifica na introdução subjectiva ou narrativa de um corpo sentiente e agente.

A sua imagética representacional do feminino colhe também influências na literatura proletária, surgindo, assim, representações elegíacas de figuras femininas que, por actos políticos ou artísticos, se singularizaram na defesa de princípios universais, de que Ruth Lehman, em “For Memory” (1935) e Ann Burlak²⁴⁷ são exemplos. Nestes poemas, o corpo é um instrumento, importante para o sujeito a quem pertence e não para o olhar de quem o observa. Nesta linha, Rukeyser inclui também representações de uma figura materna destemida em que o corpo existe em simbiose com aquele que o gerou, como em “Absalom” (1938), ou como a figura icónica de “Child and Mother” (1935): “(...) at the sand, ankle-deep / mother with child braced in the hip’s firm socket / fronting the torrents.” (*Ibidem*, 54)

Estas representações constroem-se à revelia da vigilância social e pessoal sobre o corpo e convivem com uma identidade “escolhida” de si e por si, normalmente, em desacordo com as convenções ou com representações tradicionais. O conflito processa-se, então, em relação ao exterior, mas não em relação a si ou ao seu corpo.

Um dos aspectos fundamentais da crítica de Rukeyser advém, assim, da confrontação entre o que a sociedade prescreve para o feminino em termos visuais, espaciais e actanciais e

²⁴⁷ Ann Burlak é recorrente como um modelo (quase desconhecido e feminino) que o sujeito poético assimila a outros modelos históricos (convencionais e masculinos) e que torna potenciador da expansão do conhecimento humano, tal como se viu em “Eel”: “Alexander, peacock of Macedon, Euclid building his circles / on the flat Greek sand, / the violent empresses, Boone breaking through green country – / in the papers, Ann Burlak makes women pound kettles / for drums, for a loud band!” (*CPMR*, 114)

aquilo em que o indivíduo, independentemente do gênero, se pode constituir. Nesta discordância, Rukeyser antecipa as problematizações de Plath relativamente às dificuldades em expressar e autenticar uma voz autoral feminina e em superar o estatismo das configurações sociais de “spinster”, “strumpet” e “earth mother”. Como foi referido, estas três dimensões “fechadas” do feminino em Plath são realizações *a posteriori* de uma escolha que eliminou a criatividade artística e que se reduziu à perpétua infertilidade de uma, à censurada carnalidade de outra e à essencialidade reprodutiva da terceira. Rukeyser, por seu turno, recupera três imagens tradicionais do papel feminino, “Whores”, “saints” e “wives” (a “strumpet”, a “spinster” e a “earth mother” de Plath), e acrescenta-lhes, discreta e intencionalmente no mesmo plano, a possibilidade artística. No entanto, como o sujeito esclarece em “Wreath of Women”, já mencionado, esta é uma clara definição social a que a mulher, enquanto indivíduo, se pode ou não submeter. Contendo nas suas dez estrofes uma invectiva directa à sociedade e ao discurso patriarcal, Rukeyser afasta-se da sua frequente crítica ao poder numa dimensão mais geral para separar os contextos feminino e masculino:

The world of man's selection
 May widen more and more
 Women in drudgery knew
 They must be one of four:
 Whores, artists, saints, and wives.
 These are composite lives
 That women always live (*Ibidem*, 218-219)

Como se referiu, este poema expõe a possibilidade da escolha e embora reconheça que as mulheres que optam por sair do espaço doméstico sofrem a condenação social,²⁴⁸ são elas as construtoras do seu próprio “mito” e da sua representação: “They draw a rarer breath, / Have no career but choice. / Choice is their image; they / Choose the myth they obey.” (*Ibidem*)

Enquanto este poema consegue, ao contrário do que se verifica em Plath, aportar aspectos positivos ao espaço doméstico, Rukeyser demonstra que as diferentes experiências proporcionadas pela escolha de uma vida doméstica ou pela liberdade sensorial e experiencial de um mundo aberto, tornam o primeiro espaço claramente redutor. O título permite inclusive ler-se num duplo contexto interpretativo, implicando o aspecto funéreo de uma vida (en)cerrada entre as paredes domésticas, mas também o jubilar as mulheres que, à imagem de uma divindade feminina, oferecem, como dádivas ao sujeito poético, a sua experiência vivencial, sendo os modelos agentes de uma realização criativa feminina: “From three such women I / Accepted gifts of life / Grown in these gardens” (*Ibidem*, 219).

²⁴⁸ “Women who in my time / Move toward a wider giving / Than warm kitchen offering / (...) Know million ignorance / Or petty village shame,” (*Ibidem*, 218).

O poema coloca Walpurga, “goddess of springs”,²⁴⁹ caminhando idilicamente por entre os jardins da casa, “(...) Whose rose-established order / Gives it its graciousness, / Its legendary fountains” (CPMR, 217). Embora este espaço apareça ordenado e composto, percebe-se que só assim é mantido pela sua reclusão: “Raging from every quarter / The winds attack this house (...) / The darkness of whose forest / Gives it its long repose.” (Ibidem, 217-218) Como sucede em parte dos poemas de *Beast in View* (1944), Rukeyser tem presente, sem explicitar, a violência da Segunda Guerra Mundial, que se intui, por exemplo, nas referências a esse *locus* da floresta onde a luz não abunda ou ao horror e à mortalidade que ensombram os indivíduos: “Dig in anyone’s shadow, / You find a turning grave.” (Ibidem, 219)

Enquadrada por referências visuais e ornamentais às deusas pagãs, Ceres ou a Deusa-mãe, aportando a “summer wreath” a partir das suas “summer stalks”, Walpurga consagra, então, uma oferenda que não se esgota no sujeito poético, simultaneamente receptor e transmissor:

Among these fountains walks
Walpurga, goddess of springs,
And of her summer stalks
A gift has been given –
Old sorrows, old beginnings,
Matured a summer wreath.
I offer it to you. (Ibidem, 218)

Esta oferta não se detém, todavia, no universo referencial mitológico embora acentue o seu importe feminino. Transpondo o espaço mítico da “goddess of springs” para a contemporaneidade prosaica (“Women who in my time / Move toward a wider giving”), o sujeito esclarece sobre as suas “musas” reais que, generosamente, se oferecem como exemplares exercícios de coragem, superando as restrições de um mundo militarizado, dominado pelos “men of letters, / Of business and death” (Ibidem). Afastando-se do destino social das “Women in drudgery” e ignorando as limitações de se poderem realizar sob apenas uma das representações possíveis (“Whores, artists, saints, and wives”), estas mulheres assumem a sua plenitude (também artística e criativa), mesmo na adversidade.²⁵⁰

²⁴⁹ Kertesz identifica-a com o próprio sujeito poético: “In ‘The Wreath of Women’ the poet is again a praising, grateful goddess, ‘Mrs. Walpurga’ who ‘moves / Among her fountains.’” (Kertesz, 1980: 209)

A celebração de *Walpurgisnacht* comemora o antigo costume pagão de acender fogueiras para anunciar a chegada da Primavera e também a noite em que as bruxas se reúnem na montanha Harz. O nome deriva, no entanto, da sua associação à transladação das relíquias da missionária beneditina inglesa que viria a ser canonizada como Santa Valburga. Atendendo a que, apesar da sua dependência familiar, o mosteiro que erige em Heidenheim com os seus irmãos se torna uma referência cultural à época, tal como os modelos femininos que Rukeyser tem em mente na sua referência a “three women” (cf. Kertesz, 1980: 209), a referência a Walpurga como “goddess of springs”, poderá, efectivamente, interligar o espírito da Santa com a festividade germânica de *Walpurgisnacht*. (cf. Herzog e Kaufman, 2005: 612)

²⁵⁰ “From three such women I / Accepted gifts of life / Grown in these gardens”; “These women moved alone, / Clothed in their suffering – / The fiery pain of children, / The horror of the grown, / And the pure, the intense /

A crítica de Rukeyser à delimitação dos papéis femininos e a esta divisão binária da sociedade torna-se evidente quando reconhece que os “gifts of life” são recebidos “(...) in a season / That forced our choices on us” (*Ibidem*). A ironia amarga de “our choices” sugere o modo como os papéis são incorporados pelas figuras femininas como se resultassem da sua vontade própria, em vez dos mecanismos sociais de aprendizagem, de persuasão e de amnésica tranquilidade. Identificando a vida das “Women in drudgery” como uma suspensão no crescimento intelectual, o sujeito menciona criticamente a importância da sedução de uma certa imagem do feminino que, embora imposta patriarcalmente, é aliciante para quem deseja a eterna inconsciência e beleza da juventude: “Showing us in a mirror / Interminable girlhood / Or the free pain and terror / To accept and choose / Before we could be free.” (*Ibidem*)

O espelho surge aqui como o aliado de um indeterminado “they” e o local de embuste e aprisionamento de uma irresponsabilidade feminina, mas pela qual esta também é responsável, uma vez que optou por viver um “mito” escrito por outros. Ao contrário da tradicional representação da mulher que procura a sua imagem reflexa, Rukeyser inverte os agentes da acção e coloca o espelho na mão de outrem, mas onde a mulher é o alvo da especularidade. Ou seja, literaliza as representações pictóricas ao repor no texto a presença, normalmente invisível, do pintor. Num plano similar, é apontada a falência de Vessálio (cf. *Ibidem*, 219) na identificação da anatomia feminina,²⁵¹ emoldurando uma tradição representativa do corpo da mulher que é formada a partir do olhar masculino que o abre, cataloga e define.

Os modelos femininos que o poeta elogia afastam-se destes enquadramentos tradicionais. Referindo-se a “three such women” como “emblems of need”, o sujeito poético caracteriza-as pelas acções e pelo espírito de comunhão que as une, na sua luta em nome de uma liberdade individual e colectiva: “Now they struggle together / In a dark forest / Bound as a painful wreath; / Are in that war defiled, / Obsessive to be freed.” (*Ibidem*, 220)

Se a partir de uma “dark forest” os seus corpos podem evocar as “Três Graças”,²⁵² o seu papel não é escrito ou pintado por outrem. É pela sua agencialidade e não pela sua beleza visual que formam essa “unbreakable wreath” de que, como Mrs. Walpurga, o sujeito faz parte. De igual modo, o que as marca fisicamente não são atributos que as classifiquem do ponto de vista estético, mas a adjectivação que revela a disponibilidade feminina: “Fair head, pale head, shining head; / Your rich eyes and generous hands” (*Ibidem*, 220). Repetindo as

Moments of music and light / That let us live in the night / Of the soul and the world’s pain.” (*Ibidem*, 219)

²⁵¹ Recordar-se aqui os problemas de nomenclatura perante a inesperada novidade dos órgãos internos femininos, perspectivados como uma inversão interior dos órgãos masculinos.

²⁵² “Three naked women saying Yes / Among the calling lakes, the silver trees, / The bird-calling and the fallen grass, / The wood-shadow and the water-shadow.” (*Ibidem*, 220)

imagens de oferta e generosidade e descrevendo-as como um legado feminino,²⁵³ Rukeyser acaba por abrir a possibilidade de um essencialismo biológico na sugestão de que o gesto é intrínseco ao gênero de quem o pratica. A distinção em relação ao “world of man’s selection” (*Ibidem*, 218) consagra uma mundivisão diferente em que o sujeito se integra: “I know your gifts, you women offering.” (*Ibidem*, 220) Uma mundivisão que permite, afinal, aceitar as pluralidades e ambivalências, mas também apreender e compreender os opostos:

These are composite lives
That women always live
Whose greatness is to give
Weakness its reason
And strength its reassurance;
To kiss away the waste
Places and start them well. (*Ibidem*, 218-219)

Esta possível elevação do gênero como detentor de uma qualidade que lhe é específica é, no entanto, contestada dentro do próprio poema na explicitação do “espelho social e instrutório” a que as jovens são sujeitas. Ou seja, havendo a possibilidade de uma essencialidade feminina como Rukeyser intima, esta apenas pode subsistir sob a construção social.

É essa permeabilidade que se encontra na juventude de “Eel”, um poema publicado em *U.S.I.* O indivíduo em aprendizagem é transformado pela sociedade em cidadão dúctil e acomodado, consumista e integrado, estando-lhe vedada a visão inclusiva e abrangente.²⁵⁴

A responsabilização do feminino, na escolha do seu papel social, é também um dos temas de “More of a Corpse Than a Woman” (1938). Incluído na sequência “Night-Music”, o poema remete para a condição vivencial experimentada pelas antigas colegas de escola do sujeito poético, “the dull girls with the educated minds and technical passions” (*Ibidem*, 121). Embora tenham “experimentado” algum processo de criação artística ou social,²⁵⁵ estas preferiram a comodidade e a opulência de uma vida doméstica: “All of them alike, expensive girls, the leaden friends” (*Ibidem*). A “letalidade” desta escolha tem consequências pessoais mas também sociais: “They’ll remember my name; I went to the movies with that one, / feeling the weight of their death where she sat at my elbow; / she never said a word, / but all of them were heard.” (*Ibidem*)

O silêncio revelador que traduz uma vida repleta de “souvenirs of boredom” (*Ibidem*) e o

²⁵³ Em “Akiba” repete-se esta proposição: “Acknowledging opened water, possibility: / open like a woman to this meaning.” (*Ibidem*, 455)

²⁵⁴ “Shops will instruct you what to want. / Strangers will serve you, floorwalkers. / Condition: don’t notice their disease. / be easy-going, and so, susceptible. / These to cultivate, perhaps have: / flippant defeat, good sportsmanship, / the miracle figure of the football-player: / a perfect husband, a promised income.” (*Ibidem*, 113)

²⁵⁵ “(...) one of them once wrote a sonnet, / one even seemed awakened enough to photograph wheatfields – ” (*Ibidem*).

ar sepulcral que ameaça contaminar quem com elas convive [“The lady’s wealthy breath / perfumes the air with death.” (*Ibidem*)] são, todavia, confrontados por uma figura feminina que antecipa Mrs. Walpurga:

The leaden lady faces the fine, voluptuous woman,
faces a rising world bearing its gifts in its hands.
Kisses her casual dreams upon the lips she kisses,
risen, she moves away; takes others; moves away.
Inadequate to love,
supposes she’s enough. (*Ibidem*)

Ao contrário do carácter generoso desta “voluptuous woman”, plena de paixão e oferta aos outros, a “leaden lady” retira-se para o espaço vazio do seu egoísmo, fechada comunicativa e sentimentalmente ao exterior e à relação autêntica, detida num casamento que apenas se revela como espaço social e do qual o sujeito poético não participa: “Give them my regards when you go to the school reunion; / and at the marriage-supper, say that I’m thinking about them.” (*Ibidem*) A riqueza a que o poeta anseia não se manifesta na fragmentaridade dos “souvenirs” de viagem, mas numa abertura ao mundo que, numa perspectiva claramente feminista, imagina “a new race”, em que as mulheres ousam sair dos espaços “protegidos” da domesticidade. Definidas como “voluptuous” e “bearing gifts” são as construtoras de um novo projecto social:

Give my regards to the well-protected woman,
I knew the ice-cream girl, we went to school together.
There’s something to bury, people, when you begin to bury.
When your women are ready and rich in their wish for the world,
destroy the leaden heart,
we’ve a new race to start. (*Ibidem*)

Esta imagem da “leaden lady” contrasta não só com as revolucionárias Ruth Lehman e Ann Burlak, mas também com as anónimas figuras que escolhem o mundo da criatividade artística, como a mulher de “Woman and Music”:

“Woman and Music” begins with a woman asking herself what has been her purpose in giving herself to art, to all the music of human making (“images, violins, dancers approaching”). She has turned from a vain self-concern to devotion to art (“laughing at a bone /... talking of ballet, flesh’s impermanence”). The music of art has become her life: her life as poet is all her life. (Kertesz, 1980: 117)

Em “Paper Anniversary” (*A Turning Wind*, 1939), Rukeyser separa novamente o mundo dos negócios habitado por homens, do doméstico mundo feminino, alheio aos acontecimentos que acabam por todos afectar. O aniversário de papel não celebra um primeiro ano depois da boda, mas expõe antes as separações e as incapacidades comunicativas entre as gerações, agravadas pela Queda da Bolsa: “The concert-hall was crowded the night of the crash / but the wives were away; many mothers gone sick to their beds / or waiting at home for late extras and

latest telephone calls / had sent their sons and daughters to hear music instead.” (CPMR, 172)

O espaço de concerto, que para o jovem sujeito poético representa “water-leap, season of coolness, / talisman of relief”, é indiferente para os homens de negócios: “(...) they worried, they did not hear”; “they were lost with their fortunes.” (*Ibidem*) Aliás, a própria construção da frase (“lost with their fortunes”) revela a dupla perda, por um lado, das fortunas e, por outro, deles próprios, indissociáveis do capital que geriam. A significação do concerto perde-se também, então, nestas figuras a quem o mundo financeiro deturpou. (cf. *Ibidem*)

A partir deste espaço, Rukeyser vai apresentando a superficialidade experiencial da geração paternal, para quem a afluência se traduz em “cars, the trips abroad, the summer / countries of palmtrees, toy moneys, curt affairs” e em que a própria música se torna irrelevante, remodelada num acto social a que a falência do mercado financeiro vem pôr cobro: “ending all music for the evening-dress audience.” (*Ibidem*, 173) O fim iminente deste modo de vida cancela a relação familiar, levando os pais a uma involutiva transformação, motivada pelo pânico: “Fainting in telephone booth, the broker swears. // ‘I was cleaned out at Forty –’ ‘No golf tomorrow’ ‘Father!’ / but fathers there were none, only a rout of men / stampeded in a flaming circle (...).” (*Ibidem*)

Entre as suas possessões, está também a figura da “leaden lady” do poema acima referido, objectificada na sua associação ao ornamento luxuoso e exótico em que se transmutou: “and the lawyer thinks of his ostrich-feather wife” (*Ibidem*). Objecto correlato da riqueza, a “ostrich-feather wife” não constitui um modelo para o sujeito poético, para quem, na sua juventude, a realidade parental parece simultaneamente condenada e estranha, criando: “(...) a rift between generations (the young can still joyfully respond to the music) (...).” (Kertesz, 1980: 149) A separação que se estabelece clarifica-se na recusa dos filhos em aceitar ou seguir os padrões dos pais, identificando-os como uma geração atonitadamente moribunda:

The night is joy, and the music was joy alive,
alive is joy, but it will never be
upon this scene upon these fathers these cars
for the windows already hold photography

of the drowned faces the fat the unemployed –
pressed faces lie upon the million glass
and the sons and daughters turn their startled faces
and see that startled face. (CPMR, 173-174)

Na mesma linha, “Poem Out of Childhood”, a primeira sequência de poemas de *Theory of Flight* (1935), tem como motivo unificador (embora nem sempre presente) o crescimento de um sujeito que se identifica como “filha”. As suas escolhas acompanham a sua percepção e desvelação da disfórica realidade parental e a sua possibilidade em “vir a ser” o que pretende e

não o que para si foi preparado e estipulado, ou seja, contestando os papéis atribuídos ao feminino. Da posição inicial em que a criança observa os silêncios familiares e a violência externa (da Primeira Guerra Mundial à depressão econômica), a sequência vai apresentando, implicitamente, um “políptico” da sociedade americana da década de vinte, definindo, no último poema, a sua separação em relação aos valores parentais, na procura da mudança social. A sua perspectiva desencantada incide, particularmente, nas dificuldades comunicativas que experienciava em família e sentimentalmente e na forma como o feminino, representado pela figura materna, coabita com uma “morte-em-vida” doméstica.

No primeiro poema, com o título homônimo, o sujeito, ainda criança, atravessa memórias conflitantes, por onde se cruzam concertos e a música de Brahms, o espaço escolar mas também o rosto anônimo de uma “syphilitic woman” (*Ibidem*, 3). Deixando por esclarecer a sua existência e presença no texto, a “intrusão” desta mulher²⁵⁶ convoca uma tradição pictórica que associa a sífilis à figura feminina. Embora o poema não explicita as razões da doença, não se pode deixar de interrogar sobre as leituras possíveis à época, sobretudo quando as linhas seguintes enunciam a figuração da impotência deste feminino: “Suddenly, in an accident / the girl’s brother was killed, but her father had just died : / she stood against the wall, leaning her cheek, / dumbly her arms fell, ‘What will become of me?’” (*CPMR*, 3)

Este espaço violento da infância é claramente identificado, enquadrado entre o início da Primeira Guerra Mundial [“Prinzip’s year bore us” (*Ibidem*, 4)] e 1924, quando Leopold e Loeb são acusados de matar um rapaz de catorze anos.²⁵⁷ Ao introduzir estas referências no poema, Rukeyser elide as separações entre cultura erudita e cultura popular e a banalidade do quotidiano entra no espaço poético, na referência a personagens que preencheram os títulos dos jornais e a sua imaginação: “We sat on the steps of the unrented house / raining blood down on Loeb and Leopold, / creating again how they removed his glasses / and philosophically slit his

²⁵⁶ “and a rush of triumphant violins answered me / while the syphilitic woman turned her mouldered face / intruding upon Brahms.” (*Ibidem*, 3)

Nas anotações que acrescentam aos poemas, Herzog e Kaufman relembram que Brahms fora amante de Clara Schumann, viúva de Robert Schumann e que este falecera com sífilis. (cf. Herzog e Kaufman, 2005: 599)

²⁵⁷ A publicidade extraordinária ao caso, ampliada pelo estatuto socioeconômico e intelectual dos jovens, pela sua etnicidade judaica e pela assunção de um relacionamento sexual entre ambos, tornou o caso quase tão popular quanto o rapto do filho de Charles Lindbergh, em 1932. O filme *Rope* (1948), de Hitchcock baseia-se livremente na história, alterando nomeadamente a vítima e o processo de encobrimento do crime. Aliás, a reclusão do filme, no espaço claustrofóbico de uma sala, como se se tratasse de uma encenação teatral, reforça aquilo que o filme melhor captura do caso: a intelectualização do crime e a reflexão nietzschiana sobre a superioridade dos criminosos sobre as vítimas. A referência aos dois jovens e ricos assassinos Leopold and Loeb, poupados à pena de morte por um brilhante casuístico, Clarence Barrow, no mesmo poema em que se lembra a execução de Sacco e Vanzetti em 1927, sugere, tal como infere Kertesz, a injustiça do sistema judicial americano. Esta é acentuada pela assumida culpabilidade e crueldade dos primeiros e pela possível inocência dos segundos, cujo veredicto e cuja sentença revelaram a influência do corpo político no corpo judicial.

throat.” (CPMR, 3) Esta translinearidade entre popular e erudito torna-se mais patente na frase indentada: “Not Sappho, Sacco.” (Ibidem) Segundo Richard Flynn, o que Rukeyser rejeita com esta afirmação é uma particular apropriação poética de Sappho: “(...) a Sappho that too reductively functions as a trope for women’s victimization and passivity.” (Flynn, 1996: 267) A leitura de Flynn sustenta-se nas linhas que antecedem a frase:

They who manipulated and misused our youth,
smearing those centuries upon our hands,
trapping us in a welter of dead names,
snuffing and shaking heads at patent truth...

We were ready to go the long descent with Virgil
the bough’s gold shade advancing forever with us,
entering the populated cold of drawing-rooms;
Sappho, with her drowned hair trailing along Greek waters,
weed, binding it, a fillet of kelp enclosing
the temple’s ardent fruit :

Not Sappho, Sacco.

Rebellion pioneered among our lives,
viewing from far-off many-branching deltas,
innumerable seas. (CPMR, 3)

A tradição escolar que “encerra” a educação da criança numa rede de poetas mortos (cf. LP, 197) procurando afastá-la da vitalidade dos tempos e da experimentação modernista, é reformulada como uma experiência negativa em que se vê aprisionada não só pela vacuidade dos “dead names”, mas também pelo modo erróneo e intransigente como estes foram ensinados e impostos: “They who manipulated and misused our youth / smearing those centuries upon our hands, / trapping us in a welter of dead names, / snuffing and shaking heads at patent truth...”. Essa tradição apropria-se dos versos seguintes, com a evocação de Virgílio e em que o bucolismo das éclogas ecoa na solenidade dos vocábulos e na imagética.

No entanto, estas imagens, à primeira vista rememorando os ilustres clássicos, traem “o ardente fruto do templo” e restringem o seu erotismo fecundo. Intimando como espaço de actuação “the populated cold of drawing-rooms”, o sujeito poético não deseja o destino poético de Safo, condenada pela tradição escolástica ao papel resignado e padecente da vítima de amor que, “with her drowned hair”, percorre eternamente águas arcaicas, a estas presa e por estas contida: “weed, binding it, a fillet of kelp enclosing / the temple’s ardent fruit”. Como Flynn afirma é, então, esta imagem de Safo, encerrada em leituras formalistas e convencionais que o sujeito refuta, preferindo a rebelião de Sacco e a pluralidade de “innumerable seas”. É também uma representação do feminino que Rukeyser denuncia como inadequada às suas ambições.

No poema “Three Sides of a Coin”, uma das últimas secções de “Poem Out of Childhood”, o poeta transcreve um tempo mais recente em que os conflitos políticos e laborais

“entram” no poema num registo discursivo, também ele, próximo da linguagem quotidiana:

He turned the lights on and walked to the window :
Son of a bitch : he said : if it isn't the reds again
parading through the streets with those lousy posters.
The Village was never like this in the old days,
throw a brick down the street and you'd hit a female poet
and life went on like a string of roller coasters. (*Ibidem*, 18)

Esta é uma realização feminina do poético mais próxima do que o sujeito pretende, isto é, experienciando a vida fora dos “cold drawing-rooms”, mesmo se correndo riscos e desafiando o acomodado residente para quem “The Village was never like this in the old days.”

Que papel desempenham as figuras paterna e materna nesta infância e juventude? O pai surge na segunda parte de “Poem Out of Childhood” como alguém que o sujeito observa num acto quotidiano: “We grew older quickly, watching the father shave” (*Ibidem*, 4). Assim, se o pai é o observado, é também ele quem questiona o sujeito sobre a sua identidade futura: “Oh, and you,” he said, scraping his jaw, “what will you be?” (*Ibidem*) A resposta da criança sugere uma potencialidade e uma impossibilidade: “Maybe : something : like : Joan : of : Arc.../ Allies Advance, we see, / Six Miles South to Soissons.” (*Ibidem*) Apreendida enquanto história mitificada, Joana d’Arc evoca o espaço presente do conflito e o espírito da heroicidade e sacrifício. Na sua voluntariedade, morre mártir e não vítima, oferecendo-se a uma causa em que acreditava, tornando-se um modelo de rebelião feminino e que, por isso, a criança pode emular. Recusando o controlo que a academia exerceu sobre a “história” de Safo, o sujeito enuncia perante o pai, o desejo de aproximar-se de uma “história” que, apesar do fogo punitivo, sobrevive para além dos limites que lhe procuraram impor.

De Rukeyser pode dizer-se que o seu trabalho em publicidade ou na conjugação de texto e imagem se reflecte na sua capacidade de sintetizar ideias em frases que capturam a atenção e o ouvido. “Poem Out of Childhood” comporta algumas dessas frases, como “Kodak As You Go”, com as capitalizações a sugerirem o *slogan* publicitário. O conceito traz o duplo registo da contemporaneidade: por um lado, aporta ao texto a viabilidade da inscrição automática dos acontecimentos na película fotográfica, apelando ao desejo da captura do real que a crescente popularidade da fotografia vinha trazer; por outro lado, situa mais uma vez o sujeito poético num espaço temporal claramente definido, o da celebração (antecipada) do Armistício. Posicionada como observadora, a criança relembra o momento numa pluralidade de sensações: “(...) watching / the music and the shoulders and how the war was over, / laughing until the blow on the mouth broke night” (*Ibidem*, 5).

As oposições e as contradições também ocupam “In a Dark House”, onde dois corpos se

movem quase em uníssonos numa ascensão, que culmina em disforia:

Two on the stairs in a house where they had loved :
mounting, and the steps a long ascent before them (...)
dark; and the unlit lamps along the wall. (...)
They rise: he tightly-knit, clenched in anxiety, she calm,
massive in female beauty, precise line of brow (...)

He turns his face to her, walk unbroken. Her face
questioning turns: there is no help for each
in the other. There are no eyes on them. (...)
She knows his look, and has known it for a long time.
The creak of the one step is a punctuating rhyme. (*Ibidem*, 6-7)

Entre o vigor e a efervescência da noite exterior e a escuridão e o silêncio internos erguem-se as paredes materiais e as erigidas entre os dois corpos. As duas posturas aparentemente diferentes (“he tightly-knit, clenched in anxiety, she calm”), sincronizam-se na repetição do acto: “He turns his face to her, walk unbroken. Her face / questioning turns”. No entanto, este ponto de contacto esgota-se no conhecimento dos gestos quotidianos e não produz comunicação. O espaçamento entre as palavras reforça que os olhos afinal não se “olham”, enquanto a rotina é acentuada pelo pontuar ritmado dos sons e dos gestos: “the creaking step, regularly / in the flights recurring, preknown”; “She knows his look, and has known it for a long time. / The creak of the one step is a punctuating rhyme.” Este é um casamento em que a paixão foi substituída pela indiferença. Mas como aceitar o presente, “the terror of the stairs”, à luz das memórias que ambos guardam?

He remembers the men and the women he has loved:
fine-curved and brittle skulls housing strange ardency,
the male hard bravery of argument :
lips of women, love-writhen, and their hands,
pale fruit of comfort, pliant, governing, white consolation
against small fear and human bodily pain,
never against the terror of the stairs. (...)

She remembers the men and the women she has loved:
the full soft cheeks of girls, their secrecies,
grave words that fell with sweet continuance in her youth :
men’s eyes, dumb with meaning unspeakable and low-sounding
among the intricate memories deep in her recessed mind,
the length of their arms, the firm triangled backs, stalwart, (...)
but ebbing away in the silence of the stairs. (*Ibidem*, 7)

Estas memórias erotizadas, que se diluem no “silêncio das escadas”, recuperam corpos em que o Belo é carnal e vibrante, mas em que, apesar da pluralidade das recordações, não se evitam as repetições de imagens canónicas do feminino (“lips of women, love-writhen, and their hands”; “the full soft cheeks of girls”). O corpo masculino apela a outras percepções:

“strange ardency, / the male hard bravery of argument”. A suavidade feminina e a musculatura masculina dividem, assim, os corpos em áreas, visual e taticamente diferentes.

A percepção da perda da magia da infância adquire nestes adultos um registo quase fatalista, de um *pathos*²⁵⁸ acentuado pelas conclusivas escadas:

He had gone to play apart, by the hollows of the sand
cupped (a pale arm about the ocean’s blue) :
picked pebbles and the soft-voluted shells,
laver and dulse, dark flowers of the sea. (...)
and then : these stairs. (...)

And she had enjoyed narrow fields, shaven lawns,
tiny stones freckled brown and white and red,
green water troubled by waves of a twig’s making,
grown out of these to wider thought that bred
high spaces and new knowledges, and cared for some
with mind and body, some with love only of eyes and head.
She had believed in the quick response to pain,
in union of crowds living in one belief,
a social order kept by a coöperative strain
steadily toward one thing, but aware of all :
she had reached out her hand with the gesture of one who dares,
and found : these stairs. (CPMR, 8)

A perda que ambos experienciam diverge, contudo, quando se comparam as memórias que a antecedem. Em ambos, a água constrói-se como um referencial imaginativo e criativo, populado no caso dele, por “pebbles”, “soft-voluted shells, / laver and dulse”, em que as algas são, metaforicamente, “dark flowers of the sea”. Para ela, contudo, as águas conjugam-se com os campos, partindo de espaços limitados e tratados e abrindo caminho para potencialidades infinitas. A sua memória funda-se no ímpeto comunicativo e na disponibilidade de resposta. Deste modo, ao carácter introspectivo das memórias da infância masculina, corresponde, antiteticamente, o impulso da figura feminina, socialmente envolvida, “aware of all”, que se oferece generosa mas também corajosamente.²⁵⁹

A expressão do sentimento amoroso e reconhecimento sexual que antes se realizara na plenitude mente-corpo: “and cared for some / with mind and body, some with love only of eyes and head”, é demitida pela futilidade e lassidão, experienciadas presentemente, num

²⁵⁸ Como Kertesz afirma, o poema revela, em parte, a juventude da autora: “The poem is a good example of Rukeyser’s merging in her early poems of themes of youthful sensibility and social awareness. One can see the poem as a young woman’s struggling with the attractive but inadequate values of her society. It is a young person’s poem – the loneliness and fears are expressed as though they fill the whole world, as they are felt at twenty-one: ‘We cry, fling our arms abroad, and there is no one.’” (Kertesz, 1980: 72)

²⁵⁹ “‘In a Dark House’ explores the inadequacy of possessive sexual, love, which is engulfing and which shuts out the world and prevents growth. In the scheme of the poem growth involves a real awareness of others in the world. A woman moved toward this awareness, but then she fell back on a secure way of life, sharing a house with a man, shutting the world out.” (Kertesz, 1980: 71)

casamento em que o conhecido se torna o estranho e em que a comunicação desapareceu.

Insinuando “Effort at Speech Between Two People”, o poema termina com imagens agónicas de desconforto e esperança, de cansaço e potencialidades afectivas: “(...) O lovely stairs, hideous and cruel / we propitiate you with incensuous words stairs lovely loved” (CPMR, 9). O derrube das barreiras (afectivas, comunicativas, sociais) depende, afinal, deles e o poeta exorta-os a essa possibilidade: “Large female : male : come tiredness and sleep / come peace come generous power over no other, come Order here.” (*Ibidem*)

“Effort at Speech Between Two People”, quarto poema da sequência, recorre também à espacialização gráfica como uma representação mais próxima da oralidade onde se intromete o respirar e onde as frases iniciais desmentem o título do poema, que sugere uma possibilidade concreta de discurso. Os imperativos funcionam como convites à aproximação entre os dois e a promessa aponta para as razões por detrás do silenciamento, isto é, a existência de algo por revelar: “: Speak to me. Take my hand. What are you now? / I will tell you all. I will conceal nothing.” (*Ibidem*)

Oralidade e tactilidade são equiparáveis na produção da comunicação. Isto é, o sujeito comunica num plano verbal e epitelial, mas a totalidade corporal exacerba-se nas linhas finais:

: What are you now? If we could touch one another,
if these our separate entities could come to grips,
clenched like a Chinese puzzle... yesterday
I stood in a crowded street that was live with people,
and no one spoke a word, and the morning shone.
Everyone silent, moving.... Take my hand. Speak to me. (*Ibidem*, 10)

O interlocutor aparece como um “estranho” (“what are you now”), a quem se pede uma atitude responsiva que supere a “diferença” entre as duas “entidades”: corpo do poeta e corpo receptor do poema. Por outro lado, esta indeterminação possibilita que a interrogação só exista para o leitor. Isto é, que o sujeito poético disponibilize ao leitor diversas leituras: “What are you now?” Um esposo ou um amante? Masculino ou feminino? Real ou irreal? “I will conceal nothing.” A exposição é absoluta na oferta confessional dos sentimentos, memórias e desejos – físicos, emocionais, sensoriais, relacionais. A ocultação é também absoluta no que implica de referentes reais, dos quais apenas se identifica uma relação avuncular. Mas será esta, afinal, uma ocultação necessária ou uma omissão desnecessária? A leitura de Jan Heller Levi na sua introdução a *A Muriel Rukeyser Reader* sugere a primeira:

“No more masks! No more mythologies!” she called out in “The Poem as Mask.” (...) Yet this was the same woman who never publicly revealed the identity of her son’s father; this was the bisexual who never wrote in what we would deem explicit terms of her sexual relationships with women. “Take my hand. What are you now? / I will tell you all. I will conceal nothing,” a voice promises in her “Effort at Speech Between Two People”; then, a

few pages later, in the poem “Breathing landscape,” Rukeyser concedes how “even armored we hardly touch each other.” [Levi, 1995 (1994): xviii-xix]

Escrevendo na década de trinta, Rukeyser teria razões para as ocultações mas ao deixar por clarificar “o que é” esta pessoa com quem pretende estabelecer uma efectiva comunicação, acaba por respeitar aquilo a que o poema aspira: “Effort at Speech Between Two People”. “People” é uma categoria inclusiva, cuja possível variabilidade (“what are you now”) desafia a rigidez e a aplicação de critérios estanques ao sentimento amoroso.²⁶⁰ A ânsia conectiva do sujeito reforça-se ainda no *enjambement*, em que o verbo “link” une, sequencialmente, os dois versos, na expressão de um desejo que possa ser vivido num espaço e tempo comuns: “I would / link the minutes of my days close, somehow, to your days.” (CPMR, 10)

Em que consiste então o “confessar tudo”? Os segredos do sujeito remetem para a vivência monológica da infância e da adolescência, marcada pela ausência da componente afectiva. A abertura do sujeito, “I will be open”, contrasta com a persistente inflexibilidade e a mentira que o rodeiam, denotando a preferência da aparência de felicidade à expressão da veracidade dos sentimentos: “When I was three, a little child read a story about a rabbit / who died, in the story, and I crawled under a chair : / a pink rabbit : it was my birthday, and a candle / burnt a sore spot on my finger, and I was told to be happy.” (*Ibidem*) O espaço do lar vai sendo, então, progressivamente desmontado como distópico, onde a ausência de diálogo e afecto, envolvem a criança/adolescente e as figuras paternas.²⁶¹

“Breathing Landscape” recupera imagens de “Effort at Speech Between Two People” e de “Sonnet”. Estando o sujeito poético numa aparente estase (“lying so still”), a sua passividade é “fertilizada” pela presença do Sol, pelo contacto com “the tall grass”, pelos “certain rivers continuing underground” ou pelo seu próprio desejo de “tocar” o próximo: “Lying in the sun / and lying here so still / an egg might slowly hatch in this still hand.” (*Ibidem*, 19)

Também aqui, às aspirações do sujeito ao contacto e à comunicação se opõem os silêncios dos que passam, embora os sorrisos já impliquem um esforço e um princípio comunicativo. Ou, pelo menos, um reconhecimento da sua presença: “The people pass / abruptly they nod : they smile / trailed in the air, silence follows their faces”; “Silence hangs in the air. / Nothing speaks but the sound / of certain rivers continuing underground.” (*Ibidem*)

²⁶⁰ Em *Of Woman Born*, Adrienne Rich reclama: “In order to live a fully human life we require not only control of our bodies (...); we must touch the unity and resonance of our physicality, our bond with the natural order, the corporeal ground of our intelligence.” [Rich, 1997 (1977): 39]

²⁶¹ “Sonnet”, que surge mais adiante na composição, retoma o motivo do diálogo, enquanto raro momento de entendimento e comunhão. Esse momento, descrito como “live miracle”, sugere a falibilidade das possibilidades comunicativas e sua infrequência (“rare intellectual bird of communication”). Sem explicitar as razões das dificuldades e resistências destes momentos (“words afflict our minds in near footfalls”), reforça-se o carácter intimista dos espaços fechados por onde persistem “notes of contact flowing, rhythmic, bright” (*Ibidem*, 13-14).

O silêncio suspenso sobre o sujeito poético é rebatido pelo som contínuo dos rios subterrâneos que, no seu fluxo ininterrupto, prometem a sua prevalência sobre a temporalidade do emudecimento e solidão à superfície: “Nothing crossed the field / all day but a bird / skirting the tall grass in briefest transit.” (*Ibidem*). Por outro lado, e conectando uma vez mais o falar e o tocar como meios análogos e complementares de comunicação, à impossibilidade desse toque em “Effort” e à dificuldade da escolha em “Sonnet”, acrescenta-se aqui o obstáculo das “stern ideas” que impedem o contacto aberto e pleno entre os dois corpos, cerceados por restrições internas ou externas mesmo na sua “camuflagem”: “Their stern ideas / are a long work to each / and even armored we hardly touch each other.” (*Ibidem*)

Os disfarces e as armaduras dos corpos dos animais nos poemas de Marianne Moore mantêm os seus corpos protegidos, mas carnalmente omitidos. Em Rukeyser, estas armaduras são obstáculos sociais à realização plena, que os “heróis” se encarregam de tentar ultrapassar, como John Brown, em “The Book of the Dead”: “dead John Brown’s body walking from a tunnel / to break the armored and concluded mind.” (*Ibidem*, 106) Também aqui, como em Moore, a armadura está metonimicamente no espaço do corpo, numa posição de contiguidade mas, ao contrário de Moore, obstrusivamente bloqueadora. Efectivamente, a sua função não é proteger o corpo das investidas exteriores, mas antes impedir a livre fluidez das ideias e a livre expressão do contacto corporal.

O poema que se segue, “Notes for a Poem”, similarmente ao que acontecerá em “The Book of the Dead”, exhibe a acção do corpo humano na libertação e transformação da natureza. Colocando em paralelo um campo inculto e as terras cultivadas, inserem-se os actos agrícolas familiares não só numa tradição ancestral, mas no próprio plano do natural. (cf. *Ibidem*, 11)

Embora os tempos prenunciem alterações, de momento o gesto que une pai e filho está, ele próprio, “enraizado” nas terras ancestrais, numa transmissão de conhecimentos e numa aprendizagem que se realiza positivamente.²⁶² Esta cultura patriarcal e familiar é ameaçada, contudo, pela proximidade citadina. Aí, religião institucionalizada, indústria e militarismo auguram uma forma de reactivar produtivamente a região, intimando um outro tipo de acção cíclica – a guerra – que interrompe os ciclos naturais: “‘In town, the munitions plant has been poor since the war, / And nothing but a war will make it rich again.’ / Holy, holy, holy, sings the church next door.” (*Ibidem*)

Já a água que jorra das rochas e que “alimenta” o Estado tem o seu trajecto traçado pelo homem contra a corrente e o seu fluxo natural (“The water rushes over the shelves of stone / to

²⁶² “the son’s fingers grasp warmly at the father’s hoe ; / there will be new ways of seeing these ancestral lands.” (*Ibidem*)

anti-climax on the mills below the drop”), passando, porém, por uma utilização natural: “Power is common. Earth is grown.” (*Ibidem*) Aqui, ao contrário da cidade próxima, homem e natureza coexistem e cooperam numa vivência pré-industrial que permite um aproveitar e um observar próximo do produto do trabalho: “Farmers watch tools like spikes of doom”, “the mills below the drop”, “The planted fields are bright.”²⁶³ O poema aplica, efectivamente, esta “transformação da realidade natural em natureza humanizada”, como os “long fields” e os “planted fields” inicialmente haviam sugerido. O agenciar, unicamente masculino, realiza-se, assim, sobre a terra e a água, tradicionalmente femininas, num processo que associa engenho e força: “a plough of thought to break this stubborn ground.” (*CPMR*, 11)

Estas imagens repetem as de “Wooden Spring”, com a espera ansiosa pela frutificação do Verão, numa Primavera em que se afirma: “here is no heat, no fierce color: spring is no bacchante this year / eager to celebrate her carnal dedication.” (*Ibidem*, 13) Contrastam, então, com a sua destruição em “Sand-Quarry with Moving Figures”. Neste poema, o pai mostra à filha o espaço, antes natural mas agora destruído, para ser transformado em material de construção.²⁶⁴ Na memória dos terrenos não cultivados e “arruinados” pelas queimadas, assinala-se que o que era antes natural e “fiery” foi aplanado para construir casas económicas (“ugly villages”). São estas que ampliam a separação entre a “terra dos ricos” e a “terra dos pobres”: o valor final das “little houses” transforma-se na pulseira que o sujeito poético, a filha do construtor, irá receber. A ligação directa entre a construção barata, os materiais de construção e o adorno que o sujeito poderá ostentar, é estabelecido pelo elemento semântico representado, significativamente, pelo verbo “buried”: “‘Look,’ he said, ‘this quarry means rows of little houses, / stucco and a new bracelet for you are buried there’” (*Ibidem*, 15). É neste contexto que surge a recusa em identificar-se com o pai (e com o nome do pai) e em que a construção se torna negativa.

Na sua apreciação relativa à colonização territorial, Appadurai racionaliza sobre os efeitos violentos que estão subjacentes a qualquer processo construtivo. Aplicando a sua análise à percepção da criança neste poema, transparece essa noção de que se a transformação de “spaces into places” se processa de forma rotineira e inconsciente por parte do pai, ela é sentida

²⁶³ Este posicionamento do poeta reflecte algumas das considerações marxistas sobre o relacionamento homem/natureza: “For Marx, nature is never a fixed, external reality, but itself a product of human labour which transforms natural reality into ‘humanized nature’ and this transformative process also shapes the nature of man as a generic being.” [Turner, 2002 (1984): 216]

²⁶⁴ Ao contrário de “Wooden Spring”, este poema não sugere o fascínio pela conquista em altura, na construção da megalópolis nova-iorquina, simbolizando o progresso e a modernidade e aportando beleza estética à nova realidade urbana. Em “Wooden Spring”, por exemplo, intui-se a admiração pela expansão vertical das cidades, expressando a superioridade da capacidade humana sobre os limites naturais: “Trees do not grow high as skyscrapers in my town” (*Ibidem*).

pela filha como um acto de violência para com o espaço natural antes existente:

A good deal of the violence associated with foundational ritual (Bloch 1986) is a recognition of the force that is required to wrest a locality from its previously uncontrolled peoples and places. Put in other terms (de Certeau 1984), the transformation of spaces into places requires a conscious moment, which may subsequently be remembered as relatively routine. The production of a neighborhood is inherently colonizing, in the sense that it involves the assertion of socially (often ritually) organized power over places and settings that are viewed as potentially chaotic or rebellious. [Appadurai, 2005 (1996): 183-184]

Esta realização no poema vem no seguimento das secções anteriores em que espaço natural e espaço humano revelavam aspectos simbióticos e até empaticamente sincrónicos, como em “Letter, Unposted”: “earth sickens, as I sicken, with waiting” (*CPMR*, 14). Em “Sand-Quarry”, contudo, o que a criança presencia é um espaço agónico, donde não irá brotar vida mas lucro: “Father and I drove to the sand-quarry across the ruined marshlands, / miles of black grass, burned for next summer’s green. / I reached my hand to his beneath the lap-robe, / we looked at the stripe of fire, the blasted scene.” (*Ibidem*, 15)

Iniciando e procurando um contacto consolador, a criança percorre o poema numa crise comunicativa, em que a mão “escondida” do pai não oferece a resposta e a compreensão de que necessita: “‘It’s all right,’ he said, ‘they can control the flames, / on one side men are standing, and on the other the sea;’ / but I was terrified of stubble and waste of black / and his ugly villages he built and was showing me.” (*Ibidem*)

As diferenças acentuam-se ainda nas formas como a figura paterna apropria os terrenos, o local e a própria filha.²⁶⁵ Os primeiros são “exploded, burned away”, enquanto que ao local é aposto o seu nome: “I saw the written name / painted on stone in the face of the steep hill: / ‘That’s your name, Father!’” (*Ibidem*, 15) Isto é, o processamento das terras em gravilha e material de construção e a sua posterior transformação em espaço urbano (“spaces to places”) efectua-se através do duplo acto de destruição do passado (“I remembered the ruined patches”) e da “conquista” e tomada de posse nominativa. Este apossar-se físico replica-se nas palavras e gestos com a filha: “‘That’s your name, Father!’ ‘And yours!’ he shouted, laughing. / ‘No, Father, no!’ He caught my hand as I cried, / and smiling, entered the pit, ran laughing down its side.” (*Ibidem*) Aos receios da criança e à sua recusa da herança patrimonial e patronímica, o pai responde com a consciência patriarcal de que o “seu” nome é o nome da filha, expressando-o verbalmente (“he shouted, laughing”) da mesma forma dominante com que agarra a mão da criança: “He caught my hand as I cried.” Kertesz, aliás, nota exactamente a

²⁶⁵ “and the wealth of the split country set us farther apart. / ‘Look,’ he said, ‘this quarry means rows of little houses, / stucco and a new bracelet for you are buried there;’ / but I remembered the ruined patches, and I saw the land ruined, / exploded, burned away, and the fiery marches bare.” (*Ibidem*)

progressão deste distanciamento entre pai e filha no penúltimo poema, “Four in a Family”:

“Four in a Family” takes up the theme at what seems to be a later date. The father is now just that, “the father,” no longer “Father”; “the mother” and “the sister” are also there, estranged by this impersonal designation. The father is no longer laughing. “He looked at me, / sorrowing, saying nothing, with his hard tired breath.” Their faces are telling her, “This is your home... Stay.” (Kertesz, 1980: 89)

Assim, “Four in a Family” apresenta o sujeito numa posição oponente às outras figuras, como se de um julgamento se tratasse e onde o sujeito “enfrenta” o seu olhar e os seus rostos: “The father and mother sat, and the sister beside her. / I faced the two women across the table’s width, / speaking, and all the time he looked at me, / sorrowing, saying nothing, with his hard tired breath.” (CPMR, 19) O olhar paterno que impende sobre o sujeito é, na prática, aquele que o sujeito interioriza. Sem que sejam ditas palavras, este olhar julgador “mostra” os seus sentimentos relativamente à situação que presentemente vivem: “and all the time he looked at me, / sorrowing, saying nothing”. Apesar deste olhar não ser teoricamente punitivo, é o único que o sujeito regista no poema e que imprime um cunho melancólico e pesaroso aos versos. O pai que, inicialmente, surgira questionando a filha sobre o que esta viria a ser e lhe escrevera, mais tarde, o futuro em pedra, nomeando-a herdeira sobre as terras subjugadas, aparece agora debilitado e magoado. É uma figura envelhecida a quem a filha não reconhece, porque no fundo nunca se conheceram, convivendo por entre os silêncios domésticos: “Strange father, strange mother, who are you, who are you?” (Ibidem, 20)

O poema marca a cisão entre o sujeito e a família e o título torna-se, em certa medida, enganador. De facto, embora a cena descreva quatro membros de uma família, esta já deixou de ser uma entidade, pelo menos para o sujeito:

Their faces said : This is your home; and I :
I never come home, I never go away.
And they all answered : Stay.

All day the city turned about this room,
and silence had remained between our faces,
divisions outside to concentrate a world
tally here only to dead profits and losses.

We follow barrier voices, and we go fast,
unknown to each other, they race, I turn away.
No voice is strong enough to cry me Stay. (Ibidem, 19-20)

Na cena familiar onde o silêncio prevalece, a linguagem que se intromete recupera a vocação financeira do pai em “Sand-Quarry”, com a sua “world tally” onde se concentram apenas “profits and losses.” O desencontro acentua-se até na orientação dos corpos, “unknown to each other”; “they race, I turn away.” As vozes familiares que pedem a permanência do

sujeito revelam-se impotentes, porque o sujeito já não pode ser convencido: “No voice is strong enough to cry me Stay.”

A despedida filial, como foi dito, enuncia e repete não só o distanciamento geracional mas o próprio estranhamento em relação aos pais. Retomando a pergunta paterna de “Poem Out of Childhood” – “what will you be?” – é a filha quem se questiona agora “Where have I come, / how shall I prosper home?” Este “prosperar” inclui o desejo do sujeito se realizar como indivíduo mas, ao ser expresso na linguagem paterna do mundo dos negócios, aponta para a improbabilidade de se concretizar no espaço a que chama lar, onde apenas se poderia efectivar nessa contextualização semântica.

A cesura familiar é assumida plenamente no último poema, “This House, This Country”, onde o sujeito indica a “escolha” do “mito” feminino que pretende viver. O ritmo mais acelerado do poema, marcado pelos versos curtos, fortalece o cortar dos laços com o lar:

I have left forever
house and maternal river
given up sitting in that private tomb
quitted that land that house that velvet room.

Frontiers admitted me
to a growing country
I carry the proofs of my birth and my mind’s reasons
but reckon with their struggle and their seasons. (*Ibidem*, 21)

Esta “luta” transforma-se numa vida comunitária, tendo sido derrubadas as barreiras que, ao longo da sequência, ameaçavam a plenitude da experiência imaginativa e emocional do sujeito, barreiras essas particularmente delimitadoras para as figuras femininas. Contra estas barreiras, o sujeito havia apelado: “Organize the full results of that rich past / open the windows”. Em “In a Dark House”, as “cheese-yellow walls shadowed by night” detinham um par alienado do mundo exterior e das promessas da sua infância. “Sonnet” declarara que “wings of our sistered wishes beat these walls” e, em “Letter, Unposted”, o sujeito prometera: “the door stands open for you”. Em “Wedding Presents”, haviam sido destituídas barreiras corporais (“open your hands open your thighs”), repostas em “Breathing Landscape”: “even armored we hardly touch each other”. “Four in a Family” lembrara essas barreiras (“We follow barriers”), no claustrofóbico espaço em que o sujeito se prepara para a cisão familiar. Estes espaços e sentimentos confinados sublimam-se em “This House, This Country”, como “private tomb” e “velvet room”, representando o lar e a domesticidade que o sujeito rejeita, na sua entrada na idade adulta. O poema confirma, então, o que impele o sujeito a evitar que as “paredes” se fechem em torno de si: “Always I travelled farther / dreading a barrier”; “till in that straight career / I crossed frontier / the questions asked the proofs shown the name /

signed smiling I reached knowledge of my home.” (*Ibidem*, 20)

O sujeito sorri agora, explícita e inequivocamente, embora este momento de conhecimento seja ignorado pelo distanciamento parental. O que para o poeta é sinal de descoberta, é presumido como inverdade pelos pais: “their streets the brightest I had yet walked down : / my family swore I did not leave my town // thought that I lied / and had not signed / those passports, tickets, contracts, bills of sale / but still rested among them and wished them well.” (*Ibidem*) Numa outra contradição entre o que os pais intuem e o que o sujeito faz e sente, este já não se encontra “rested among them”, mas sim de costas voltadas, a uma analítica distância: “Over my shoulder / I see they grow older / their vision fails : observe I travel light / fear distance hope I shall only spend the night.” (*Ibidem*, 21)

O ocasional contacto manifesta-se também nos duplos sujeitos em “I see they grow older”. O sujeito não *acompanha*, assim, o seu envelhecimento (“I watch them grow older”), mas *nota* que estes passam por esse processo, durante a breve noite que com eles passa. A noite é um símbolo parcialmente negativo, que se torna apenas momento de passagem para o compromisso social, comunal e político do dia, que faz agora parte da sua vivência: “But night in this country / is deep promise of day, / is busy with preparations and awake for fighting / and there is no time for leavetaking and regretting.” (*Ibidem*)

O sujeito feminino não lamenta, então, o ter recusado o enclausuramento no asfixiante espaço da domesticidade familiar, onde a experiência materna se transmitia não como “womb” mas como “tomb”: a feminilidade do lar e o seu carácter claustrofóbico (“private” e “room”) transformam “velvet room” num caixão metafórico. Expressando a sua conquistada liberdade, recorda esse corpo-prisão da casa paterna e sobretudo materna: “I know their tired house/ full of remorse / I know in my body the door, the entrance-hall / a wall and my space and another wall.” (*Ibidem*) O espaço que o acolhe, por sua vez, remete para a expansividade americana, em que a linha de fronteira pode ainda ser empurrada mais além (“Frontiers admitted me / to a growing country”). No entanto, este empenho no progresso e no expandir dos horizontes não implica que o sujeito anule a sua identidade ou a sua tradição. A sua complexidade advém do seu espírito inquisitivo, disponível à mudança: “I carry the proofs of my birth and my mind’s reasons / But reckon with their struggle and their seasons.” (*CPMR*, 21)

Rukeyser procede a uma denúncia da duplicidade e artificialidade que subjaz à construção de um feminino sobre pressão social que, em casos extremos, obriga a uma performatividade e ductilidade que se tornam insustentáveis, criando uma “blind / female paralysis” (*CPMR*, 112), como no poema “Girl at the Play” ou o “velvet room” de “Four in a Family”. Para Esther Greenwood (a personagem de Plath que tem acompanhado este capítulo), a incapacidade em

suster a “encenação” da brilhante *All-American Girl* resulta também na quase “paralisia”, nos distúrbios identificativos e no seu “assalto físico” ao corpo performativo, conducentes às tentativas de suicídio. *HERmione* apresenta outra “heroína” em falência emocional, a quem as crescentes pressões sociais e a traição de Fayne com George, conduzem ao “esgotamento.”

Rukeyser, na sequência “Poem Out of Childhood”, esclarece sob a forma de superar essas representações “adequadas” ao feminino mas desajustadas ao sujeito. No longo poema, a identidade da “filha” constrói-se, então, em oposição à censura da sensorialidade e da comunicação, à preponderância dos valores económicos e às restrições espaciais e agenciais que entrevê na sociedade e que sente a nível familiar.

3.1.3. Preocupações e pulsões especulares – simulacro e identidade

Of course I depend on the mirror of the world. (*J*, 511)

Um dos primeiros sinais de que Esther está em “falência social”, decorre na sessão fotográfica para a revista *Mademoiselle*, em que lhe é pedido para sorrir e em que a sua falha em cumprir este mero acto denota a sua percepção da pressão para uma “face” correcta e a sua incapacidade em compor essa máscara. (cf. *BJ*, 96-98) Se as máscaras são sociais, o sorriso pode existir nos dois contextos. No texto, é na apropriação pictórica de Esther, através da fotografia, que o “sorriso” e a rosa, icónicos da feminilidade, não conseguem ser sustidos.

Em *O Erro de Descartes*, Damásio refere as diferenças na contractura muscular entre o “verdadeiro” sorriso e o sorriso “de cortesia”. O primeiro, decorrente de uma reacção emocional, “estende-se até aos olhos”, com a contracção involuntária (reacção em parte biológica) dos músculos *orbicularis*. Já o sorriso de cortesia decorre de uma contracção consciente, voluntária, do músculo zigomato e o sorriso limita-se à parte inferior do rosto. [cf. Damásio, 1996 (1995): 154-157] Damásio esclarece ainda sobre a dificuldade em produzir um sorriso que pareça genuíno perante o constrangimento de “sorrir a pedido”, como sucede quando se posa para uma fotografia, e, por isso, os actores aprendem técnicas para superar esse obstáculo e “representar” sorrisos com aparência de autenticidade. (cf. *Ibidem*, 156) Em *The Bell Jar*, Esther Greenwood acaba por falhar manifestamente num desses momentos em que é necessária uma actuação perfeita. Incapaz de expressar o que não sente, o sorriso que tenta “fabricar” para o fotógrafo resulta numa evidente falsidade como a própria observa *a posteriori*. No entanto, a sua imersão nos valores da sociedade que critica é de tal forma plena, que não só usa os seus padrões como os mesmos meios, escrevendo, afinal na revista

Mademoiselle e funcionando a sua fotografia como modelo social à suicida Joan.²⁶⁶ Torna-se assim consequente que seja nesse espaço de absoluta exposição que Esther acabe por “expor-se” em vez de exhibir a sua máscara. A artificialidade do sorriso “fit to split”, que não escapa à consciência cínica (e clínica) de Esther em Belsize, é invisível para as restantes pacientes que, absortas na reprodução da sua vida social, não questionam a legitimidade das imagens na revista de moda, senão para duvidarem da identificação entre a figura glamorosa da revista e a remediada Esther. (cf. *Ibidem*, 199-200)

Ao contrário do processo de reconhecimento e da expressão de agrado perante a imagem de si ou dos outros que o sorriso genuíno confere, o acto de sorrir encontra-se frequentemente adulterado em vários textos plathianos, assumindo contornos sinistros, histriónicos, ou disfóricos.²⁶⁷ Contudo, o sorriso só pode ser apercebido indirectamente pelo sujeito e numa sociedade em que o controlo sobre o corpo se baseia numa permanente visualização do mesmo, a necessidade de “ver-se” passa pela obrigatoriedade em ver o seu rosto. Neste processo, a intermediação do espelho é factor essencial.

O espelho apenas reflecte uma imagem, não o sujeito autêntico, e, nesse sentido, sobressai o entendimento de si como uma construção artificial. Na sua análise de *The Bell Jar*, Stan Smith revolve em torno desta questão, notando como as *personae* “criadas” pela personagem “vivem o seu corpo no mundo” de uma forma ensaiada e artificial, mas também como, através de um certo distanciamento linguístico e racional, a artificialidade da sociedade acaba por ser observada, dissecada e criticada. Baseando-se no conceito brechtiano de *Verfremdungseffekt*, Smith revela a alienação psicológica de Esther, como uma crítica mais vasta à alienação social do mundo em que está inserida:

In *The Bell Jar*, Sylvia Plath uses the psychological alienation of the heroine, Esther Greenwood, to reinforce this *aesthetic* alienation. Esther’s “madness” offers her an increasingly “objective,” exterior view of the “eating customs, jurisprudence, and love life” of the culture she has inherited. (...)

Collapsing the “antithesis of nature and art,” Esther comes to view her own life as an

²⁶⁶ “The magazine photograph showed a girl in a strapless evening dress of fuzzy white stuff, grinning fit to split, with a whole lot of boys bending in around her.” (*BJ*, 199)

²⁶⁷ Markey, por exemplo, aponta exemplos em que os sorrisos são enganadores, tornando-se um dos símbolos da crítica à artificialidade mas também uma das suas formas de expressar uma ironia mórbida ou uma dissimulação mais sinistra: “In ‘Berck-Plage’ the female protagonist affects a form of behaviour she thinks will protect her from the danger she senses around her: ‘Why is it so quiet, what are they hiding? / I have two legs, and I move smilingly.’ The participants of ‘The Bee Meeting’ ‘are smiling and taking out veils tacked to ancient hats’, taking part in a ritual which has frighteningly sinister outcome; in ‘The Swarm’ smiles are inextricably associated with ruthlessness and inhumanity; ‘The man with grey hand smiles – The smile of a man of business, intensely practical’; the smile is weapon in ‘The Detective’: ‘...this is a man, look at his smile, / The death weapon’ and ‘The Other’: ‘You smile. / No, it is not fatal’; while it is an automatic gesture of one of the two faces of death in ‘Death & Co.’ and the sign of delusion and perversity in Plath’s last published poem ‘Edge’ (...).” (Markey, 1993: 121-122)

aesthetic construct, a perpetual self-manipulation, learning, like the babies she sees at the clinic, “all the little tricky things it takes to grow up. Step by step, into an anxious and unsettling world.” [Smith, 1988 (1975): 34]

Conjugam-se, aliás, dois planos de distanciamento. O primeiro ostenta a dificuldade empática de Esther em relação às outras personagens, pelo seu posicionamento como alguém que observa a partir de “fora” de uma moldura ou cena como, por exemplo, no hospital privado do Dr. Gordon²⁶⁸ ou na festa com Doreen.²⁶⁹ Há ainda, um segundo distanciamento em relação ao real, como Smith assinala, tornando estas “experiências” um objectivo falhado e que se patenteia num mundo artificial: “I thought it would be the way I’d feel if I ever visited Europe. I’d come home, and if I looked closely into the mirror I’d be able to make out a little white Alp at the back of my eye. Now I thought that if I looked into the mirror tomorrow I’d see a doll-size Constantin sitting in my eye and smiling out at me.” (*Ibidem*, 78)

Esta artificialidade é suportada pela visualidade da cultura que Rukeyser e Plath testemunham. Contrastando com a identidade plena, objectos, situações e personagens remetem assim para “impressões” ou simulacros do que não são, mas aparentam ser. O restaurante em *The Bell Jar*, “uma espécie de cave”, é decorado com imagens de espaços distantes, reenviando para o comentário posterior de Esther sobre uma imaginativa mas irreal viagem à Europa: “To reach this restaurant we had to climb down seven dimly-lit steps into a sort of cellar. Travel posters plastered the smoke-dark walls, like so many picture windows overlooking the Swiss lakes and Japanese mountains (...), cast a circle of light round each table where the faces floated, flushed and flamelike themselves.” (*Ibidem*, 73-74)

Os pacientes do Dr. Gordon, por sua vez, recriam uma alheação absoluta, compondo-se como uma expositiva montra onde, simbolicamente, Esther passa da posição de observadora externa para a integração de uma observadora interna. No seu caso, o distanciamento cognitivo processa-se apenas em relação à identidade dos presentes, conquanto, inconscientemente, há uma identificação com estes. O deslizar do seu olhar distante passa, assim, das personagens circundantes para o cenário que a circunda: “Then my glaze slid over the people to the blaze of green beyond the diaphanous curtains, and I felt as if I were sitting in the window of an enormous department store. The figures around me weren’t people, but shop dummies, painted to resemble people and propped up in attitudes counterfeiting life.” (*Ibidem*, 136)

Como acima se fez referência, essa falência identitária de Esther tornara-se mais patente quando, no regresso a casa de comboio vestindo as roupas de Betsy, fizera confluir uma série

²⁶⁸ “I focused more closely, trying to pry some clue from their stiff postures.” (*BJ*, 136)

²⁶⁹ “‘I’m an observer,’ I told myself, as I watched Doreen being handed into the room (...).” (*Ibidem*, 100)

de representações mentais de si que não reflectiam uma identidade plenamente constituída:

A wan reflection of myself, white wings, brown ponytail and all, ghosted over the landscape.

“Pollyanna Cowgirl,” I said out loud. (...)

The domesticated wilderness of pine, maple and oak rolled to a halt and stuck in the frame of the train window like a bad picture. (*Ibidem*, 108-109)

Este reflexo difuso mostra uma figura de contornos indefinidos, fantasmática, que se sobrepõe a uma paisagem outrora selvagem mas agora domada e detida na janela, similar às (más) reproduções dos quadros no restaurante. A transformação da realidade em impressões – os folhos da camisa branca (de Betsy) que se tornam asas de anjos – sustenta a abstracção da personagem como um simulacro de diferentes configurações representacionais. Por outro lado, consubstancia a sua criação de uma outra imagem representativa de si: a sempre optimista mas ingénua Pollyanna, aproximada à rural Betsy. Pollyanna é uma versão ficcional paralela à fictiva Elly Higginbottom. Pronunciando o seu nome em voz alta, Esther enuncia publicamente aquilo que reconhece em si no reflexo, pretendendo através da confirmação oral, tornar real a inocência associada a essa personagem. A situação, contudo, também amplia a percepção de que Esther está a perder o controlo racional dos seus actos. Por essa mesma razão, depois da primeira sessão de electroterapia, uma das actividades de Esther consiste na comparação do seu rosto numa fotografia, com o rosto de uma jovem que sucumbira após sessenta e oito horas em coma, recolhida numa notícia de jornal.²⁷⁰ Estes simulacros de si são sempre meras cópias mas, ao serem confrontadas com o original (isto é, com a sua própria imagem), participam, similarmemente, da alienação e da aniquilação da sua singularidade enquanto sujeito.

As revistas e o cinema surgem como veículos promotores dessa sociedade artificial embora sejam também um mecanismo para a personagem denunciar essa artificialidade. Enuncia-se assim a falsidade social e as máscaras que o indivíduo deve tornar suas, como constituintes de uma identidade que, de acordo com Stan Smith, Esther pretende destruir:

This “cul-de-sac” of artifice is that of inertia shared by both Esther and “Elaine”: a dead end in which art cannot grow because life itself has become fixated in a counterfeit attitude. Esther sees suicide not so much as self-destruction as a theatrical ritual which will free her from her “factitious” identity and restore her to singularity. It is her “image” that she wishes to murder, the fraudulent twin which is her public *persona*, a shamming and artificial “dybbuk” (...). [Smith, 1988 (1975): 46]

A percepção da teatralidade das *performances* a que o indivíduo se conforma suscita

²⁷⁰ “It matched, mouth for mouth, nose for nose. The only difference was the eyes. The eyes in the snapshot were open, and those in the newspaper photograph were closed. But I knew if the dead girl’s eyes were to be thumbed wide, they would look out at me with the same dead, black, vacant expression as the eyes in the snapshot.” (*Ibidem*, 141)

similar crítica em Muriel Rukeyser. Em “The Victims, a Play for the Home” (*A Turning Wind*, 1939), Rukeyser expõe a artificialidade social, tornando indistinta a separação entre o palco das actuações sociais e a linguagem teatral: “And if the curtain lifts, it is a window-shade, / and if there is a stage, it is the room at home.” (*CPMR*, 175) Como para Plath, é a desconexão entre a máscara e o indivíduo que provoca o conflito: “This is a theatre and many masks have played/ the part; female or male : it will not matter here. / The role is traditional. It does what others did, / if nothing is said, it is what others said.” (*Ibidem*, 175-176) E, de forma igualmente crítica, o cinema é um mecanismo de instrução estereotípica [“movies are teaching the slickhaired shortstop love” (*Ibidem*, 176)], que o sujeito embebe inconscientemente. O seu construtivismo é aqui evidente: fazendo da representação social a apropriação de uma máscara indiferenciada do género do seu “actor”, Rukeyser subverte outras posições tomadas ao longo da sua obra e a categorização de feminino e masculino como géneros estanques.²⁷¹

Em *The Bell Jar*, a ida ao cinema constitui um desses momentos de denúncia da construção da sociedade sob parâmetros que denegam o valor da individualidade. Assistindo ao filme, Esther formaliza várias leituras que desconstroem o enredo que é mostrado na tela e analisa a absorção passiva e informe da audiência perante a projecção cinematográfica. No esplendor do *technicolor*, esconde-se a linearidade do preto-e-branco narrativo. (cf. *BJ*, 39) Acriticamente imersos nessa suspensão da realidade que a escuridão da sala proporciona, os espectadores são descritos como “stupid moon-brains”,²⁷² satisfeitos com a mensagem hegemónica e incapazes de notar a padronização da produção em massa de Hollywood: “The movie was very poor. It starred a nice blonde girl who looked like June Allyson but was really somebody else, and a sexy black-haired girl who looked like Elizabeth Taylor but was also somebody else, and two big, broad-shouldered bone-heads with names like Rick and Gill.” (*Ibidem*, 38)

Na replicação das “estrelas” de cinema em simulacros de si, constata-se, porém, que as referidas categorizações de “good girl” e “bad girl” as acompanham como ficções “coladas à pele.” Assim, a actriz que se parece com Elizabeth Taylor está presa visualmente à codificação que Esther rapidamente lê: “Finally I could see that the nice girl was going to end up with the nice football hero and the sexy girl was going to end up with nobody, because the man named

²⁷¹ Em *The Orgy*, escrito quase três décadas depois, Rukeyser repete: “I fade out on the talk. Something is happening to me; as if I were at a play that I fully accept. I do not identify with the heroine. I do not identify with the hero, or the murdered father, or the lustful mother who marries the new king. I identify with the whole play. Over my shoulder, I hear a dialogue: - Are you a dualist? - I don't think duels prove anything.” (*O*, 85)

²⁷² “I looked round me at all the rows of rapt little heads with the same silver glow on them at the front and the same black shadow on them at the back, and they looked like nothing more or less than a lot of stupid moon-brains.” (*Ibidem*)

Gill had only wanted a mistress and not a wife all along (...).” (*Ibidem*, 39) Deste modo, o filme ultrapassa os limites do entretenimento para se constituir como instrumento formativo de uma representação do feminino que obriga à sua integração numa das narrativas possíveis, partindo do discurso patriarcal, incorporado na linguagem dos estúdios de cinema.²⁷³

Evidencia-se a contradição entre uma nação que postula o individualismo e a unidireccionalidade do “guião” que os *media*, as instituições escolares e o discurso oficial do Estado na voz de Eisenhower (ou até do seu oponente Adlai Stevenson) defendem e, em certos casos, impõem. Eisenhower, por exemplo, “invade” amiúde *The Bell Jar*, sobretudo associado visualmente a imagens de bebés, embora do ponto de vista significativo, a omnipresença tranquilizante do rosto presidencial imprima uma normatização e homogeneização social e cultural.²⁷⁴ Quando no seu ensaio de 1963, intitulado “America, America!”, Plath critica o conformismo asfixiante que impossibilita a dissensão, não hesita em denotar que existe um espaço à margem para os que divergem: “Did I glimpse, in the First Aid cabinet, a sparkle of bottles – soothers and smootheners for the embryo rebel, the artist, the odd?” (*JP*, 56) Lembrando a figura da lobotomizada e pacificada Valerie, em *The Bell Jar*, Plath expressa aqui a mesma crítica ao papel anestésico da sociedade, partilhando com Rukeyser o desejo (não concretizado) de uma vivência fora desta parametrização.

No poema “Movie”, parte de “The Blood is Justified” (*Theory of Flight*, 1935), Rukeyser consubstancia as formas como a edição e, sobretudo, o trabalho de câmara seguem orientações diferentes consoante os géneros e de que modo estes obedecem a um argumento económico, social e político. Composto na década de trinta e, portanto, anterior à glória visual e à aparente inocuidade e superficialidade dos enredos do filme que Esther descreve, o poema coloca o leitor a assistir à filmagem e acentua a forma como a visualidade do feminino é construída. Baseando-se na sua experiência como editora e tradutora de filmes, Rukeyser dispõe o poema de modo a que o sujeito assuma a voz de um realizador que, na direcção da cena, vai “fabricando” a forma como, mais tarde, se orientará o olhar do espectador: “Spotlight her face

²⁷³ “Marilyn Monroe appeared to me last night in a dream as a kind of fairy godmother. An occasion of “chatting” with audience much as the occasion with Eliot will turn out, I suppose. I spoke, almost in tears, of how much she and Arthur Miller meant to us, although they could, of course, not know us at all. She gave me an expert manicure. I had not washed my hair, and asked her about hairdressers, saying no matter where I went, they always imposed a horrid cut on me. She invited me to visit her during the Christmas holidays, promising a new, flowering life.” (*J*, 513-514)

²⁷⁴ “If we follow Debord’s argument about the omnipresence and the omnipotence of the image in consumer capitalism today, then if anything the priorities of the real become reversed, and everything is mediated by culture, to the point where even the political and the ideological ‘levels’ have initially to be disentangled from their primary mode of representation which is cultural. Howard Jarvis, Jimmy Carter, even Castro, the Red Brigade, B. J. Vorster, the Communist ‘penetration’ of Africa, the war in Vietnam, strikes, inflation itself – all are images, all come before us with the immediacy of cultural representations about which one can be fairly certain that they are by a long shot not historical reality itself.” (Jameson, 1992: 22)

her face has no light in it / touch the cheek with light inform the eyes / press meaning on those lips.” (CPMR, 60)

Na cena reproduzida, as figuras sugeridas apresentam diferentes níveis de agenciamento: o realizador que ordena a orientação das luzes; o responsável pela iluminação que dirige o foco de luzes para o rosto da atriz,²⁷⁵ e esta última que, indubitavelmente presente, é objecto passivo da observação, julgamento, decisão e acção dos outros. A reforçar a sua passividade está o paradoxo de que a luz é quem assume o papel de actor, substituindo-se à figura sobre a qual todos os significados vão sendo impostos: “inform the eyes / press meaning on those lips.” Por outro lado, se ao descrever como se processa uma filmagem o sujeito deixa realizador e técnico visualmente imperceptíveis (um representa a voz masculina, detentora da autoridade, o outro é o agente invisível do processo), a atriz é um corpo em fragmentos que a luz acentua: apenas rosto e, do rosto, apenas partes. As frases curtas e directas, por sua vez, facilitam um imaginar visual de um estúdio em que o ritmo rápido da sucessão das frases recria a mecanização do processo artístico.

A linguagem cinematográfica orienta o olhar do leitor para a cena seguinte, poema e filme fundindo-se como meio visual e auditivo: “See cities from the air, / fix a cloud in the sky, one bird in the bright air, / one perfect mechanical flower in her hair.” (*Ibidem*)

Rukeyser atribui ao olhar e à voz de um realizador esta pulverização da integridade feminina e amplia a sua crítica a outros corpos-objectos de uma representação desigual:

Make your young men ride over the mesquite plains ;
produce our country on film : here are the flaming shrubs,
the Negroes put up their hands in Hallelujahs,
the young men balance at the penthouse door.
We focus on the screen : look they tell us
you are a nation of similar whores remember the Maine
remember you have a democracy of champagne –

And slowly the female face kisses the young man,
over his face the twelve-foot female head
the yard-long mouth enlarges and yawns

The End (*Ibidem*, 60-61)

As diferentes macronarrativas orquestradas por um regime óptico (“look they tell us”) sublinham o carácter linear da ideologia. Assim, “our country on film” inclui “young men [who] / (...) ride over the mesquite plains”, na referência às figuras icónicas da pradaria e do “cowboy”; “Negroes put up their hands in Hallelujahs”, não perante o bíblico “burning bush”

²⁷⁵ Rukeyser pode ter aqui em mente a luz suave utilizada frequentemente nos filmes a preto e branco para atenuar os contrastes e acentuar o tom dramático e etéreo, sobretudo, nos grandes planos dos rostos das atrizes, dando-lhes um brilho difuso e tornando-os um dos elementos significantes na tela.

mas perante os artificiais “flaming shrubs”; e uma nação de “similar whores”, onde ecoa o grito de guerra “Remember the Maine”, remetendo para o conflito Hispano-Americano no final do século XIX. Que representações preenchem então a tela? Entre a credulidade e religiosidade musical do afro-americano e o espírito da fronteira, ou ainda o nacionalismo bélico por detrás do afundamento do Maine em 1898, sobressai a imagem de um feminino objectificado e hipersexualizado pelo olhar da câmara e pela sua representação num beijo vampírico. Semanticamente desclassificada numa “female face”, enquanto o seu co-protagonista ainda mantém o estatuto de “young man”, o grande plano desta cabeça e face femininas reduz-se e, antinomicamente, amplia-se numa imensa boca (prometendo, freudianamente, devorar o irrelevante “young man” ou a plateia?), numa conjugação entre princípio sexual feminino e mero espaço de uma vocalização outra, declarando tediamente um “The End” que não pode autorar. Ideologicamente, este corpo feminino encontra-se no limiar da transgressão pela sua corporalidade excessiva, mesmo se em absolutos fragmentos, numa representação em que apenas existe como objecto, até na reificação final desta boca como um substituto megafónico para o realizador.²⁷⁶

Embora este grande plano de um feminino, expresso num rosto e numa boca, evoque imagens hoje clássicas de uma época dourada em Hollywood, ainda maioritariamente suportada no preto-e-branco, Rukeyser realiza a objectificação sob moldes textuais similares aos processados em, por exemplo, *Un Chien Andalou*, a polémica e surreal curta-metragem de Luís Buñuel realizada em 1929, ao destituir o rosto e apenas apresentar uma parte deste: aqui fechando o filme com essa boca desmesurada, em *Un Chien Andalou*, iniciando-se o filme com a amputação do olho de uma mulher. Deste modo, a beleza e o significado impostos pelo

²⁷⁶ Esta colocação do feminino no duplo pedestal da admiração e da eliminação individual, onde o seu corpo a consubstancia como espécie e objecto visual, é visível numa colagem de Plath, descrita por Jacqueline Rose: “At the centre, Eisenhower sits beaming at his desk. Into his hands, Plath has inserted a run of playing cards; on the desk lie digestive tablets (‘Tums’) and a camera on which a cutout of a model in a swimsuit is posed. Attached to this model is the slogan ‘Every Man Wants His Woman On A Pedestal’; a bomber is pointing at her abdomen; in the corner there is a small picture of Nixon making a speech. A couple sleeping with eye shields are accompanied by the caption: ‘It’s HIS AND HER time all over America’. In the top left-hand corner of the picture, this news item: ‘America’s most famous living preacher whose religious revival campaigns have reached tens of millions of people both in the US and abroad.’ There are moments of prophecy in this collage – Nixon and the religious revival of the New Right. There are also clichés of sexual difference, together with a feminist association between male fantasy (‘woman on a pedestal’) and war. The perfect body of the woman is a target of fantasy and aggression, perfect couples look as if they are blind, the perfect political body seems to be suffering from the undigested surfeit of itself – another caption refers to Consolidated Aluminium (starting salary, fringe benefits and pension rights).

Like all collages, this collage offers itself as a set of fragments. It is also not unlike a picture puzzle or *rebus*, which is the model Freud offered for the language of dreams. It shows Plath immersed in war, consumerism, photography, and religion at the very moment she was starting to write the *Ariel* poems. It shows her incorporating the multiple instances of the very culture against which these same poems, or one vision of these poems, is so often set.” [Rose, 1993 (1991) : 9]

jogo de luz no plano do rosto transformam-no em mero objecto em fragmentos, decompostos e decomponíveis, do que outrora fora um rosto, logo, um sujeito.

Nesta sua consciencialização do feminino como uma “outridade”, Plath e Rukeyser reenviam para a distinção feita por Laura Mulvey entre “Woman as image, man as bearer of the look”, no seu ensaio sobre o olhar cinematográfico:

The determining male gaze projects its fantasy onto the female figure, which is styled accordingly. In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote *to-be-looked-at-ness*. (...)

According to the principles of the ruling ideology and the psychical structures that back it up, the male figure cannot bear the burden of sexual objectification. Man is reluctant to gaze at his exhibitionist like. Hence the split between spectacle and narrative supports the man's role as the active one of advancing the story, making things happen. The man controls the film fantasy and also emerges as the representative of power in a further sense: as the bearer of the look of the spectator, transferring it behind the screen to neutralise the extradiegetic tendencies represented by woman as spectacle. (Mulvey, 1989: 19-20)

A rejeição de Esther do discurso fílmico e de como se “vê” no écran, isto é, na representação hegemónica do feminino, engendra-se no domínio do pessoal, na renúncia aos enredos apresentados e na privacidade do acto. O vomitar “comunitário” que se segue, clinicamente consequência da comida estragada mas interiormente reflectindo uma *malaise* social, não provoca assim qualquer tipo de solidariedade ou comunicação entre Esther e as restantes colegas. A irresolução do conflito – agir dentro dos padrões convencionados e poder usufruir da liberdade sexual, criativa e profissional – conduz à tentativa de eliminação de si ou do que em si é artificial e não do problema social. Rukeyser, em “Movie”, apresenta uma solução (e uma conclusão imaginada) diferente, no “despertar” das consciências e de um entendimento que se sobrepõe à artificialidade da luz cinematográfica:

America rises in a wave of mass
pushing away the rot.

The Director cries Cut!
hoarsely CUT and the people send pistons of force
crashing against the CUT! CUT! of the straw men.

Light is superfluous upon these eyes,
across our minds push new portents of strength
destroying the sets, the flat faces, the mock skies. (CPMR, 61)

A inutilidade da luz que inicia o poema revela um espectador que não se ilude com o artifício técnico, mas que exige uma narrativa com outras mensagens e conteúdos e que não

seja produzida e consumida pelos “straw men”, numa implícita referência a T.S. Eliot.²⁷⁷ Em “Citation for Horace Gregory”,²⁷⁸ um dos poemas seguintes de “The Blood is Justified”, Eliot é contrastado com o poeta a quem Rukeyser dedica o poema por, ao contrário deste, propor uma visão derrotista da humanidade: “Eliot, who led us to the precipice / subtly and perfectly (...)” (CPMR, 62) A artificialidade formal de Eliot (“subtly and perfectly”) espelha os “constructed sets of America”, perfeitos e irrealis como a “perfect mechanical flower in her hair”. A estes Rukeyser opõe, então, a naturalidade e o descontrolo físico das “massas” como “pistons of force” que, em “Citation for Horace Gregory” se erguem contra “(...) a billboard world of Chesterfields, / Mae West hip-wriggles, Tarzan prowess, the little // nibbling and despicable minds.” (Ibidem, 62) Tal como essas “massas” destroem os “mock skies”, exigindo genuidade, também os jovens poetas, em que o sujeito se inclui, declinam imposições formalistas e afastadas da realidade vital, subvertendo os esperados pés métricos e exigindo novas formas de audição e leitura no poema, numa adaptação aos novos ritmos da modernidade e da idade da máquina,²⁷⁹ seguindo o exemplo de Gregory:

Young poets and makers, solve your anguish, see
the brave unmedalled, who dares to shape his mind,
printed with dignity, to the machines of change.
A procession of poets adds one footbeat to the
implacable metric line (...). (Ibidem, 62)

A artificialidade, em *The Bell Jar*, revolve em torno de parâmetros similares aos que subjazem à mensagem de “Movie”, embora ampliados pela comodificação da sociedade que os anos cinquenta aportam ao texto, representados, então, em dois planos. No plano superficial, é evidente a forma como as personagens são (estão) reflectidas em espelhos ou nas fotografias. Neste plano, enfatiza-se também a “aparência” de bens (a exposição sedutora dos pratos sob os projectores no banquete da revista *Ladies’ Day*) e pessoas (as roupas de Hilda e Jay Cee) ou ainda a descrição das personagens como manequins (Hilda, os pacientes psiquiátricos).

²⁷⁷ “We are the hollow men / we are the stuffed men / Leaning together / Headpiece filled with straw. Alas!” [Eliot, 1990 (1974): 89]

²⁷⁸ Muriel Rukeyser manteve uma duradoura relação de amizade com o casal Horace Gregory e Marya Zaturenska, tendo sido influenciada poeticamente por ambos. Para além de lhes ter dedicado alguns poemas, Rukeyser refere-se especificamente a eles em “First Elegy”. (cf. Kertesz, 1980: 130) Filreis analisa as convoluções políticas de Gregory no seu relacionamento com a revista *New Masses*. [cf. Filreis, 2005 (1994): 58]

²⁷⁹ Rukeyser elogia neste ponto a modernidade de Charles Ives e a sua apropriação da pluralidade de ritmos do dia-a-dia, conjugando diferentes percepções sonoras como a que descreve o momento em que houve distintamente os vários instrumentos de uma banda e os sons da rua, fugindo assim à harmonia tonal e produzindo as primeiras composições modernistas: “(...) Heard / the band in the square, Jerusalem the Golden / from all the rooftops, blare of foreground horns, / violins past the common; in the street / the oral dissonance, the drum’s array. / Far breaking music indistinct with wheels’ / irregular talk, the moving world, the real / personal disagreement of many voices; / clusters of meaning break in fantastic flame, / silver of instruments rising behind the eye.” (CPMR, 198)

A transposição das personagens para fotografias em jornais ou revistas acentua a unidimensionalidade, como se, na sua reversão para papel, se tornassem suspensões de si.²⁸⁰ O próprio espaço é visto sob uma perspectiva superficial e artificial: a neve que cobre Boston, a natureza vista de forma fragmentária quando o olhar do sujeito (Esther) é transformado pelo movimento do comboio (cf. *BJ*, 108), ou a urbanidade (e poluição) da praia.²⁸¹ Sob a artificialidade deste plano superficial,²⁸² no entanto, reside, oculta-se ou espreita uma profundidade humana e, por isso, falível, poluta, potencialmente bárbara e maligna, ou possivelmente pura e civilizada. O interior, quando revelado, apresenta-se como vibrante e indefeso (no sangue que corre das veias de Esther) ou insinuando um lado mais perverso e selvagem dos seres humanos, como o que se perscruta no interior de Hilda: “She yawned then, and her pale orange mouth opened on a large darkness. Fascinated, I stared at the blind cave behind her face until the two lips moved and the dybbuk spoke out of its hiding place, ‘I’m so glad they’re going to die.’” (*BJ*, 96) Neste contexto, a figura pictórica de Hilda, que atrai e mesmeriza Esther na sua perfeição reprodutora é particularmente representativa da época. Embora Hilda seja teoricamente criativa, as suas criações resultam numa constante reatualização do seu corpo segundo os ditames de um consumismo para o qual contribui e no qual é participante e agente:

‘They showed us how to make an all-purpose neckerchief out of mink tails and a gold chain, the sort of chain you can get an exact copy of at Woolworth’s for a dollar ninety-eight, and Hilda nipped down to the wholesale fur warehouses right afterwards and bought a bunch of mink tails at a big discount and dropped in at Woolworth’s and then stitched the whole thing together coming up on the bus.’

I peered over at Hilda, who sat on the other side of Betsy. Sure enough, she was wearing an expensive-looking scarf of furry tails fastened on one side by a dangling gilt chain.

I never really understood Hilda. She was six feet tall, with huge, slanted, green eyes and

²⁸⁰ E remete para a literalização dessas figuras vazias e surreais, em “The Thin People”, ou sem conteúdo, em “Crossing the Water”: “Black lake, black boat, two black, cut-paper people.” (*SPCP*, 190), onde a própria natureza não produz significado – “Stars open among the lilies. / Are you not blinded by such expressionless sirens?” (*Ibidem*)

²⁸¹ “I rolled over on to my stomach and squinted at the view in the other direction, toward Lynn. A glassy haze rippled up from the fires in the grills and the heat on the road, and through the haze, as through a curtain of clear water, I could make out a smudgy skyline of gas tanks and factory stacks and derricks and bridges. It looked one hell of a mess.” (*Ibidem*, 149-150)

²⁸² Quando Fredric Jameson considera a artificialidade da sociedade pós-moderna e a respectiva comodificação das pessoas, retoma indirectamente algumas das inquietações expressas por Esther no texto: “If there is ‘realism’ in the 1950s, in other words, it is presumably to be found there, in mass cultural representation, the only kind of art willing (and able) to deal with the stifling Eisenhower realities of the happy family in the small town, of normalcy and nondeviant everyday life. High art apparently cannot deal with this kind of subject matter except by way of the oppositional: the satire of Lewis, the pathos and solitude of Hopper or Sherwood Anderson. Of naturalism, long after the fact, the Germans used to say that it ‘stank of cabbage’; that is, it exuded the misery and boredom of its subject matter, poverty itself. Here too the content seems somehow to contaminate the form, only the misery here is the misery of happiness, or at least contentment (which is in reality complacency), of Marcuse’s ‘false’ happiness, the gratification of the new car, the TV dinner and your favorite program on the sofa – which are now themselves secretly a misery, an unhappiness that doesn’t know its name, that has no way of telling itself apart from genuine satisfaction and fulfillment since it has presumably never encountered this last.” [Jameson, 1992 (1991): 280]

thick red lips and a vacant, Slavic expression. She made hats. She was apprenticed to the Fashion Editor, which set her apart from the more literary ones (...). I don't know if Hilda could read, but she made startling hats. (*Ibidem*, 26)

Jameson nota que se uma sociedade de consumo promove a alienação da individualidade ao tornar os cidadãos consumidores, ironicamente, também suporta a construção de uma sociedade igualitária onde *todos* podem (e, acima de tudo, *devem*) ser consumidores.²⁸³ O anti-social aqui, torna-se aquele que recusa os “benefícios” que a sociedade lhe permite: ou seja, há uma desconstrução perversa dos ideais da igualdade, uma vez que o cidadão ideal desta sociedade é igual aos seus semelhantes no seu acesso ao consumo mas, acima de tudo, nas suas obrigações consumistas. Este consumismo procede a uma dessacralização e desvirtualização dos significados auráticos dos objectos, como Plath critica em “A Winter’s Tale”: “Old Joseph holds an alpenstock. / Two waxen oxen flank the Child. / A black sheep leads the shepherd’s flock. / Mary looks mild. // Angels – more feminine and douce / Than models from Bonwit’s or Jay’s” (*SPCP*, 86).

A crítica a esta sociedade de consumo, e à despersonalização que implica, sublima-se em “The Applicant” onde Plath recorre à descrição que fizera nos seus diários do que considera ser o ideal feminino a que os homens americanos aspiram. (cf. *J*, 36) Confirmando a popularidade e vitalidade do mercado publicitário, Plath estrutura o poema de modo a que, na voz do membro da corporação a que o “candidato” se dirige, ecoem a nível semântico e rítmico as estratégias discursivas de um vendedor dinâmico que expõe e explica, em frases curtas, sincopadas e apelativas, as vantagens do seu produto.

“The Applicant” retrata “textualmente” a linguagem e a total comercialização inerentes à, então emergente, sociedade de consumo nos EUA. Assim, os processos iterativos que sugerem metricamente a rotina e a mecanização da figura feminina acabam também por reflectir o carácter repetitivo desta sociedade. A submissão do corpo neste contexto obedece a padrões aprendidos socialmente que se “naturalizam” pelo hábito: “she can sew, sew, sew”, porque o acto lhe é já inconsciente e porque a sua perfeição enquanto “dona-de-casa” é completa. Por outro lado, a insistência na repetição e na habituação à tarefa em vez da menção ao produto do labor diário reflecte o carácter alienante do mesmo e lembra a noção de que o trabalho doméstico não é visível e não tem fim. O sujeito masculino, embora também ele enredado na sociedade de consumo e incentivado a adquirir um fato ou uma mulher (“produtos” que não

²⁸³ Após a década de quarenta, embora continue a imprimir um cunho explicitamente político a parte das suas obras, Rukeyser torna mais raros os “corpos” dos trabalhadores nos seus poemas: esta realidade é, em parte, testemunho de uma certa dissolução do operariado numa classe média aglutinante que se verifica, sobretudo nos Estados Unidos, a partir da difusão massiva desta nova sociedade de consumo. (cf. Jameson, 1992, 23-24)

solicitou), ainda encontra um objectivo para as suas acções, conseguindo o emprego a que se candidata ou adquirindo a esposa perfeita. Já as acções da robotizada figura feminina limitam-se à sua auto-replicação/reprodução: o papel reprodutivo supera o seu papel produtivo.

Jameson, ao notar que “Postmodernism is the consumption of sheer commodification as a process.” [Jameson, 1992 (1991): x], descreve a sociedade e a ausência volitiva do indivíduo, consumada em “The Applicant”, a quem é “dito” e “explicado” o que “procura” e “precisa”:

(...) the total organization of the economy ends up by alienating the very language and thoughts of its human population, and by dispelling the last remnant of the older autonomous subject or ego: advertising, market research, psychological testing, and a host of other sophisticated techniques of mystification now complete a thorough *planification* of the public, and encourage the illusion of a life-style while disguising the disappearance of subjectivity and private life in the old sense. [Jameson, 1974 (1971): 36]

Nas esculturas antropomórficas de Duane Hanson, há uma em particular que coloca o corpo feminino no mesmo plano dos produtos que consome: “Supermarket Shopper” (figura 13) reduz corpo e produto à mesma matéria e ao mesmo olhar observador, concretizando uma representação plena desta sociedade e do feminino como objecto.

Britzolakis lista as múltiplas referências no poema a esse consumismo e que surgem, afinal, também elas, num “jorro” linguístico, em que um discurso mecanizado pelas técnicas corporativas mostra, como em “The Wishing Box”, a transposição da cultura popular para o corpo (e voz), facilmente contamináveis do indivíduo:

In ‘The Applicant’ she satirically assumes the voice of a corporate ‘Big Brother’ interviewing a candidate for admission to the organization. A grotesque assortment of anatomical substitutes and surgical prostheses become the qualifications required for ‘marriage’ to the corporation, recalling D.H. Lawrence’s ‘Editorial Office’ (...). The ‘corporate’ voice is crossed with the rhythms of the pop song and advertising jingle; a mannequin-like ‘ideal woman’ is presented to the applicant in a bitter echo of Cliff Richard’s 1959 hit song ‘Livin’ Doll’ (...). (Britzolakis, 1999: 150-151)

Pamela Annas refere essa mesma americanidade neste poema plathiano, especificando os trâmites que conduzem o indivíduo a este espaço representacional:

The recurring metaphors of fragmentation and reification – the abstraction of the individual – in Plath’s late poetry are socially and historically based. They are images of Nazi concentration camps, of “fire and bombs through the roof” (“The Applicant”), of cannons, of trains, of wars, wars, wars” (“Daddy”). They are images of kitchens, ice-boxes, adding machines, typewriters, and the depersonalization of hospitals. (Annas, 1988: 104)

Das três figuras presentes, duas são, então, corpos fragmentados e uma limita-se a uma



Figura 13
Duane Hanson, “Supermarket Shopper”, 1970

“voz” colectivizada, igualmente impessoal enquanto representante da corporação. De acrescentar que esta exige da parte dos candidatos que sejam, eles próprios, decomponíveis porque, numa “city of spare parts” (*SPCP*, 137), a fácil substituição de um indivíduo equipara-se à rápida substituição de um acessório: “First, are you our sort of a person? / Do you wear / A glass eye, false teeth or a crutch, / A brace or a hook, / Rubber breasts or a rubber crutch?” (*Ibidem*, 221)

Os versos curtos e a concatenação das perguntas com respostas implícitas encaixam-se como peças de uma máquina perfeitamente funcional, realçando a importância perfunctória do candidato e da sua “futura mulher”. Se esta, como se viu, demonstra a sua validade enquanto “espelho” do marido e instrumento de domesticidade, no caso masculino as suas funções exigem outra disponibilidade. Apresentando-se “stark naked” e de mãos vazias, o candidato não traz consigo o argumento único e já escrito da “living doll”: é ainda uma *tabula rasa* para a inscrição social e corporativa. Se a plástica figura feminina se assume como objecto visual também ela “Naked as paper to start”, os passos seguintes já estão delineados: “But in twenty-five years she’ll be silver, / In fifty gold. / A living doll, everywhere you look.” (*Ibidem*) A figura masculina, no entanto, está ainda em processo de incorporação dessa nova mentalidade:

How about this suit –

Black and stiff, but not a bad fit.
Will you marry it?
It is waterproof, shatterproof, proof
Against fire and bombs through the roof.
Believe me, they’ll bury you in it. (*Ibidem*)

A indiferença à expressão de sentimentos²⁸⁴ espelha a violência militar que o humor cáustico de Plath introduz no poema. Numa idêntica conjugação entre referentes da cultura popular contemporânea e da linguagem publicitária, o “fato” (a corporação) prova a sua resistência à ameaça militar, na sua imitação dos populares abrigos atômicos da época. Ironicamente, contudo, o fato é uma falsa protecção: a sua suposta durabilidade não invalida que seja nele que o sujeito será enterrado. O “casamento” com a corporação é vitalício e mortal, “engolindo” o sujeito que vista este “fato” (“Black and stiff”), como a dupla apelação/ameaça “Believe me” sustenta. Este incorporar do candidato pela corporação, quase imita a decomposição do corpo feminino em fragmentos complementares ao masculino, implicando a sua genuína existência como um acessório suplementar: “You have a hole, it’s a poultice. / You have an eye, it’s an

²⁸⁴ Mas que sentimentos se podem realizar ou suster num mundo artificializado onde nem existe um coração plástico e onde uma das funções femininas consiste em “roll away headaches” ou “To thumb shut your eyes at the end / And dissolve of sorrow”? (*Ibidem*)

image. / My boy, it's your last resort. / Will you marry it, marry it, marry it." (*Ibidem*, 222)

As duas construções corporais deste possível casamento, desprovidas de subjectividade, continuam a crítica à massificação da sociedade e à nulificação da mulher que Plath aporta, consistentemente, às suas últimas obras: "The Applicant" é escrito em 11 de Outubro de 1962.

A complementaridade do feminino está também presente quer em *The Bell Jar*, quer, por exemplo, em "In the Mountains", a *short story* que antecipa o par Esther/Buddy, nas personagens de Isobel e Austin. A personalidade de Esther (como a de Isobel) é o aspecto moldável e a modificar para que se torne completamente adequada à sua função social. Em "In the Mountains", a apreciação que Austin faz da jovem explicita as suas virtudes e de que modo estas se coadunam com o que deseja para si. Independentemente dos desejos, ambições ou pensamentos desta, Austin expressa claramente que existe uma correlação entre a apresentação física da futura mulher e o seu papel complementar enquanto membro do casal. Esta complementaridade advém de uma percepção social do aspecto físico da mulher de um médico, ou seja, da sua capacidade de evidenciar fisicamente o estatuto profissional de Austin, como nota Zajdel: "Austin notes she is attractive, just as his doctor's wife is attractive, just as a doctor's wife should be." (Zajdel, 1988: 156) Esta observação/controlo de Austin, idêntico então ao de Buddy Willard,²⁸⁵ são, contudo, excepções parciais na obra de Plath. De facto, ao listarem-se os olhares censórios ou opinativos, que informam *The Bell Jar*, verifica-se que, como referido no início deste capítulo, este é frequentemente exercido por figuras igualmente femininas.

A edificação de planos superficiais sob os quais espreitam corpos reais implica, então, a separação da imagem translúcida da imagem especular. Na sua dupla função, o vidro é, deste modo, a superfície espelhada onde o sujeito se controla, verifica e se procura e é a substância transparente que permite observar os sujeitos-objects enclausurados. Neste segundo caso, o seu espaço de operacionalização tanto pode ser um hospital (os fetos de "Two Views of a Cadaver Room"²⁸⁶ ou de *The Bell Jar*²⁸⁷), como a casa onde a janela não oferece protecção suficiente ao olhar exterior pela permeabilidade da superfície vítrea (em *The Bell Jar* ou em "Boy With his Hair Cut Short", de Rukeyser). Com a personagem de Hilda, o vidro das

²⁸⁵ "Now let me see you." (*BJ*, 65), diz Buddy a Esther.

²⁸⁶ "In their jars the snail-nosed babies moon and glow." (*SPCP*, 114)

²⁸⁷ "After that, Buddy took me out into a hall where they had some big glass bottles full of babies that had died before they were born. The baby in the first bottle had a large white head bent over a tiny curled-up body the size of a frog. The baby in the next bottle was bigger and the baby next to that one was bigger still and the baby in the last bottle was the size of a normal baby and he seemed to be looking at me and smiling a little piggy smile." (*BJ*, 59) Atendendo a que o grotesco e a ironia plathianas apresentam alguns ecos rítmicos, vocabulares ou temáticos com as *nursery rhymes* ou com as histórias infantis assinala-se aqui o evocar do conto *Three Little Pigs*.

montras acumula transparência e opacidade: permite ver os manequins na montra e reflecte-a enquanto um manequim exterior: “She stared at her reflection in the glossed shop windows as if to make sure, moment by moment, that she continued to exist.” (*Ibidem*, 96)

Desde o próprio título inicial, *The Bell Jar* pressupõe a colocação de um sujeito sob observação: tal como os fetos no hospital em receptáculos de vidro, o sujeito está separado dos outros, é objecto de perscrutação científica e controlo. A apreensão dessa atmosfera generalizada de vigilância expande-se ao espaço do Jardim Zoológico, onde Esther testemunha a agressividade da cobra, sob observação e reclusa por detrás do vidro e em que, inconscientemente, Esther pressente um reflexo de si. Tseëlon analisa as diferentes percepções da visibilidade / invisibilidade que o sujeito experiencia em relação ao ambiente em que se insere:

In a secure environment one feels approved, accepted, loved, inconspicuous – in short, confident and psychologically *invisible*. In an insecure environment one is on display, on show, being examined, and measured. One is invaded by scrutinising looks, attention or comments; over-shadowed by other people’s better presentation, or judgement. It is a feeling of being threatened and psychologically *visible*. [Tseëlon, 1997 (1995): 55]

Esta imagética dos diferentes tipos de receptáculos de vidro, desta constrição e exposição, remetem também para o carácter sanitário da sociedade na década de cinquenta, reforçado pela presença semântica e temática do hospital ao longo da obra. Retratando a época, a higienização social é uma preocupação constante, seja a nível da saúde física, mental ou “moral”. Em termos morais, aliás, o texto (tal como a sociedade que procura espelhar) faz confluír “desordens” políticas (comunismo, traição) com “desordens” sexuais (as jovens que têm como única saída as “Florence Crittenden Homes” ou Joan e Mimi). O que o texto também deixa explícito é que a sociedade apresenta uma cura “terapêutica” ou mais “radical” para os que “sofrem” desses diferentes tipos de distúrbios: Buddy é enviado para o sanatório, Esther para a clínica do Dr. Gordon, para o hospital do Estado, para Caplan e daí, para Belsize, num percurso que Joan, enquanto uma figuração do duplo, em parte, repete.²⁸⁸ As pacientes que Esther vê nesses espaços também para aí foram enviadas para serem “curadas” dos seus corpos “desordenados”: Mimi e as suas preferências sexuais não normativas; Mrs Tomolillo e a sua incapacidade social expressa pela impulsiva e descontrolada língua; Miss Norris e a sua acinesia e afasia.

Os Rosenberg, por sua vez, são “erradicados” da sociedade, “curando-se” esta, desse modo, do perigo por estes representado. No entanto, igualmente clara no texto é a dúvida de Esther sobre a eficácia dos diferentes tratamentos. Ou seja, um dos subtextos críticos que

²⁸⁸ Baseando-se na análise de Pat Mcpherson, Brain liga a reacção das personagens à tuberculose de Buddy ao clima político da época que vê no comunismo uma “praga” similar, que consome e mina o indivíduo fraco: “(...) his father simply couldn’t stand the sight of sickness and especially his own son’s sickness, because he thought all sickness was sickness of the will. Mr Willard had never been sick a day in his life.” (*BJ*, 87)

transcorrem *The Bell Jar* consiste na suspeição crescente relativamente à socialização médica ou à medicalização da sociedade. Em certa medida, assemelhando-se à posição de Foucault sobre a forma como a burguesia havia promovido uma higienização da sociedade por razões de domínio político e social, a partir do século XVIII, Plath, via Esther, procede ao desconstruir dos benefícios publicitados dessa mesma higienização, expondo os efeitos devastadores que esta pode ter sobre os processos de individuação e originalidade. Assim, sobre o corpo de Buddy “deformado”, Esther apõe uma implícita mudança de género; nos pacientes na clínica do Dr. Gordon, descreve a sua desumanização e despersonalização (são pássaros e manequins, duas imagens frequentemente negativas em Plath); a Mrs. Mole, aplica os critérios da irracionalidade próprios da imagem tradicional do “louco” e às pacientes de Belsize, atribui actos de uma teatralidade mecânica, como se às mulheres bastasse a repetição fútil e improdutiva das conversas e jogos sociais.

Em *One Life*, de Muriel Rukeyser, a jovem Jenny, que é encontrada no parque, repete no hospital as palavras paternas e maternas, insinuando que a sua perturbação psicológica deriva da sua rejeição da aprendizagem e das normas sociais impostas pela sua família:

She expressed her feelings toward her parents for the first time. I don't want to go home, she said in her crying. Why should I go home? I was never allowed to do anything that I wanted when I was there.

– Jennie, you must be careful. Don't let boys come too near you.

– Jennie, be ladylike.

– Sit on the children's side when you go to a movie. The matron will tell me if you're not there.

– Be home by eight-thirty, Jennie. (...)

Saturday night, I came home from a party with a boy friend of mine, he's from the hospital and it was three in the morning.

My father was standing in the street. Waiting for me.

He slapped me in the face.(...)

Then when we got inside, I saw the room again. I screamed and screamed; the neighbors heard.

Now I want the black crayon again.

Now the orange, that orange-red.

I'm happy with my mother when she is not with my father, and yet I hate my father and love my mother. Or is it the other way around? (*OL*, 235-236)

Atenta às diferentes punições sociais sobre quem não é “ladylike”, Esther efectua também, uma permanente fiscalização visual sobre si, suportada por um espelho que aponta para a omnipresença do fantasma do observador. Considerando a presença omnie espacial deste espelho real ou imaginário (procurando “observar-se” através dos olhares aprovadores ou reprovadores dos outros), constata-se que à maior liberdade para percorrer espaços exteriores não corresponde necessariamente a libertação para os usufruir sem constrangimentos. O sujeito é, assim, acompanhado por esse “emoldurar” numa imagem especular, mas onde apenas as

personagens femininas são captadas e detidas pelo reflexo hipnótico do espelho.²⁸⁹ Neste aspecto, personagens como Hilda são elas próprias, um objecto visual: uma visão. Na sua “estilização”, idêntica à de Bella de *Bid Me to Live*, Hilda revela ainda uma ausência de carnalidade e individuação. Como reafirma Esther, Hilda é uma superfície corporal, distante por isso da interioridade e sensualidade (sensorialidade) que Merleau-Ponty vê e ouve para além do estilo:

Une femme qui passe n'est pas d'abord pour moi un contour corporel, un mannequin colorié, un spectacle, c'est "une expression individuelle, sentimentale, sexuelle", c'est une certaine manière d'être chair donnée tout entière dans la démarche ou même dans le seul choc du talon sur le sol, comme la tension de l'arc est présente à chaque fibre du bois, - une variation très remarquable de la norme du marcher, du regarder, du toucher, du parler que je possède par-devers moi parce que je suis corps. [Merleau-Ponty, 2001 (1960): 87]

Em *The Life of Poetry*, Rukeyser partilha desta percepção de Merleau-Ponty, esclarecendo sobre a unicidade do andar:

In a test of recognition, hardly a person knew his own hands, or his face in profile, or his body from behind. It was only when the group was shown films in which they could see themselves walking – face blanked out – that empathy arrived, and with it, recognition. We know our own rhythms. Our rhythms are more recognizably our selves than any of our forms. (*LP*, 175)

Ao procurar confirmação da sua identidade em momentos fixos em espelhos, perde-se, por isso, a integridade desta experiência corporal que mina parte das personagens e dos sujeitos poéticos plathianos. De facto, a representação absoluta de si enquanto imagem implica a vacuidade interior de um corpo “desprovido” ou “desalojado” de espírito e acção, mesmo se em *The Bell Jar*, a boca de Hilda é, à imagem da de Miss Norris e de Mrs Tomolillo, um *locus* de socialização, no seu caso pela expressão da opinião oficial sobre os Rosenberg.

A fragilidade da imagem, assim construída, revela-se na apreensão do seu desaparecimento concomitante com a ausência da superfície reflectora (Hilda), ou no quebrar fácil do espelho, quando a imagem reflectida apresenta uma grotesca manifestação das consequências de um instável estado psíquico:

You couldn't tell whether the person in the picture was a man or a woman, because their hair was shaved off and sprouted in bristly chicken-feather tufts all over their head. One side of the person's face was purple, and bulged out in a shapeless way, shading to green along the edges, and then to a sallow yellow. The person's mouth was pale brown, with a rose-coloured sore at either corner.

The most startling thing about the face was its supernatural conglomeration of bright colours.

I smiled.

The mouth in the mirror cracked into a grin.

²⁸⁹ “In the mirror, undressing, I look at the rather impish and mobile face that grins back at me, thinking: oh, growing to be a woman, to learn the art of subtle power! As long as men have ideals, as long as they are vulnerable, there is this power to create a dream for them.” (*J*, 140)

A minute after the crash another nurse ran in. (*BJ*, 168)

Esta é uma representação que Plath reutiliza a partir de “Tongues of Stone” e que se repete em “Thalidomide”: “The glass cracks across, / The image // Flees and aborts like dropped mercury.” (*SPCP*, 252)

A superfície reflexiva pode assim reenviar uma imagem em que o sujeito não se reconhece. Em *The Bell Jar*, Esther passa por várias experiências perceptivas em que a alienação perante a imagem reflectida de si se torna progressivamente desestabilizante. Inicialmente, Esther “vê” o rosto de uma mulher chinesa na sua palidez, mas é ainda capaz de se identificar: “(...) a big, smudgy-eyed Chinese woman staring idiotically into my face. (...) I was appalled to see how wrinkled and used-up I looked.” (*BJ*, 17)

Mais tarde, no seu rosto agrava-se o reconhecimento dos sintomas de doença, revelando o seu mal-estar psicológico [“(...) the face of a sick Indian.” (*Ibidem*, 108)] e despersonaliza-se num neutralizante e estranho “it”: “The face that peered back at me seemed to be peering from the grating of a prison cell after a prolonged beating. It looked bruised and puffy and all the wrong colours. It was a face that needed soap and water and Christian tolerance.” (*Ibidem*, 98)

No entanto, este seu gesto inconsciente de se procurar num espelho implica não tanto uma obsessão vã, mas o peso de uma aculturação enquanto “objecto” preso a uma imagem:

It’s almost an automatic reflex for some women to turn to the glass when emotions have transformed how they feel about themselves. If the face changes, the self will change. (...) In fact, the mirror is such a powerful tool of self-perception that even if a mirror is distorted and the woman rationally *knows* that it is distorted, there is still a tendency to accept the image in the glass as the true self. [La Belle, 1989 (1988): 35-36]

Se Esther parece estar num espaço especular concêntrico, em que o mundo envolvente irradia reflexos, simulacros ou impressões de si (imagem corporal ou espaço psicológico), tal deve-se à dupla consciência de Esther enquanto objecto de uma centralidade narcísica e enquanto objecto sob uma constante inspecção social.

A fractura do espelho no hospital psiquiátrico é, então, um dos momentos de cisão decisivos em relação às representações anteriores de si e o rosto é o palco directo do conflito entre o sujeito e a imagem configurada. Assim, torna-se a primeira arma do indivíduo na protecção do seu interior, embora seja das mais falíveis, na sua instabilidade e na sua permissão intrusiva, deixando “ler” o estado de espírito do indivíduo.²⁹⁰

²⁹⁰ “Esta porosidade do rosto, deixando entrar a paisagem, deixando penetrar mais ou menos fundo o olhar do outro, explica patologias graves como, por exemplo, o medo de ruborizar em público, como se de repente a cara deixasse de ser um *écran* protector e se esburacasse inteiramente, como se o olhar do outro irrompesse sem obstáculos e invadissem todo o interior. É que na relação de reflexo, no ver/ser-visto, este último não significa ser visto do exterior, mas ser visto até ao interior, como se a barreira da pele (que funda o esgueire) se desmoronasse,

Daí que o quebrar da imagem reflexa possa implicar a perda de uma identidade em construção ou a perda de uma identidade construída no rosto e apenas perceptível por intermediação especular como se sugestiona em *HERmione* : “Minnie married Gart. My sister has red hair, yellow or red mixed make a sort of zinnia colour... *art thou a ghost my sister?* Looking in a glass I saw that Hermione looked sideways. The glass fell breaking Hermione.” (*H*, 208)

A utilização do espelho, que em *The Bell Jar* é um meio de confirmação da identidade ou da existência, adquire uma formulação diferente em alguns dos poemas. Igualmente negativo ou ameaçador para o sujeito, o espelho torna-se também o local de ratificação de um instável “ideal” feminino e, conseqüentemente, local da sua validação não perante si mas perante um olhar social. Assim, os sujeitos poéticos plathianos encontram no espéculo um antagonista similar ao que se descobre no poema “Lais”, de H.D.. Lais, que outrora “kept her lovers in the porch / lover on lover waiting” (*CP*, 150), desfaz-se do espelho que já não lhe retribui uma imagem reflexa com a qual se identifique: “Lais has left her mirror / for she sees no longer in its depth / the Lais’ self / that laughed exultant / tyrannizing Greece.” (*Ibidem*)

Deixando o espelho a Afrodite [“*to her who reigns in Paphos*” (*Ibidem*)], Lais “deixa de ser quem era” porque a sua identidade repousava numa imagem fixa e estável, suspensa de um rosto que já não consegue ver: “*Lais is now no lover of the glass, / seeing no more the face as once it was, / wishing to see that face and finding this.*” (*Ibidem*)

A tirania da beleza de Lais é não só transitória como a torna dependente da tirania do seu reflexo. Este é o aprisionamento de uma identidade definida visualmente e que o espelho, como único instrumento medial que pode conferir uma imagem do indivíduo que procura “ver-se” (ver o seu rosto), regista indiferentemente aos desejos de quem se espreita. A passagem do tempo e da perda da feminil juventude que Lais lamenta e recusa (recusando o objecto que o testemunha) transporta-se para o poema “Mirror”, de Sylvia Plath.

A ligação estreita entre o corpo feminino e o espelho, que o discurso artístico e literário masculino canonizou, é reaprendida como um catalisador para um esforço da manutenção do valor sexual desse objecto visual em que o feminino por vezes se constitui (ou é constituído). A consciência da perda desse valor que o espelho vai contabilizando implica a sua conotação com um espaço da perda de si. Em “Mirror” (1961), esta indiferença e exactidão do espelho, “silver and exact”,²⁹¹ extrema-se até na deslocação da figura humana para o campo

e o olhar do outro visse a ‘alma’ do sujeito. (...)

Não possuo pois um só rosto, mas múltiplos rostos. Porque o rosto não é nem uma figura objectiva desenhada na pele, nem a expressão pura e incondicionada de um interior. Mas é um sistema em equilíbrio sempre instável, que se fixa esporadicamente, numa figura ou outra da subjectividade.” (Gil, 1997: 170-171)

²⁹¹ As leituras do espelho como detentor da verdade, que influenciaram o pensamento religioso ocidental, não são

intermitente de uma perturbação, que se “intromete” entre o espaço físico que o espelho ocupa (“four-cornered”) e o seu espaço de observação, meditação e afecto (“the opposite wall”):

I am silver and exact. I have no preconceptions.
Whatever I see I swallow immediately
Just as it is, unmisted by love or dislike.
I am not cruel, only truthful –
The eye of a little god, four-cornered.
Most of the time I meditate on the opposite wall.
It is pink, with speckles. I have looked at it so long
I think it is a part of my heart. But it flickers.
Faces and darkness separate us over and over. (*SPCP*, 173)

Antropomorfizado, o espelho revela-se como um lugar de reconhecido desconforto daquele que nele se observa, ainda antes de identificar as causas desse mal-estar. Um desconforto que, aliás, se amplia na importância que o espelho se auto-atribui (“The eye of a little god”) e na percepção do sofrimento que a sua permanência na parede provoca.

Mas se o espelho se apresenta sem “preconceptions”, quem nele se olha está marcado por interpretações a que o espelho é alheio. Fechando a primeira parte do poema com as indiferenciadas “faces” que interrompem a perscrutação da parede em frente, a segunda estrofe introduz uma “clarificação” sobre a natureza dessas faces. Enquanto o espelho se colocara num plano de autoridade contida e formal (“silver”, “exact”, “I swallow immediately”, “only truthful”), “cego” a outras influências à semelhança da figura icónica da justiça (“unmisted by love or dislike”) e dotado de um poder absoluto e omnivisual mas sem espectacularidade (“The eye of a little god”), a figura feminina, que se apresenta perante si, é palco de descontrolos e irracionalidades. Como as figuras de Esther ou Hilda, a mulher procura uma autognose na imagem especular (“Searching my reaches for what she really is”)²⁹², mostrando que parte da sua identidade se constrói visualmente.²⁹³ A autoridade do espelho advém, portanto, da sua

inócuas, uma vez que a verdade que o espelho reflecte está dependente da verdade que se procura: “The symbolic importance of the *speculum sine macula* became particularly keen with the spread of the Virgin’s cult in the twelfth century. The positive value accorded to mirrors was so great that manuals for devotion were sometimes called *specula* because they were assumed to reflect the truth.” [Jay, 1994 (1993: 37)] No Barroco, contudo, Jay nota a importância do espelho anamórfico, com a sua apresentação de uma imagem distorcida, côncava ou convexa (cf. *Ibidem*, 48)

²⁹² A procura do Eu no espelho também se entende se se aperceber o rosto como a entrada, ou como a via para se alcançar uma marca de identidade: “Se adoptarmos o ponto de vista da percepção interna, verificamos que, para cada sujeito, espaço onde *deve* mais provavelmente situar-se o ‘eu’ encontra-se por detrás do rosto, aparecendo este como o *écran* que separa o exterior do interior. Porque quase vemos a superfície interna do rosto, habitamos de modo permanente essa interface pois percebemos parte do nariz, das pálpebras, das sobrancelhas, às vezes das maçãs do rosto, enquanto a outra parte mergulha na escuridão *de onde vemos*, quer dizer onde estamos. Ou seja, o sujeito da percepção situa-se no limite, na zona fronteiriça *entre* o interior e o exterior. Chamemos a esta zona, *espaço de limiar*.” (Gil, 1997: 154)

²⁹³ Axelrod considera que a imagética especular em Plath não se enquadra nesta perspectiva, divergindo da relação feminina com o espelho que La Belle investiga: “Whereas the women writers studied by La Belle generally use specular imagery to suggest either internalized social norms or female self-fashioning, Plath uses it

omnipresença no quotidiano feminino: “I am important to her. She comes and goes. / Each morning it is her face that replaces the darkness.” (*SPCP*, 174) Mas o espelho também se revivifica na sua presença, superando a monotonia da monocromática parede que lhe faz companhia. Esta relação dual, que se estabelece na segunda estrofe, intui-se nas expressões mais subjectivas do espelho, num tom de despeito atraído e na sua reafirmação da fidelidade, mesmo quando a mulher vira as costas. Ou ainda na sua antecipação de uma reciprocidade por parte desta, que recompensa a “oferta” da imagem especular com as suas lágrimas e o seu gesticular: “Then she turns to those liars, the candles or the moon./ I see her back, and reflect it faithfully. / She rewards me with tears and an agitation of hands.” (*Ibidem*)

Jo Gill avalia esta falência autonómica do espelho perante a sua proclamada autoridade:

‘Mirror’, too, opens confidently: ‘I am silver and exact.’ But it then qualifies its own certainty. As the poem unfolds we see that this hermetic autonomy may be a deceptive façade masking the need for communion and dialogue. (...) The poem is catoptric, describing while exemplifying in its own structure (two nine-line stanzas which establish symmetry and thus opposition) the properties of a mirror and the process of reflection. What the second stanza exposes is not simply the woman’s need of the mirror but the mirror’s need of the woman. Without her, things may be ‘exact’, ‘truthful’ and uncomplicated (...); with her, a vast and unsettling but nevertheless vivid world comes to life. (Gill, 2006: 103)

O papel de autoridade que o espelho (agora, lago) tenta manter sobre a mulher, declarando como inconsequentes outras configurações, é validado pelo retorno compulsivo desta, numa experiência diária, diacrónica e penosa. Mas que identidade visual lhe oferece o reflexo? Na voz crítica do espelho / lago, esta tenta formar-se como ilusão, máscara, disfarce ou rejeição. Não recebendo a imagem superficial que deseja, são as iluminações falaciosas do luar ou das velas que disfarçam a exactidão especular e funcionam como transitórios substitutos,²⁹⁴ nos quais, todavia, a mulher reconhece o seu falso valor. O que o espelho / lago observa e mostra, no desespero feminino perante o envelhecimento, é que este é experienciado como uma fatal e depressiva apreciação visual que termina na total anulação de si enquanto mulher: “In me she has drowned a young girl, and in me an old woman / Rises toward her day after day, like a terrible fish.” (*Ibidem*)²⁹⁵ Contestando a sua indiferente posição inicial de mero reflexo superficial, o espelho / lago retoma a sua capacidade absorvente insinuada no segundo verso do poema: “Whatever I see I swallow immediately.” (*Ibidem*, 173) A bidimensionalidade da

to figure the death of imagination.” [Axelrod, 1992 (1990): 210-211] Embora se aceite esta segunda afirmação em vários poemas plathianos (como “Totem”, “The Morning Song” ou “Insomniac”), não se concorda com essa interpretação a propósito de “All the Dead Dears” ou “Mirror”, por exemplo.

²⁹⁴ “Then she turns to those liars, the candles or the moon.” (*SPCP*, 174)

²⁹⁵ Lembra-se o carácter mais decisivo da figura do espelho em “Last Words”: “My mirror is clouding over – / A few more breaths, and it will reflect nothing at all. / The flowers and the faces whiten to a sheet.” (*Ibidem*, 172)

mulher, por sua vez, adquire uma terceira dimensão na perspectiva de um “terrible fish” que, dia após dia, “Rises toward her.”²⁹⁶

O poema “Mirror” reflecte a consciência de que o envelhecimento da carne se processa de forma diferenciada nos dois gêneros. A onnipresença especular, reforçada pela insinuação panóptica em “The eye of a little god”, recorda que esta leitura social foi integrada mentalmente como uma parte constituinte de si: “The terror of this vision is its reduction of woman to inexorably aging flesh. But in the dichotomizing of that body between the drowned but desirable young girl and the hideous specter of death in the terrible fish we detect the bias of the male gaze, the flaw in the mirror that would represent itself as god.” (Van Dyne, 1993: 88)

Em “Face Lift” (1961), procura-se uma reversão desse processo de envelhecimento, através da libertação de uma pele superficial, com quem o sujeito perdeu a ligação “Skin doesn’t have roots, it peels away easy as paper.” (*SPCP*, 156) Sem outra referência vital que não seja a sua aparência, motivo central da sua reflexão e observação, anestesiada durante o processo cirúrgico e entregue à acção médica,²⁹⁷ a mulher que de forma discreta procede a um rejuvenescente “face-lift”, vive a artificialidade como um plano real, ocultando a sua acção até do(a) melhor amigo (a): “Even my best friend thinks I’m in the country.” (*Ibidem*, 156) Nesse processo, desoculta uma outra pele, existente sob aquela que lhe forma o rosto.²⁹⁸ O espelho é, novamente, o cronómetro insensível: “I watched settle, line by line, in my mirror – / Old sock-face, sagged on a darning egg.” (*SPCP*, 156)

A reconstrução é, porém, falível. A pele que o sujeito deixa para trás, “trapped (...) in some laboratory jar”, passa a uma outra representação desgastada de si. Descrita como a “old-sock face” de uma “dewlapped lady”, é a cena da abjecção do feminino pelo feminino, na crítica plathiana a esta cosmética (re)criação: “Mother to myself, I wake swaddled in gauze, / Pink and smooth as a baby.” (*Ibidem*) A validade que esta mulher vê em si, resume-se então à fisicalidade superficial do seu corpo (da aparência do seu rosto), uma vez que os momentos que são revelados do seu passado apontam para a inactividade da sua passiva e fútil vida:

²⁹⁶ Uma situação que é idêntica à de “Private Ground” (1959), ou seja do espaço privado da mulher na sua leitura social perante o espelho: “I bend over this drained basin where the small fish / Flex as the mud freezes. / They glitter like little eyes, and I collect them all. / Morgue of old logs and old images, the lake / Opens and shuts, accepting them among its reflections.” (*Ibidem*, 131)

²⁹⁷ “Fizzy with sedatives and unusually humorous, / I roll to an anteroom where a kind man / Fists my fingers for me. He makes me feel something precious / Is leaking from the finger-vents. At the count of two / Darkness wipes me out like chalk on a blackboard... / I don’t know a thing.” (*Ibidem*, 156)

²⁹⁸ Susan Van Dyne acrescenta a seguinte informação biográfica ao poema: “‘Face Lift’ was composed on February 15, 1961, midway between Plath’s miscarriage and her appendectomy, both occasions of bodily vulnerability. Although the poem incorporates imagery from her appendectomy and memories of her childhood tonsillectomy (...), its immediate occasion is Dido Merwin’s face lift, which Plath regarded as a pathetic effort to remain sexually attractive to her husband, the act itself a concession of defeat.” (Van Dyne, 1993: 88)

“Broody and in long skirts on my first husband’s sofa, my fingers / Buried in the lambswool of the dead poodle; / I hadn’t a cat yet.” (*Ibidem*) O recurso à palavra “broody” permite inferir que nos seus vinte anos, não estaria apenas pensativa mas também ansiando pela maternidade. Contudo, numa crítica irónica à auto-obsessão deste sujeito, Plath substitui a possível geração de uma criança, pela aquisição de um gato, substituto, por sua vez, do “dead poodle”. A única maternidade aqui possível é a falsa criação de uma identidade rejuvenescida, em conflito com a identidade em processo de envelhecimento: uma o duplo da outra, ambas em conflito com o seu duplo especular. Naturalmente, esta é uma situação transitória, uma vez que “line by line”, o espelho que pertence ao sujeito (e a quem o sujeito pertence) irá repetir-lhe as imagens do contínuo progresso temporal. O desejo de renascimento espiritual que Axelrod identifica neste sujeito esgota-se, assim, na impossibilidade de escapar ao controlo especular: “But the woman implicitly seeks spiritual renewal rather than cosmetic change alone, and the exclusively material terms in which the mirror “frames” her sabotage that very possibility. Therefore the poem’s ostensibly positive paradigm of death and rebirth takes on a sinister coloration.” [Axelrod, 1992 (1990): 208-209]

Igualmente em conflito estão as percepções materiais e sociais do corpo: a entidade biológica que o sujeito pretende reconstruir por intermédio cirúrgico, mas que existe num enquadramento sociocultural. Segundo Van Dyne,

Her tone oscillates between two moods: a quiescent detachment from the body that will reappear in “Tulips,” a passive life-in-death in which her body is relinquished to “Jovian surgeons”; and a parodic self-awareness of the resurrected body as grotesque. Like the later “Lady Lazarus,” the speaker of “Face Lift” disassociates herself from her body in order to control it. (Van Dyne, 1993: 89)

Deste modo, o sujeito aceita e anseia, como Van Dyne afirma, por essa pequena “morte” que permite o elidir da erosão do tempo no seu rosto: “For five days, I lie in secret, / Tapped like a cask, the years draining into my pillow.” (*SPCP*, 156) Embora Van Dyne encontre neste “nascimento” uma componente grotesca, essa dimensão não está aqui presente ao nível da imagética de, por exemplo, “Zoo Keeper’s Wife”, “Lady Lazarus”, “Poem for a Birthday” ou “All the Dead Dears”. Não se discorda, assim, da componente frankensteiniana deste parto com raízes tumulares, mas apenas da forma como essa imagética é lida: “But the new creature she gives birth to, like Frankenstein’s monster, comes from the grave. The emergent self as a walking corpse, flinging off her “mummy-cloths,” shares Lazarus’s exhibitionistic bravado about her disfigurement (...).” (Van Dyne, 1993: 89)

Enquanto o poema sustenta uma clara leitura de um exibicionismo desta figura feminina, no desvelar dos procedimentos médicos e no revelar do corpo, demonstrando também a sua

vaidade, a afirmação de um “emergent self as a walking corpse, flinging off her ‘mummy-cloths’” não parece ser tão evidente. Pelo contrário, o texto sugere antes uma irónica e, até certo ponto, cáustica descrição que é feita desta paciente por um primeiro sujeito (a melhor amiga?) e não propriamente essa configuração “fílmica” e cómico-grotesca de uma múmia. As ligaduras, “tight white”, parecem inclusive uma “pele artificial” que enclausura o corpo feminino sob o lenço de seda e que o sujeito exhibe, sorrindo, no preferir de um rosto coberto ao seu genuíno rosto descoberto: “You bring me good news from the clinic, / Whipping off your silk scarf, exhibiting the tight white / Mummy-cloths, smiling: I’m all right.” (*SPCP*, 155)

Curiosamente, este sorriso difere da maioria dos sorrisos plathianos porque aparece sem qualquer acento crítico ou negativo. Mas poderá o sorriso existir e ser visível sob: “tight white/Mummy-cloths”? Como se esclarece mais adiante, “When I grin, the stitches tauten” (*Ibidem*, 156). Mas perante as dificuldades físicas em expressar o sorriso, este é mais autêntico do que os que normalmente perpassam pelos textos de Plath, uma vez que reflecte a real apreensão dos valores de alguém que se regozija com a artificialidade do seu construto. A contrastar com o repúdio da falsidade de uma “life-in-death” e da máscara social apresentada pela maioria dos sujeitos plathianos, que não podem anatomicamente sorrir mas apenas simular sorrisos, “Face Lift” expõe o contentamento dos que apreciam a artificialidade ou que dela estão inconscientes. Não fora a presença do espelho a perturbar o bom humor e a figura feminina até poderia conceber-se liberta de conflitos, continuando “Nude as Cleopatra (...) / Fizzy with sedatives and unusually humorous” (*Ibidem*).

Apesar de “All the Dead Dears”, composto em 1957, e, portanto, anterior a “Mirror” e a “Face Lift”, colocar a mortalidade como uma condição teoricamente indiferente em termos de género e até de espécies²⁹⁹ é, similarmente, a especularidade persistente do feminino que acaba por se impor. Por um lado, na sua componente intimista (na relação familiar) e, por outro, socializante (na construção da família como um acto social), reclamando o sujeito poético como herdeiro e, conseqüentemente, relembrando-o da sua vivência a prazo: “From the mercury-backed glass / Mother, grandmother, greatgrandmother / Reach hag hands to haul me in”; “All the long gone darlings: they / Get back, though, soon, / Soon: be it by wakes, weddings, / Childbirths or a family barbecue” (*Ibidem*, 70, 71). O lago é aqui a superfície cuja profundidade alberga uma outra herança familiar, neste caso, um implícito e anómalo suicídio paternal, constituindo-se, por isso, como um local adverso ao feminino mas para onde esse

²⁹⁹ “This antique museum-cased lady / Lies, companioned by the gimcrack / Relics of a mouse and a shrew / That battened for a day on her ankle-bone. // These three, unmasked now, bear / Dry witness / To the gross eating game / We’d wink at if we didn’t hear / Stars grinding, crumb by crumb, / Our own grist down to its bony face.” (*Ibidem*, 70)

feminino se sente, frequentemente, impelido, atraído pela capacidade dissolutória das águas: “And an image looms under the fishpond surface / Where the daft father went down / With orange duck-feet winnowing his hair –” (*Ibidem*). Um ímpeto similar ao encontrado na tentação subaquática de “Full Fathom Five”³⁰⁰ ou das sereias de “Lorelei”:

It is no night to drown in:
A full moon, river lapsing
Black beneath bland mirror-sheen, (...)

All stillness. Yet these shapes float

Up toward me, troubling the face
Of quiet. From the nadir
They rise, their limbs ponderous (*Ibidem*, 94)

É, todavia, na identificação feminina com estas sereias, que se revela o poder dessa tentação, já não sexualizada como na sua representação mítica, mas no reconhecimento de um elo e herança comuns: “They sing / Of a world more full and clear / Than can be. Sisters, your song / Bears a burden too weighty (...) / Stone, stone, ferry me down there.” (*Ibidem*, 94-95)

Em “Contusion” (1963), a associação entre o espelho, a morte, as águas e o sangue opera num registo, simultaneamente hiperbólico e constricto. O verso final, “The mirrors are sheeted”, ocorre depois das imagens de um sangue evanescente que se concentra no pequeno espaço de uma contusão: “Color floods to the spot, dull purple. / The rest of the body is all washed out, / The color of pearl.” (*Ibidem*, 271) Subvertendo a compressão frásica, o poema é composto por imagens de movimento, de fluxo e refluxo (sanguíneo/marinho), que se “fecham” duplamente no último terceto, importando uma relação entre uma contusão física e uma “contusão” sentimental: “The heart shuts, / The sea slides back / The mirrors are sheeted.” (*Ibidem*)

Temporizadas pelos quadrantes beleza e fertilidade, as preocupações do sujeito de “Mirror” têm antecedentes na história e na geografia cultural do feminino. Se H.D. expressa essa angústia numa voz colocada na Grécia Clássica no poema “Lais”, Zora Neale Hurston reescreve este diálogo com o espelho, no espaço floridiano de Eatonville.

Abatido pelo seu próprio envelhecer, Joe Starks, em *Their Eyes Were Watching God*, despoja verbalmente Janie da imagem sensual e atraente que esta antes tivera, fazendo do seu olhar o instrumento medidor da desvalorização, perante os clientes da loja e os habituais conversadores no alpendre da mesma:

“I god amighty! A woman stay round uh store till she get old as Methusalem and still can’t cut a little thing like a plug of tobacco! Don’t stand dere rollin’ yo’ pop eyes at me wid yo’ rump hangin’ nearly to yo’ knees!”

³⁰⁰ “Your shelled bed I remember. / Father, this thick air is murderous. / I would breathe water.” (*Ibidem*, 93)

A big laugh started off in the store but people got to thinking and stopped. It was funny if you looked at it right quick, but it got pitiful if you thought about it awhile. It was like somebody snatched off part of a woman's clothes while she wasn't looking and the streets were crowded. Then too, Janie took the middle of the floor to talk right into Jody's face and that was something that hadn't been done before. (...)

"Yeah, Ah'm nearly forty and you'se already fifty. How come you can't talk about dat sometimes instead of always pointin' at me?"

"T'ain't no use in getting' all mad, Janie, 'cause Ah mention you ain't no young gal no mo'. Nobody in heah ain't lookin' for no wife outa yuh. Old as you is."

"Naw, Ah ain't no young gal no mo' but den Ah ain't no old woman neither. Ah reckon Ah looks mah age too. But Ah'm uh woman every inch of me, and Ah know it. Dat's uh whole lot more'n *you* kin say. You big-bellies round here and put out a lot of brag, but 'tain't nothin' to it but yo' big voice. Humph! Talkin' 'bout *me* lookin' old! When you pull down yo' britches, you look lak de change uh life." (...)

"Wha – whut's dat you said?" Joe challenged, hoping his ears had fooled him.

"You heard her, you ain't blind," Walter taunted. (*TEWWG*, 121-123)

Reflectindo um pouco no que Zora Neale Hurston define no seu ensaio "Characteristics of Negro Expression", como formas diferenciadas de perceber e (re)utilizar a linguagem entre os afro-americanos, verifica-se que há um claro privilegiar da visualidade na cena. Não só no sublinhar do envelhecimento através de imagens corporais explícitas mas também através do reforçar dessas imagens pelo seu agenciar ("When you pull down yo' britches"). A primeira característica apontada por Hurston nesse ensaio consiste, exactamente, na ligação entre imagem-linguagem-acção: "His very own words are action words. His interpretation of the English language is in terms of pictures. One act described in terms of another. Hence the rich metaphor and simile." (*CNE*, 55)

Esta interligação obriga a uma presença do corpo no texto que o torna parte integrante do discurso: "You big-bellies round here and put out a lot of brag, but 'tain't nothin' to it but yo' big voice." "You heard her you ain't blind". Na cena citada, o que Janie intui das palavras do marido é que a apreciação global do seu valor se mede em termos da sua atractividade e nubilidadade. A depreciação de Janie incide, por isso, nas componentes físicas indicativas de uma crescente inutilidade, pela perda da juventude e feminilidade. A sua resposta, contudo, depois do que havia sido um seu relativo silenciar, processa-se de forma ainda mais arrasadora do que a acusação de Joe. As diferentes compartimentações desta resposta – a definição e afirmação de si e o agravo dirigido ao marido – usam, contudo, o corpo feminino como referente:

The experience of having one's body become an object to be looked at is considered so demeaning that when it happens to a man, it figuratively transforms him into a woman. When Janie launches her most devastating attack on Jody in front of all the men in the store, she tells him not to talk about her looking old because "When you pull down yo' britches you look lah de change uh life," Since the "change of life" ordinarily refers to a woman's menopause, Janie is signifying that Jody, like a woman, is subject to the humiliation of exposure. Now that he is the object of the gaze, Jody realizes that other men will "look" on him with pity: "Janie had robbed him of his illusion of irresistible maleness

that all men cherish”. (Washington, 1997: 197)

É no reafirmar da sua feminilidade e numa identificação etária positiva de si própria que Janie restabelece o seu estatuto no casamento, respondendo “right into Jody’s” face” e usando claramente a adversativa “but” como evidência do equívoco e do erro nas palavras de Joe. Afinal, ao contrário de Janie que é “uh woman every inch” e que sabe disso, Joe é esvaziado de potência, a sua “big voice” não sendo correspondida fisicamente. Aplicados ao género oposto a que são habitualmente associados, as expressões “inch” (na medição da masculinidade) e “change uh life”, acabam por reverter as posições hierárquicas das duas personagens (como Washington refere). Isto é, são os termos físicos que classificam os indivíduos com toda a carga semântica que estes comportam. Assim, enquanto Janie “aumenta” o seu estatuto, Joe é diminuído pela sua associação a uma mudança etária que o feminiza e, contextualmente, o destitui de poder.

A questão de uma vivência feminina “a prazo”, isto é, do temor do envelhecimento do corpo, visto não como uma aquisição de outras mais-valias mas como uma real depreciação económica, estética e social, é recorrente nos textos de Hurston e recolhe influências da própria vida da autora, sobretudo na sua experiência em Nova Iorque, como participante do movimento *Harlem Renaissance*.³⁰¹ Em *Their Eyes Were Watching God*, Janie procura a certeza da sua ainda “útil” vitalidade e beleza na certificação da imagem no espelho. É neste que apreende a sua transformação: é na substituição de um reflexo anterior por outro presente que se liberta das últimas marcas de Joe para se “prender” na interiorização da imagem que o espelho lhe mostra. Contrariando a assertividade que Janie demonstrara, a necessidade de confirmar a sua sensualidade física perante um espelho, logo após o falecimento de Joe, sugere

³⁰¹ Zora Neale Hurston nasce em Notasulga, Alabama, provavelmente em 1891, passa a infância e adolescência em Eatonville, Florida e chega a Nova Iorque em Janeiro de 1925. Também importante enquanto experiência literária junto de uma comunidade intelectual afro-americana florescente, é o tempo passado em Washington, D.C. (Hurston estuda na Universidade de Howard, onde conhece Alain Locke) e onde frequenta o círculo literário de Georgia Douglas Johnson. A sua mudança para Barnard em 1925 será vital em termos da sua evolução literária, uma vez que irá ter a oportunidade de estudar com Franz Boas e apropriar as suas noções de relativismo cultural. No entanto, a convivência nesta comunidade literária e intelectual parece provocar a necessidade de supressão da verdade relativamente à sua verdadeira idade, uma vez que Hurston se declara consistentemente mais nova do que realmente é: “It is also instructive that, in this revolutionary movement that officially proclaimed its youthfulness, older men seemed to have fared better than older women. (...) This means that quite a number of the women writers who were discovered or who received first-time prominence during the period did not fit the brash, youthful model. This was evident in the view and treatment of them that tended to make them passé rather than venerable. Recognizing this fact, women as unlike each other as Georgia Johnson and Zora Neale Hurston used false birthdates that represented them as being younger than they really were. In Hurston’s case very recent scholarship has revealed that she was actually an additional decade older than her already corrected birthdate of 1901 indicates.” (Hull, 1987: 12) Esta problemática da identidade e da apresentação de uma certa imagem física de si é também referida por Cheryl Wall que, baseando-se nos dados do censo de 1900, coloca o nascimento de Zora em Janeiro de 1891, uma data bem anterior a 1901 ou 1903, isto é, aos anos que Hurston, preferencialmente, atribuía ao seu aniversário. (cf. Wall, 1995: 12, 143)

então que o poder da imagem visual de si, que a superfície especular reflecte, se superioriza à imagem mental que de si detém Isto é, Janie criou de si uma memória especular: “Then thought about herself. Years ago, she had told her girl self to wait for her in the looking glass. It had been a long time since she had remembered. Perhaps she’d better look. She went over to the dresser and looked hard at her skin and features. The young girl was gone, but a handsome woman had taken her place.” (*TEWWG*, 134-135) O conhecimento de si que Janie espera na imagem reflexa, efectua-se no escrutínio da sua aparência física e celular: “She (...) looked hard at her skin and features.” A recusa da identificação com uma “old woman” que antes afirmara, não é sentida da mesma forma como avalia o avanço dos anos em Joe, isto é, no seu aspecto e também na decadência física, no movimento esforçado.

Por outro lado, o despir verbal de Joe desfaz a imagem primordial que Janie fizera deste, uma imagem marcada pelo aprimorado, moderno e civilizado vestuário. Este ripostar de Janie, que Henry Gates, Jr., por exemplo, designa como uma particularidade do discurso afro-americano (“Signifying”,³⁰²), revela uma dimensão oculta em si e, até esse ponto, para si.

É o espelho um “companheiro” permanente do feminino? Rukeyser parece deixar essa sugestão: em *Houdini*, na feira, junto à tenda do “tiro-aos-pratos”, entre os diferentes alvos que Marco Bone indica a Beatrice, está disposto um espelho, descrito como “the mirror you know so well.” (*H*, 18) Mas embora o espelho surja ocasionalmente evidenciado como um factor regularizador do feminino na sua obra, a sua actuação generaliza-se a um “we”, como em “Trophies” (*U.S.I*, 1938): “Who’s to rise to it, now that ruin’s made, / now that we’re petrified in the pale looking-glass, / our glossy scars, our books, our loss, / caught in the narrowest final pass? / And all our heroes are afraid.” (*Ibidem*, 117)

Considere-se ainda, na segunda secção de “Women and Emblems”, o poema intitulado “Woman and Music” (*U.S.I*, 1938), onde Rukeyser adopta um sujeito poético que, como diz Kertesz, se questiona sobre “her purpose in giving herself to art.” (Kertesz, 1980: 117) A sua devoção à arte aparece sob várias formas, todas elas implicando alguma forma de desafio à convenção: “This is a tall woman walking through a square / thinking what is a woman at midnight in a park / (...) with images, violins, dancers approaching?” (*CPMR*, 132) A música e a dança que cunham as estrofes reflectem essa “flesh’s impermanence”, mesmo se apenas no

³⁰² Staub, por exemplo, descreve assim, o acto de “signifying”: “Signifying is an indirect way of speaking in which that which is spoken encodes one message or meaning even as it more explicitly states something else entirely. In some instances, signifying can be ‘the verbal art of insult in which a speaker humorously puts down, talks about, needles – that is, signifies on – the listener. (...) Signification is almost all about power. (...) In folktales where slaves signify on their masters, the whites reveal a chronic inability to get what is meant by what is said.” (Staub, 1994: 86-87)

acto de “talking of ballet” (*Ibidem*). Mas a associação entre a mulher e o espelho guarda uma outra diferença: “This is a woman sitting at a mirror / her back to the glass and all the dancers advancing.” (*Ibidem*) O espelho a que, como numa aula de ballet, a professora pode virar as costas, não exerce um domínio absoluto sobre esta mulher que, livremente, percorre os parques à noite e para quem “sitting at a mirror” adquiriu uma significação distinta. O seu olhar está antes dirigido para “all the dancers advancing” ou para o palco onde se cumpre a “sua” música, numa experiência em que a mestria musical subsume a atenção visual:

This is a woman looking at a stage –
dancer receiving the floral blue and white, (...)
dancing – and all the parks, walks, hours
descend in brilliant water past the eyes
pursuing and forgotten and subdued
to blinding music, the deliberate strings. (*Ibidem*)

“Breaking Open”, um poema composto na década de setenta, mostra um espelho diferente em que sujeito poético e autor se revêem na sua completude:

I look into my face in the square glass.
Under it, a bright flow of cold water. (...)

Some rare battered she-poet, old girl in the Village
racketing home past low buildings some freezing night,
come face to face with that broad roiling river.
Nothing buried in her but is lit and transformed. (*Ibidem*, 526)

Nos poemas plathianos há, todavia, um espelho que é claramente feminino: enquanto as referências aos lagos espelhados ou às mensagens empáticas do espéculo remetem para símbolos herdados de uma tradição Romântica, Plath acrescenta-lhes o sentimento de horror da vertente gótica, tornando o espelho o mensageiro da efemeridade da validade feminina. No campo oposto está, contudo, o sujeito de “Gigolo” (1963) a quem o espelho oferece um espaço de abrigo. Este é um espelho onde o sujeito encontra conforto porque a imagem reflectida mostra, afinal, aquilo que deseja ver. Neste poema, o espelho escapa ao carácter construtivo e demolidor das leituras compulsivas femininas. Livre de “family photographs”, “No rings through the nose, no cries. / Bright fish hooks, the smiles of women” (*SPCP*, 267), a imagem que vê reflectida de si é, como a de Dorian Gray, imutável, irreal e egoísta, mas tentadora e satisfeita. Não é uma mera superfície visual, mas um “Eu” identificado:

And there is no end, no end of it.
I shall never grow old. (...)

Gratified,
All the fall of water an eye
Over whose pool I tenderly
Lean and see me. (*Ibidem*, 268)

Igualmente diferentes são os “gray mirrors” para o sujeito masculino de “Insomniac”, reflectindo, como numa galeria de espelhos, um espaço sem possibilidades significativas e a morte imaginativa: “His head is a little interior of gray mirrors. / Each gesture flees immediately down an alley / Of diminishing perspectives, and its significance / Drains like water out the hole at the far end.” (*Ibidem*, 163)

Semelhantemente a “Poppies in July”, a “I Am Vertical” ou a “Crossing the Water”, por exemplo, há um “duelo” entre a energia intelectual e o apelo mórfico a uma placitude vivencial, em que artificialmente o sujeito fica indiferente às pressões sociais e criativas. Se nestes poemas essa contenda se processa no âmbito de uma conflitualidade interna em que o género do indivíduo pode ser menos relevante, em poemas como “Two Sisters of Persephone” (“Lulled / Near a bed of poppies”) ou “Three Women”, essa desarticulação entre a vontade artística de um mundo intelectualizado e a constatação das dificuldades criativas perante a socialização do feminino, ancoram este conflito num corpo e numa experiência unicamente femininas. De uma forma ou de outra, esta contenda insere-se numa crítica mais ampla, relativamente à narcótica apatia que Plath encontra na sociedade dos anos cinquenta. No mundo de “Insomniac” a expansão da letargia individual à comunidade aproxima-o criticamente da denúncia social rukeyseriana: “And everywhere people, eyes mica-silver and blank, / Are riding to work in rows, as if recently brainwashed.” (*SPCP*, 163)

Embora, por vezes, se ignore a crítica de Plath à sociedade coeva, tal implica separar a insatisfação pessoal nos seus sujeitos poéticos ou nas suas personagens das raízes sociais e culturais em que essa insatisfação é fundada. Mais explícita na sua denúncia, Rukeyser foca, contudo, os mesmos problemas em “Study in a Late Subway” ou “Night Flight : New York”, por exemplo. Recordar-se aqui a crítica de Rukeyser ao sedutor papel que esta realidade pode importar para o feminino, em que “a woman” é substituída por um “corpse” que a habita e em que qualquer possibilidade gerativa, criativa ou original foi anulada:

Meet them at the boat: they've brought the souvenirs of boredom,
a seashell from the faltering monarchy;
the nose of a marble saint; and from the battlefield,
an empty shell divulged from a flower-bed.
The lady's wealthy breath
Perfumes the air with death. (*CPMR*, 121)

Um outro aspecto relativo ao facto de a imagem especular poder surgir em superfícies passageiras e movediças como as águas de um rio a que o sujeito pode tentar reunir-se, como

Narciso, intensifica a contiguidade entre corpo e reflexo e noção da transitoriedade do segundo mas, conseqüentemente, também do primeiro. Não por acaso, os espelhos plathianos assumem essa fluidez: seja de forma explícita no lago de “Mirror” ou implícita nas momentâneas vitrinas em que Hilda se controla. Já H.D. coloca essa preocupação na sua personagem: “She lost the bird, tried to focus one leaf to hold her on to all leaves; she tried to concentrate on one frayed disc of green, pool or mirror that would refract image. She was nothing. She must have an image no matter how fluid, how inchoate. She tried to drag in personal infantile reflection. She said, ‘I’m too pretty. I’m not pretty enough.’” (*H*, 5) Claro que esta confluência associativa entre a água e o reflexo, ao sugerir a possibilidade total da imersão e diluição do sujeito, não se verifica no mesmo plano de Narciso. Em “Mirror” as referências aquáticas surgem na continuação das associações com a luz lunar e das velas, elas também alusões, por vezes, funestas, em Plath. Por seu turno, em “The Courage of Shutting-Up,” os olhos dependentes do espelho são o último elemento a “destruir” de um corpo que parece totalmente passivo perante as várias invasões e incisões a que é submetido: “But how about the eyes, the eyes, the eyes? / Mirrors can kill and talk, they are terrible rooms / In which a torture goes on one can only watch. / The face that lived in this mirror is the face of a dead man.” (*SPCP*, 210)

Aparentemente cedendo a um voluntário silêncio, o sujeito poético denuncia as formas de silenciamento sobre si efectuadas, num corpo que é momento inscrito de um argumento masculino e sexualizado. As imagens similares da *short story* “The Fifteen-Dollar Eagle” (1959), neste poema de 1962, são aqui escritas pelo tatuador (escritor?) masculino e não pelo processo imaginativo da personagem feminina. Das sensoriais e sensuais imagens desenhadas em Laura, cuja citação se repete,³⁰³ reverte-se para as directas e prosaicas: “(...) snakes, the babies, the tits / On mermaids and two-legged dreamgirls.” (*SPCP*, 210) A supressão da língua [“It has nine tails, it is dangerous” (*Ibidem*)] intima, contudo, que o sujeito pode aniquilar no processo do seu (auto-) aniquilamento. Com efeito, a língua/palavra/expressão poética sobrevive no espaço do livro [“Hung up in the library” (*Ibidem*)], onde a sua letalidade permanece enquanto memória: “The things it has pierced in its time.” (*Ibidem*) Acompanha e subsiste, então, no mesmo plano, que as “fox-heads, the otter-heads, the heads of dead rabbits” (*Ibidem*), que Van Dyne lê num diálogo literário com a obra de Ted Hughes. (cf. Van Dyne, 1993: 43)

Já os olhos confundem-se com o espelho e a expressão “looks can kill” torna-se “mirrors can kill”, onde, tal como em “Gigolo”, o espelho se associa ao elemento masculino.

³⁰³ “Up to this moment I have been projecting, fatuously, intimate visits with Laura at Carmey’s place. I have been imaging a lithe, supple Laura, a butterfly poised for flight on each breast, roses blooming on her buttocks, a gold-guarding dragon on her back and Sinbad the Sailor in six colors on her belly, a woman with Experience written all over her (...).” (*J*, 105-106)

O processo iniciado pela coragem da “(...) shut mouth, in spite of artillery!” (*Ibidem*, 209) denuncia a violência externa e expõe a impetuosidade do “voluntário” silenciamento feminino, num trajecto imaginativo que deixa indissociáveis vítima e atormentador: “The torture the poet undergoes in these poems and the punishment she would inflict are in fact murderous mirrors of each other.” (Van Dyne, 1993: 43)

A extrema visualidade da sociedade em que Plath se insere e que aporta ao seu texto, reflecte-se na consciencialização de uma persistente vigilância que a regula, não enquanto indivíduo isolado mas como membro de um género potencialmente perturbador. A absorção destas noções pelo indivíduo, torna-o, naturalmente, reproduzidor desses mesmos valores, procedendo ao seu auto-exame e criando máscaras e representações artificiais de si: “I felt very low. I had been unmasked only that morning by Jay Cee herself (...).” (*BJ*, 26-27)

Neste universo que Plath critica, por vezes num tom racionalmente irónico, por vezes mais dolorosamente subjectivo, transparências e superfícies reflexivas conduzem, naturalmente, a um entorpecimento ou uma sufocante paralisia do sujeito, aparecendo como instrumentos ou sinónimos da sua supressão. Um papel similarmente negativo como o que a figura especular do duplo pode provocar em *The Bell Jar*.³⁰⁴

Afinal, a “manutenção” da identidade depende em parte da forma como a estruturação desta é apreendida pelo indivíduo. Quando a leitura que este faz de si está condicionada e “manipulada” pelas diferentes leituras que a sociedade lhe retribui, a estabilidade identitária torna-se mais incerta: procurando-se nos espelhos ou nas interpretações psiquiátricas que lhe restaurem sentido, Esther apresenta-se e “lê-se” nas imagens que de si são expostas. Aluna

³⁰⁴ Quando se disseca a composição da personagem de Joan como um duplo de Plath ou como o seu *alter-ego*, verifica-se a complexidade da mesma através da estratificação das suas diferentes opções. Num primeiro plano, Joan desafia fisicamente o modelo da feminilidade que Esther representa: a sua descrição atlética e as suas feições impossibilitam o imitar do sorriso estelar de Esther na revista. Num segundo plano, Joan procura adoptar os modelos idealizados de família que, até certo ponto, Esther havia seguido, comprometendo-se com a família Willard. Num terceiro plano, contudo, a atitude de reprodução compulsória dos comportamentos de Esther gera sentimentos ambivalentes em Joan: admiração quando inveja o relacionamento de Esther com Buddy e os Willard; escárnio quando comenta a diferença entre a imagem anterior de Esther e a imagem presente em Belsize. Num quarto plano ainda, e tal como Marta Caminero-Santangelo afirma (cf. Caminero-Santangelo, 1998: 28-29), apesar de Joan não seguir os rígidos padrões de sexualidade da época, colocando-se num outro plano de transgressão em relação ao *ethos* social coetâneo, as suas metas objectivas são, ainda mais do que para Esther, a comodificação no seio de uma família que simboliza os ideais da domesticidade. Olhando Joan sob este prisma, talvez se possa subentender que, com esta personagem, Plath reforça a descrição dos obstáculos que coarctam as opções femininas na sociedade, simultaneamente admitindo que alguns conflitos começam pela própria indefinição interna do indivíduo. A utilização de Joan como um duplo de si reforça essa perspectiva: embora Esther rejeite explicitamente Joan, há um momento de reconhecimento de uma identidade comum no funeral. Esta leitura de Joan engloba a qualidade atractiva/repulsiva do duplo porque, como John T. Irwin esclarece, o carácter “estranho” (“uncanny”) deriva da sua condição de ser uma cópia com diferença do sujeito original [cf. Irwin, 1996 (1975): 33]. Idêntica e diferente, Joan encarna o fascínio e o horror, é parte de Esther e estranha a esta, vestígio inconsciente – “Sometimes I wondered if I had made Joan up.” (*BJ*, 210) e realidade externa – “She always made me feel squirmly with her starey pebble-coloured eyes and her gleaming tombstone teeth and her breathy voice. She was big as a horse, too.” (*Ibidem*, 55)

brilhante, jovem promissora e *All-American girl*, Esther está sujeita (e sujeita-se) às imagens sociais do feminino. Ainda aristotelicamente determinada, esta ordenação binária exige, por isso, uma contestação textual que subverta os princípios que formam as categorias bem como as próprias categorias. Assim, enquanto que a construção da imagem de si é condicionada pela formulação exterior do que essa imagem deve ser, a afirmação de Esther Greenwood “I was my own woman” (*BJ*, 213), depois de colocar o contraceptivo, torna-se um passo na sua metamorfose de rapariga obediente e passiva a mulher assertiva e confiante na sua sexualidade, livre dos riscos sociais directos da ameaça da gravidez: “I am climbing to freedom, freedom from fear, freedom from marrying the wrong person, like Buddy Willard, just because of sex, freedom from the Florence Crittenden Homes where all the poor girls go who should have been fitted out like me.” (*Ibidem*) Tornar-se independente e livre, ecoando o discurso de Franklin D. Roosevelt de 6 de Janeiro de 1941, “Four Freedoms” (sendo exactamente a quarta liberdade, “freedom from fear”), implica para Esther recorrer a uma forma clínica de controlo sobre o corpo, dependente, desta vez, da sua escolha pessoal.

3.1.4. Contestar o domínio da visualidade – Estratégias de fuga ou ocultação

A visualidade do indivíduo implica, assim, a sua fiscalização social, conquanto que o seu corpo é o alvo objectivo do olhar panóptico. Deste modo, e como uma das formas de evitar essa observação persistente, o sujeito pode recorrer a técnicas de dissolução de si, de ocultação ou de redução física ou ainda a máscaras. O desconforto no espaço público, pela perturbação em relação à sua presença visível, e o conflito entre o corpo agente e o sujeito por detrás da máscara, conduzem a uma cesura entre corpo e mente. Esta relação agónica em Plath, entre o “I” e o “body” que o suporta, pode sugerir subseqüentes partições do “I” em diferentes “selves”, como afirma, com representações corporais distintas, como se torna particularmente evidente a partir de *Crossing the Water*.

Em *The Bell Jar*, esta presença óptica obsessiva impele Esther a procurar libertar-se do seu domínio, através de um acto volitivo, inesperado e inapropriado: esquiando impetuosamente colina abaixo em Mount Pisgah, Esther procura afastar de si “(...) year after year of doubleness and smiles and compromise (...)” (*BJ*, 93) Uma das rejeições consiste na recusa em ser uma obediente “aluna” de Buddy:

For the first half-hour I obediently herring-boned up a small slope, pushed off with my poles and coasted straight down. Buddy seemed pleased with my progress. (...) And Buddy accompanied me to the rope tow and showed me how to let the rope run through my hands, and then told me to close my fingers round it and go up. It never occurred to me to say no. (*Ibidem*, 91)

Esther, contudo, o que deseja é um sentimento de felicidade que equaciona como um acto suicida, no momento em que, separada das cordas a que Buddy lhe dissera para se agarrar,³⁰⁵ contempla o desafio e a vertigem que uma descida fusional com a Natureza pode proporcionar, num simbólico retorno ao ventre materno:

The thought that I might kill myself formed in my mind coolly as a tree or a flower.
I measured the distance to Buddy with my eye. (...)
Edging to the rim of the hilltop, I dug the spikes of my poles into the snow and pushed myself into a flight I knew I couldn't stop by skill or any belated access of will.
I aimed straight down. (...)
I was descending, but the white sun rose no higher. It hung over the suspended waves of the hills, an insentient pivot without which the world would not exist.
A small, answering point in my own body flew towards it. I felt my lungs inflate with the inrush of scenery – air, mountains, trees, people. I thought, 'This is what it is to be happy.'
I plummeted down past the zigzagers, the students, the experts, through year after year of doubleness and smiles and compromise, into my own past.
People and trees receded on either hand like the dark sides of a tunnel as I hurtled on to the still, bright point at the end of it, the pebble at the bottom of the well, the white sweet baby cradled in its mother's belly." (*Ibidem*, 92-93)

O choque semântico entre o desejo expresso e o tom de indiferença ou entusiasmo com que é escrito revela o carácter duplamente irónico e amargo deste “suicídio” tentado. A sobrevivência é um acto de cobardia, que deve ser camuflada: “(...) save my skin (...) and walk down, camouflaged by the scrub pines bordering the slope (...)” Já o acto suicida é apercebido como um momento não só triunfante, como até de união com os outros e a natureza (“I felt my lungs inflate with the inrush of scenery – air, mountains, trees, people.”) É ainda, além disso, esse referido ponto de retorno uterino, um espaço que oferece a inocência, mas também o conforto do berço que embala. Isto é, o espaço amniótico é criativo mas, neste contexto, é, acima de tudo, protector e mais real porque anterior ao processo de socialização. É uma protecção, todavia, ilusória e temporária. A queda no final da descida recoloca tudo no seu lugar e deixa-a com uma perna engessada. Deste modo, as águas que a tocam são gélidas – “Ice water seeped down my throat.” (*Ibidem*, 93) – e a magia dos contos de fadas tem o perverso efeito de ser benéfica, ou seja, mantém-na viva: “Piece by piece, as at the strokes of a dull godmother's wand, the old world sprang back into position.” (*Ibidem*)

Retomando um tema que lhe é caro nos poemas, Plath introduz e rejeita a imagem aprendida na infância da fada-madrinha, a criatura mágica que auxilia as personagens femininas (jovens e indefesas) a encontrarem a salvação na forma de um príncipe encantado,

³⁰⁵ “I wrapped my fingers around the rough, bruising snake of a rope that slithered through them, and went up. But the rope dragged me, wobbling and balancing, so rapidly I couldn't hope to dissociate myself from it half-way. There was a skier in front of me and a skier behind me, and I'd have been knocked over and stuck full of skis and poles the minute I let go, and I didn't want to make trouble, so I hung quietly on.” (*Ibidem*, 91-92)

restaurando uma ordem que foi perturbada. É, por exemplo, o caso de Cinderela, destituída do seu estatuto pela madrasta e a quem a fada-madrinha facilita os meios para que possa ir ao baile da corte e, assim, repor uma hierarquia e uma organização social mais conforme. E se na história de Cinderela o objectivo do príncipe é recolocar o sapato de cristal no pé do seu objecto de desejo (pé que é, afinal, o único meio de reconhecimento) de forma a obter a sua posse, em *The Bell Jar*, Buddy julga “obter” Esther ao admirar a perspectiva da sua futura imobilização e subsequente contenção física e anímica:

‘I’m going up,’ I said. ‘I’m going to do it again.’
‘No, you’re not.’
A queer, satisfied expression came over Buddy’s face.
‘No, you’re not,’ he repeated with a final smile. ‘Your leg’s broken in two places. You’ll be stuck in a cast for months.’ (*Ibidem*, 94)

Sendo o bom matrimónio a única via totalmente aceitável, a expressão da liberdade e os desvios em relação aos caminhos traçados são perigosos e, por isso, decididamente controlados: “Buddy bent to pull off my boots and the several pairs of white wool socks that padded them. His plump hand shut on my left foot, then inched up my ankle, closing and probing, as if feeling for a concealed weapon.” (*Ibidem*) Se o procedimento médico é correcto, a linguagem que o descreve espelha o carácter invasivo do acto, colocando os dois namorados numa situação antagónica (“plump hand shut on my left foot”, “closing and probing”, “feeling for a concealed weapon”). Não sendo esta a linguagem de um discurso amoroso e não sendo estes os gestos de um acto romântico, a relação de Buddy e Esther esbate-se ainda mais do ponto de vista sentimental, deixando apenas espaço para um relacionamento marcado pela urgência social de Esther e Buddy em cumprirem aquilo que deles é esperado pelas famílias, pelo *ethos* social e por eles próprios.

O desejo de escapar ao olhar paralisante do Outro exige do sujeito outras estratégias alternativas de ocultação de si. Esther, por exemplo, anseia elevar barreiras visuais que a protejam de outros olhares e estranha que estas não existam na casa dos Católicos Conway. A exposição física de Dodo Conway, na sua axiomática fertilidade/maternidade parece ser um exercício “educativo” para “ensinar” a Esther o seu futuro papel materno. Numa conflagração dos pólos dicotómicos natureza/cultura, Esther reinterpreta aqui o corpo de Dodo (e os corpos das várias crianças no relvado dos Conway) como símbolo físico e universal da fertilidade e biologia femininas. Por outro lado, é um “corpo em processo”, resultado da aculturação dos valores religiosos e da vocação maternal e que, inconscientemente, funciona ainda visualmente como mecanismo de transmissão desses mesmos valores. A própria referência ao Catolicismo dos Conway parece apropriada à figura do extinto pássaro dodó que a homónima evoca física e

nominalmente.³⁰⁶

Outra estratégia de ocultação passa pelo subtil “apagamento físico” como quando Esther, na saída nocturna com Doreen, se imagina como um negativo desta ou recria uma entidade-outra: a singela e, por isso, discreta Elly Higginbottom, uma ficção-dentro-da-ficção.

Plath experimenta, ainda, outras possibilidades de encobrimento visual: uma das hipóteses de “fuga” à transparência e visualidade panóptica que se abate sobre as personagens resulta numa preferência pelo obscurecimento absoluto que Esther procura nos recantos fetais (como o espaço por detrás do radiador parece sugerir),³⁰⁷ sob o colchão³⁰⁸ ou na escolha do seu local de suicídio.³⁰⁹ A ocultação em lugares obscuros permite iludir o princípio solar que, como Britzolakis nota, se vai tornando progressivamente negativo na poesia: “In Plath’s later poems, the masculine solar principle is increasingly associated with tyrannical or despotic power. The surgeon, who enjoys absolute control over life and death, announces, ‘I am the sun, in my white coat’. The tree-spirit of ‘Elm’, identified as ‘she’, suffers ‘the atrocity of sunsets’ (...).” (Britzolakis, 1999: 81) Mas já em “Winter Landscape, with Rooks”, de 1956, o sol aparecera como “an orange cyclops-eye”. (*SPCP*, 21)

Na poesia e nas *short stories* surgem refigurações em que se ensaia destituir a omnivisualidade, através de uma recriação imaginária de si e do espaço envolvente, ou da deposição visual de um Outro masculino que controla o olhar. Na efabulação de Miss Minton, na *short story* “Sunday at the Mintons”, de 1952 e perante a conduta controladora e o poder (do conhecimento e do discurso) do irmão, Elizabeth Minton responde imaginariamente, construindo um cenário que lhe permite desautorizar Henry e libertar-se.³¹⁰ O próprio vestuário é recriado, passando de constritor a aerodinâmico e participando activamente num voo/fuga em que toda a imagem física de Miss Minton é posta em causa, embora, lamentavelmente para si, apenas no plano da criação mental:

The wind was rising again, and Elizabeth’s skirts lifted in a fresh gust, billowing, belling up, filled with air. She tilted dangerously, letting go of the railing, trying to smooth down

³⁰⁶ Sendo a imagem da ave uma aproximação ao mundo natural, o dodó como membro da ordem dos columbiformes também pode eventualmente remeter, por associação, para imagens cristológicas.

³⁰⁷ “I felt her gaze pierce through the white clapboard and the pink, wallpaper roses and uncover me, crouching there behind the silver pickets of the radiator.” (*Ibidem*, 113)

³⁰⁸ “I crawled between the mattress and the padded bedstead and let the mattress fall across me like a tombstone. It felt dark and safe under there, but the mattress was not heavy enough.” (*Ibidem*, 119)

³⁰⁹ “A dim, undersea light filtered through the slits of the cellar windows. Behind the oil burner, a dark gap showed in the wall at about shoulder height and ran back under the breezeway out of sight. The breezeway had been added to the house after the cellar was dug, and built out over this secret, earth-bottomed crevice.” (*Ibidem*, 162)

³¹⁰ “In the blowing air Elizabeth’s gray hair would loosen and flutter about her face in a wispy halo, damp and moist. But in spite of the healthful breeze she knew that Henry disliked to see her hair untidy and was glad to have her smooth it back in the accustomed bun and secure it with a long metal hairpin.” (*JP*, 315)

her petticoats. Her feet rose from the planking, settled, rose again, until she was bobbing upward, floating like a pale lavender milkweed seed along the wind, over the waves and out to sea.

And that was the last anyone saw of Elizabeth Minton, who was enjoying herself thoroughly, blowing upward, now to this side, now to that, her lavender dress blending with the purple of the distant clouds. Her high-pitched, triumphant, feminine giggle mingled with the deep, gurgling chuckle of Henry, borne along beneath her on the outgoing tide.

The afternoon was shading into twilight. There was a sudden tug at Elizabeth's arm. "Come along home, Elizabeth," Henry said. "It's getting late."

Elizabeth gave a sigh of submission. "I'm coming," she said. (*Ibidem*, 318-319)

Enquanto em "The Wishing Box" o conflito imaginativo se processara entre a cultura popular, fundada no quotidiano e feminina, e a cultura erudita (masculina), aqui o masculino remete para a aridez científica e o feminino para a fertilidade de uma imaginação interior, fluida e metamórfica. Logo no início do texto esta permitira-lhe destituir a veracidade da visão, intimando uma outra forma cognitiva de perceber o mundo:

But now she found it quite simple to escape Henry's censure unobtrusively by drifting off into a private world of her own, dreaming, musing on anything that chanced into her thoughts. She remembered now about how the horizon blurred pleasantly into the blue sky so that, for all she knew, the water might be thinning into air or the air thickening, settling, becoming water. (*Ibidem*, 310)

A recusa mais completa de um corpo, construído sob a visão do Outro, é encenada com Lady Lazarus, desconstruindo-se perante uma imaginada plateia. A opção da sua desconstrução pública, mesmo quando afirma "I am your opus", parte principalmente da personagem e não de uma autoria externa. Desmistifica-se assim as representações criadas: Lady Lazarus "despe-se" até ao osso, num processo que "goza" com o próprio conceito de ressurreição. O *strip-tease* é, assim, um absoluto *stripping* e um absoluto *teasing*, concretizando o culminar desta visualização e expondo ao limite, os limites do corpo.

Em *The Bell Jar*, é Esther Greenwood quem, perante Buddy Willard, desconstrói a imagem de autoridade masculina que este pretende assumir, embora, inadvertidamente, o faça com a cumplicidade do próprio e de Mrs. Willard. A dicotomia subjacente ao poder de observar ou ser observado que recorre no texto, coloca Esther sob o controlo de Buddy, um controlo que, mesmo quando partilhado, o é por facilitação deste. Assim acontece quando Buddy lhe "permite" observar as aulas de medicina (e a jovem paciente que irá falecer pouco tempo depois), os fetos em clorofórmio e, sobretudo, o parto. A constatação por parte de Esther de que existem campos de observação maioritariamente masculinos (a medicina) e da prevalência dos juízos sociais patriarcais, mesmo se enunciados por figuras femininas, leva ao seu progressivo despojar das características masculinas (e másculas) de Buddy. No momento em que este se expõe fisicamente a Esther, dizendo-lhe para que se deixe também ela ver –

“Now let me see you.” (BJ, 65) – assiste-se ao irónico aniquilar das possíveis componentes eróticas e românticas na relação entre ambos. A descrição do acto de despír deste mostra Esther como espectadora-crítica e Buddy como espectáculo visual,³¹¹ invertendo a padronização social e ampliando uma estratégia que coloca Esther como sujeito narrativo mas também como comentador social. A referência à roupa interior comprada por Mrs Willard, lembrando o “impotent husband” de “Lesbos”³¹² estipula a emasculação e redução de Buddy a uma figura controlada matematicamente, como Wagner-Martin demonstra: “By placing Buddy’s speech at the level of preschoolers, Plath subverts the would-be eroticism and destroys the power Buddy has been trying to accumulate.” (Wagner-Martin, 1992: 33)

Se Esther procede mudamente a esta desconstrução visual de Buddy, já Janie Starks é absolutamente audível na sua emasculação de Joe, como se verificou no ponto anterior, associando perante os presentes, o envelhecimento no corpo do marido a uma mudança de idade feminina e cujo efeito é, na prática, a desvalorização da autoridade de Starks. Ou seja, o feminino, na leitura de Plath e Hurston, desautoriza; logo, contestar a visualidade / autoridade pode passar por uma feminização de quem detém o poder.

H.D. revoca, analogamente, a posição de autoridade de Ezra Pound, por interposição das personagens de Her e George, numa contestação à sua masculinidade, desconstruindo a imagem sedutora e bela do jovem ao substituí-la por figuras arlequinescas como se este tivesse saído da *Commedia dell’arte* (cf. H, 147, 192). Revertendo a situação de controlo de George, Hermione “destrói” progressivamente a sua credibilidade representativa, contestando as suas referências eruditas,³¹³ reapropriando as suas sugestões poéticas (tornando-se, ela própria, fisicamente pré-rafaelita ou invocando o poema de Swinburne) e, por fim, retirando-lhe a capacidade vocal e, conseqüentemente, aural: “She wished George wouldn’t try to join in, he had no voice whatever, neither tenor, baritone nor honest-to-god deep bass. He hadn’t a voice really. It was

³¹¹ “I stared at Buddy while he unzipped his chino pants and took them off and laid them on a chair and then took off his underpants that were made of something like nylon fishnet.

‘They’re cool,’ he explained, ‘and my mother says they wash easily.’

Then he just stood there in front of me and I kept on staring at him. The only thing I could think of was turkey neck and turkey gizzards and I felt very depressed.” (*Ibidem*, 64)

³¹² “His Jew-Mamma guards his sweet sex like a pearl”. (*SPCP*, 228)

³¹³ “There was that about George, he wanted to incarnate Her, knew enough to know that this was not Her (...) Regarding him, very hot on the woodpath, Hermione became almost collegiate of the period, almost a person with hair up and with long skirts. Her became almost Hermione as she looked at George with his collar torn open at the throat, turned-back Byronic collar, clean shirt, hot underarms in great symmetrical patches. (...) ‘Where did you leave your coat, George?’ ‘I’ve forgotten, Bellissima. Now *is* this the forest of Arden?’

George said, ‘Now is this the forest of Arden?’ She looked at George; pedantically, she replied, ‘My little body is a-weary of this great world.’ (...) But Orlando couldn’t save Her, Rosalind couldn’t save Her. The trees were not forest of Arden, they were not so far incarnate, were of another element. Trees swung and fell and rose. Trees barricaded her into herself, Her into Her I am the word Aum, I am the word Her.” (*Ibidem*, 64)

George with his volumes who was wordless, who was inarticulate (...).”(*Ibidem*, 170)

Buddy passa por outra recriação representacional, internado no sanatório, quando o seu corpo é anamorficamente transformado pelo olhar de Esther: “But everything concave about Buddy had suddenly turned convex. A pot belly swelled under the tight white nylon shirt and his cheeks were round and ruddy as marzipan fruit. Even his laugh sounded plump.” (*BJ*, 86) Esta segunda emasculação implica ainda a feminização da sua forma física e até interna, por intermédio do seu riso, confirmando a interiorização de Plath relativamente à hierarquização social: “(...) Buddy’s sickness leads him to align himself too closely with femininity and weakness. Even Buddy’s body betrays and humiliates him, transgressing gender codes by plumping out like a pregnant woman’s.” (Brain, 2001: 151-152)

Mas o corpo já morto também pode reverter o domínio da visualidade. À impropriedade da sepultura de Mr. Greenwood, em *The Bell Jar*, ou da figura paterna em “Electra on Azalea Path”, responde-se como uma teatralização excessiva do corpo feminino enquanto cadáver.

Em “I Am Vertical” (1961), o sujeito lamenta não ter alcançado ainda o estado supremo dos canteiros de flores, admirados por quem passa: “Nor am I the beauty of a garden bed / Attracting my share of Ahs and spectacularly painted” (*SPCP*, 162). Em “Edge”, por sua vez, o rosto defunto parece apropriar e reunir as características de uma máscara funerária, mas também teatral: “Her dead / Body wears a smile of accomplishment” (*Ibidem*, 272).

A vigilância sobre o indivíduo, implícita na forma como o rosto é captado em *memento mori*, nas várias referências fotográficas em *The Bell Jar*, transforma-se, contudo, em repto activo em “Last Words” (1961), uma vez que o sujeito reverte agora a posição sujeito/objecto do olhar. Dirigindo a sua disposição funerária, o sujeito afirma que, do seu sarcófago, pretende “to be looking at them when they come” O seu corpo/rosto não serão expostos condignamente mas exibidos espectacularmente: “I do not want a plain box, I want a sarcophagus / With tigery stripes, and a face on it / Round as the moon, to stare up. / I want to be looking at them when they come” (*Ibidem*, 172). É a forma de reapropriar as características dos canteiros de “I Am Vertical”, “spectacularly painted”.

O processo de observador/observado é, então, mimetizado e apetecido. O sujeito não se deixa meramente “ver” mas anseia por se mostrar. Aliás, a expressão “I want to be looking at them when they come” acaba por revelar uma certa ambiguidade: porque já morto, o sujeito não pode “ver”, logo em vez de “I want to look at them”, o que se implícita é a disposição facial do sujeito, isto é, o ser colocado de forma a que o seu olhar já vítreo possa estar direccionado para aqueles que o vêm ver. Em vez de acolhedor, este olhar estéril suscita uma certa forma de desafio. Por outro lado, o rosto (e o olhar) que os espera, já nem é o do sujeito

mas o da sua effigie: “a face on it / Round as the moon, to stare up”. A identificação do sujeito (“I want”) com essa máscara, exprime a pulverização identitária entre um eu-sujeito, um eu-corpo e um eu-representação de si, em que cada um destes pode assumir a função de “I”. Como em “Lady Lazarus”, para aqueles que vêm observar o corpo do sujeito há um “custo” simbólico: o tornarem-se eles próprios “presa” do olhar vindo desse sarcófago com “tigery stripes” e que, com a sua face “Round as the moon”, parece tudo menos inofensivo.

“Last Words” transforma este último olhar num discurso, num sujeito que tem, então, como última palavra o desejo de uma realização expressiva num registo *post-mortem*. Por sua vez, como certificação e única testemunha da vida que se extingue recorre-se simbolicamente à imagem de um espelho que reflecte e acompanha os momentos finais, na proximidade de um respirar: “My mirror is clouding over – / A few more breaths, and it will reflect nothing at all.” (*Ibidem*) Mas se o sujeito plathiano existe frequentemente numa dependência especular aqui, como em “Mirror”, o espelho apenas existe funcionalmente na igual dependência do sujeito.

Ainda vivo, o sujeito já assimilou, contudo, a estética e a espiritualidade do sarcófago, incorporando uma concepção do espaço limiar da morte mais próxima do *Livro dos Mortos do Antigo Egipto*: “I do not trust the spirit. It escapes like steam / In dreams, through mouth-hole or eye-hole. I can’t stop it.” (*Ibidem*) Contrariando esta transitoriedade e consequente imaterialidade do corpo-espírito, o sujeito exalta a materialidade e a intemporalidade dos pequenos artefactos femininos, por cuja companhia eterna anseia. As “copper cooking pots” permanecerão, juntamente, com o adorno da turquesa, como uma definição da sua existência:

When the soles of my feet grow cold,
The blue eye of my turquoise will comfort me.
Let me have my copper cooking pots, let my rouge pots
Bloom about me like night flowers, with a good smell. (...)
I shall hardly know myself. It will be dark,
And the shine of these small things sweeter than the face of Ishtar. (*Ibidem*)

Uma das características mais “palpáveis” em Plath é a consciência cénica das suas personagens/sujeitos poéticos. Mesmo enquanto cadáver, há esta insistência na teatralidade do corpo e na direccionalidade do seu “olhar” e da sua presença em relação ao potencial espectador. Mas ao contrário do que se verá em Rukeyser, o espectador é um Outro ou, explicitamente, um antagonista. Aqui, ou em “Lady Lazarus”, o espectador expectante (até porque pagante) reflecte o olhar do sujeito. O sujeito mostra, expõe, exhibe; o espectador vê, aprecia, aplaude ou critica. É uma actuação dupla em que, cada um representa um papel estipulado e em que os “palcos” não se confundem.

Atente-se na diferenciação agencial do espectador/receptor rukeyseriano. A própria noção

de testemunha (“witness”) permite a noção da passagem, da continuidade do texto (poético, por exemplo) no seu receptor. É que a recepção implica participação, responsabilidade e manutenção do carácter vivo do mesmo. Isto é, em termos da intencionalidade, enquanto o “espectador” plathiano pode “sobreviver” incólume à experiência poética, da “testemunha” rukeyseriana espera-se que prossiga o trabalho paidêutico do poeta:

The giving and taking of a poem is, then, a triadic relation. It can never be reduced to a pair: we are always confronted by the poet, the poem, and the audience.

The poet, at the moment of his life at which he finished the poem.

The poem, as it is available, heard once, or in a book always at hand.

The audience, the individual reader or listener, with all his life, and whatever capacity he has to summon up his life appropriately to receive more life. At this point, I should like to use another word: “audience” or “reader” or “listener” seems inadequate. I suggest the old word “witness” which includes the act of seeing or knowing by personal experience, as well as the act of giving evidence. The overtone of responsibility in this word is not present in the others; and the tension of the law makes a climate here which is that climate of excitement and revelation giving air to the work of art, announcing with the poem that we are about to change, that work is being done on the self.

These three terms of relationship – poet, poem, and witness – are none of them static. We are changing, living beings, experiencing the inner change of poetry. (*LP*, 174-175)

Forma suprema de ocultação do corpo? Um corpo que desde o primeiro momento enuncia (e anuncia): “Nothing on Earth can hold HOUDINI a prisoner”. A frase do cartaz promocional mostra um Houdini fortemente acorrentado e rodeado de mãos que, demonstrando as suas diferentes algemas, quase parecem um catálogo para diferentes tipos de cadeados e manietagem. O texto, tal como a vida de Houdini, detém-se nas formas de resgatar este corpo, na sua “desmaterialização” e na sua total liberdade.

3.2. Invisibilidade e autoridade representativa – o corpo politizado em Muriel Rukeyser

O olhar crítico sobre a sociedade nos textos analisados deriva, como foi referido, do posicionamento do autor. O posicionamento pode ser físico, pela orientação geográfica do observador, ou estar dependente da sua situação social, histórica, cultural e emocional. Seguindo Bachelard, Canguilhem e Foucault, Martin Jay nota correctamente: “(...) what we see is mediated by the cultural construction of our apparently natural perception. As Rajchman has noted, Foucault often wrote ironically of ‘self-evidence’ to emphasize the artifice in our visual experience; what was self-evident, taken for granted as natural, was precisely what had to be called into question.” [Jay, 1994 (1993): 389]

E assim como a representação do corpo dos outros é marcada por esta situação, também a auto-representação pode ser influenciada ou determinada pela percepção da observação

exterior e do peso que esta pode ter na criação de uma imagem de si. De facto, esta proximidade na auto-observação pode causar a inabilidade em distinguir-se, como Hurston descobre³¹⁴ e mais tarde Plath se apercebe nas dificuldades que sente em separar-se corporalmente dos subúrbios ou em constituir-se como individualidade.

A representação do Outro nos textos em análise não se esgota na alteridade do feminino que perturba a tentativa hegemónica de uma univocidade patriarcal euro-americana. A representação dos marginais ou socialmente desfavorecidos, dos afro-americanos ou dos judeus também ocupa um lugar significativo nas obras em estudo, partindo de um olhar exterior ou de uma posição de igualdade, denunciando ou repetindo estereótipos. Tendo em atenção que Muriel Rukeyser e Sylvia Plath textualizam sobretudo a diferença representacional respectivamente do afro-americano e do judeu a “partir de fora”, considera-se pertinente confrontá-las com os seus próprios posicionamentos a “partir de dentro”. Isto é, quando Rukeyser se integra numa comunidade e tradição judaica em, por exemplo, “Akiba”, ou quando Plath evoca a condição de Outro vivida pelos descendentes de alemães, nos Estados Unidos, durante a Segunda Guerra Mundial. Uma terceira voz que será relevante aportar a este análise, Zora Neale Hurston e *Their Eyes Were Watching God*, é incluída por acrescentar a experiência antropológica e etnográfica na (re)visão da representação de um Outro que o é duplamente, enquanto afro-americano e enquanto mulher, numa narrativa cuja estrutura lembra *Heart of Darkness*, ao posicionar a sua narradora no processo de contar a história, tal como Marlowe, abrindo e encerrando o texto.

Um aspecto a considerar revolve em torno da forma como se acede aos sujeitos/objectos de representação e em que moldes estes são representados. Plath recorre, especialmente, à poesia – texto que possibilita um posicionamento mais subjectivo e um maior distanciamento e menor rigor relativamente ao tema. A impossibilidade de ser o Outro e de experienciar ou testemunhar as vivências do Outro, tornam a introdução da temática do Holocausto um foco de controvérsia, bem como uma experiência que existe no campo do imaginário.

Em Rukeyser investigar-se-á também sobretudo os textos poéticos embora haja algumas referências nos textos em prosa (em *The Orgy*, por exemplo). Contudo, e ao invés de Plath, verifica-se uma intencional aproximação ao Outro que se realiza pela intervenção no terreno e

³¹⁴ “Born and raised in the all-black town of Eatonville, Florida, Hurston knew black Southern townships like ‘Tin Pot Alley’ from the inside, as places with their own traditions and culture, rather than merely as the nightmarish, ‘distorted’ reflection of white culture. Yet it was not until she gained some distance from her own world, Hurston found, that she could write about it.” (Loeffelholz, 1992: 104)

pelo comprometimento político, mas também pela colocação do Outro como um “objecto” de apreciação valorativa ou documental, isto é, em que o Outro “serve” um propósito político. No seguimento dessa análise, procurar-se-á observar como a recusa da cesura entre o Eu e o Outro, se pode estender à anulação de todas as separações binárias no tratamento do corpo: entre o dito e o interdito, entre o visível e o ocultado ou entre as hierarquizações nas relações humanas. Privilegiando a heterogeneidade e a completude, Rukeyser recusa cisões discriminatórias baseadas numa cartografia do corpo que o divide em fronteiras geográficas (áreas públicas/áreas tabu) ou que lhe apõe uma coloração semiótica.

3.2.1. Identificação e alteridade: problemas representacionais

Numa sociedade em que o indivíduo se apresenta sob uma permanente observação, como Plath denuncia nos seus textos, podem ocorrer diferentes níveis de visualidade. A insistência na excessiva corporalização do feminino, por exemplo, não lhe atribui garantias adicionais de individualização, isto é, o controlo sobre o corpo carnal pode inscrevê-lo em leituras predeterminadas e impedir realizações subjectivas e plenas de si. Por



Figura 14
Margaret Bourke-White,
“Bread line during the Louisville flood”, Kentucky, 1937

seu turno, quanto mais o corpo se afasta de um cânone euro-americano predominante, mais facilmente é compelido para um espaço marginal de alteridade, quase “desaparecendo” em termos visuais dos meios de grande difusão, como as revistas, o cinema ou a televisão. Esses “outros” na sociedade americana aparecem “infiltrados” no suburbano espaço de “Cut” ou visíveis em Gauley, sendo um constante desafio ao perfeito “American Way of Life”, unívoco, monocolor e subordinado a um *pater familias* doméstico ou governamental (figura 14).

A presente sociedade multicultural e étnica que compõe o país sobreviveu às tentativas de contenção com fundamentos eugénicos da emigração do Sul e Leste europeus, às exclusões e alienação social dos habitantes nativos, à segregação legal dos afro-americanos. No entanto, essa sobrevivência a custo e de equilíbrio duvidoso não era ainda uma realidade quando Rukeyser nasce, quando se desloca a Decatur, Alabama ou quando é apodada de “poster girl”

na *Partisan Review*. Essa realidade parece também distante para uma Sylvia Plath que cresce na suburbana e, como Butscher explicita, selecta Wellesley: “The town boasted seven highly respectable schools, including Wellesley College and the Babson Institute. Negroes and Jews were notable by their relative absence.” (Butscher, 1976: 20) Esta é ainda uma possibilidade que Rukeyser vê distante na sua experiência de Harlem, na década de sessenta, ou quando protesta contra a guerra do Vietname. Pelo contrário, o que Rukeyser e Plath experienciam, a nível familiar, é uma pressão assimilativa, no sentido de “atenuar” o judaísmo na primeira, a ascendência germânica na segunda e abraçar uma hegemónica e socialmente relevante cidadania americana.

Em “Writing as a Jew”, Kaufman nota a intrincada relação com a religião e a identidade judaicas da família Rukeyser, numa casa em que se falava Ídiche, em que pai e mãe haviam passado por “rebeliões” (no caso materno, temporária) contra a religião dos seus progenitores e em que se podia identificar: “the zealous assimilationist efforts of German Jews.” [Kaufman, 2001 (1999): 49] Diz Kaufman:

Rukeyser was not particularly observant as a Jew throughout her life, though her Confirmation class claimed her as its prize student, and for 20 or 30 years she corresponded periodically with her rabbi. When her son, Bill, was in fifth or sixth grade, the poet re-enacted the Exodus story on Passover by painting the doorframes with ketchup. She went to synagogue on Yom Kippur about every other year. And (...) near the end of Rukeyser’s life, when she was very ill, Rukeyser fasted on Yom Kippur. (...) This kind of action points to tensions she easily could have felt in a world in which it was so important to “pass.” (...) In “Bubble of Air,” (...) Rukeyser’s, persona, fighting “a bubble of air stand[ing] in [her] throat,” declares:

The angel of the century
.....
turned to my dream of tears and sang:
Woman, American, and Jew,
three guardians watch over you,
three lions of heritage
resist the evil of your age:
life, freedom, and memory. (OS 61)

Here we see again, as she asserted, that her identities cannot be separated from each other and that, with them, her Jewishness serves in the role of guardian, propelling her beyond resistance to response. “Speak!” the poem commands at its conclusion. (*Ibidem*, 50-51)

Mas a presença (ou recorrência) dessa herança judaica no texto não é tão evidente como Kaufman afirma. O mero facto de as referências à cultura, à história ou à sua situação pessoal enquanto judia aparecerem encadeadas noutros contextos, conduz a algumas interrogações. Sem se analisar o significado de “to be a Jew in the twentieth century” verifica-se, por exemplo, que a expressão “Woman, American and Jew” apresenta três definições que a sustentam, mas em que ser judia é uma entre as outras. Estas três condições-guardiãs – mulher,

americana e judia – permitem-lhe “resistir” ao horror dos tempos porque a elas correspondem a vida (mulher), a liberdade (América) e a memória (herança judaica).

O problema desta leitura, se se pretende inserir Rukeyser entre os escritores judeus americanos em que o judaísmo é tão patente quanto a sua americanidade, é que a colocação do judaísmo no espaço da memória sugere que a herança existe, não enquanto presença visível e do domínio do quotidiano, mas enquanto espaço intelectual e narrativo. Mais adiante no mesmo poema, aliás, essa especificidade aparece em conjugação com outras vítimas de discriminação ao criticar as práticas abusivas de magnatas como Hearst que “Worked against labor, women, Jews, / Reds, Negroes.” (CPMR, 244)

“Bubble of Air”, contudo, recusa o indizível de Adorno e exige o dar a voz aos que sofreram a tortura e a violência última do extermínio:

And all the dreams cried from the camps
and all the steel of torture rang.
The angel of the century
stood on the night and cried the great
notes Give Create and Fight –
while war
runs through your veins, while life
a bubble of air stands in your throat,
answer the silence of the weak:
Speak! (*Ibidem*, 231)

Kaufman, aliás, admite: “Not many of Muriel Rukeyser’s poems are explicitly Jewish. That is, few specifically address Jewish history, politics, or culture.” [Kaufman, 2001 (1999): 45] Esse aspecto é reforçado pelo poema “Akiba” que, embora possa claramente ser visto como um símbolo do judaísmo de Rukeyser, não deixa de ser a única figura judaica na sua série de poemas “Lives”. Acresce o facto de “Akiba” ser um poema que recupera esta herança sob a égide do mítico legado familiar, personalizando a história do mártir pela suposta proximidade com o poeta.³¹⁵

“Judith” está mais próximo dessa identidade judaica. Publicado em 1939, no advento da Segunda Guerra Mundial, o poema tem por sujeito uma mulher, cuja identidade étnica

³¹⁵ Kaufman sustenta a possibilidade de uma intencionalidade política na escrita de “Akiba”, embora a sua análise do poema (cf. *Ibidem*, 55-60) não mantenha, depois, as associações que aqui estabelece, propondo antes, no que respeita à actualidade política, uma eventual referência ao poeta Kim Chi-Ha: “In 1960, Rukeyser’s Akiba – commissioned by the Union of American Hebrew Congregations – began appearing serially in *American Judaism*. The timing is significant: the Suez Crisis assured Jews that Israel had the military strength to defend itself against combined Arab armies (...); the 1960 capture and extradition of Eichmann (...), followed by his trial in Jerusalem, became a pivotal event that gave Israeli, American, and European Jews confidence to begin directly facing the horrors of the Holocaust (...). By the time ‘Akiba’ had become available (...) through (...) *Speed of Darkness* in 1968, a dramatic shift had occurred in American Jewry, from shame born of the European genocide to pride in identification with the young, strong, state of Israel (...).” (*Ibidem*, 53)

(“brown blood, brown blood”) a distingue do país onde vive, definido como um “blond country” (CPMR, 179).³¹⁶ Nesta “dark woman” remete-se, através da evocação da bíblica Judite e das históricas perseguições posteriores, para a angústia dos judeus que se confrontam com a presente saída desse Estado onde a insanidade e o ódio se instalaram:

This is a woman recalling waters of Babylon,
seeing all charted life as a homicide map
flooded up to the X which marks her life's (...)

This is a woman putting away close pain, (...)
abandons fear, abandons legend; while the insane
French peasant is caught, stalking and barking Heil,
fire, anemia, famine, the long smoky madness
a broken century cannot reconcile.
Agons of blood, brown blood, and a dark woman
leaves the blond country with a backward look,
adventures into the royal furious dark
already spread from Kishinev to York. (*Ibidem*, 179-180)

A identidade judaica é uma diferença que o sujeito está em processo de interiorizar. Ou seja, a diferença apenas existe enquanto marcada exteriormente, apontando agora a separação entre si e o marido: “Safety now for her husband, / no taint – brown blood for him, the naked blond, / the tall and safe.” (CPMR, 179) O poema, contudo, deixa em aberto a eventual renovação e o rejuvenescimento da humanidade em que a identidade de Judith poderá voltar a ser afirmada, encontrando um modelo comparativo na força regeneradora da natureza: “At the green sources of the Amazon / a bird develops, who repeats his race / whole in a lifetime; hatched with primitive claws / he grows and can absorb them and is grown / to a green prime of feathers. This is known.” (*Ibidem*, 180) A cor verde, que em *The Green Wave* será uma evidência do renascimento, liga, especularmente, mundo natural e mundo humano, na força igual com que Judith insiste na defesa de uma parte de si: “A woman sitting at a telephone / repeats her race, hopes for the trap's defence.” (*Ibidem*)

“Judith” constitui, todavia, uma quase exceção e esta questão poderia ser irrelevante se não fosse a presença mais frequente da figura do afro-americano na poesia e na prosa de Rukeyser.³¹⁷ A empatia motivada pelo sofrimento e a discriminação sentida por estes

³¹⁶ Em “Traditional Tune” (1948), Rukeyser associa num contínuo de violências a figura do “Fuehrer”, da Era Cristã e de “Godfrey King” à história de Jerusalém: “The sacred dangerous harbor” (*Ibidem*, 264). Aqui é Kishinev, cidade em que o extermínio da população judaica durante a ocupação nazi, se sucede ao anterior *pogrom* no início do século, quando a cidade fazia parte da Rússia de Nicolau II.

³¹⁷ A sua atenção a estes problemas insere-a num conjunto mais vasto de escritores judeus, sobretudo frequentadores dos círculos literários de Nova Iorque na década de trinta, que redescobrem na música e na cultura afro-americanas e na figura do trabalhador afro-americano um meio e um motivo para a revolução social, como Wald comenta: “(...) Jewish Communist writers and intellectuals (...) became intimately engaged in African American history and culture from the perspective of championing a Black proletarian vanguard (...)” (Wald, 2002: 213)

assemelha-se, em certa medida, à empatia de Plath pelo povo judaico. Embora Rukeyser estenda essa empatia/simpatia pela classe trabalhadora, as críticas que lhe são apontadas por “escrever” sobre o que “não pode sentir ou conhecer”, provindo ela de um meio socialmente mais abastado, também recordam as críticas que Plath recebe por “equiparar” o seu sofrimento pessoal com o sofrimento das vítimas de Auschwitz.

Estranha também que Rukeyser, presente física ou retoricamente em situações de conflito e injustiça, seja menos vibrante ou até discreta perante o Holocausto. Quase silêncio perante o indizível? Incapacidade explicativa sobre um mal racionalizado? Se, em *One Life*, na voz da criança refugiada, Hitler e o extermínio pela bala entram no texto rukeyseriano, o pós-guerra projecta uma voz diferente. Ao contrário de Plath que recusa o esquecimento mas personaliza (banaliza?) o horror, mas também ao contrário de Adorno, Rukeyser entende que há poesia por escrever mesmo depois de Auschwitz, embora não directamente sobre Auschwitz. Aliás, a poesia que se segue rememora o período da Guerra Civil Espanhola e exponencia o horror das diferentes guerras e dos tempos nebulosos que envolvem a humanidade. Mais tarde, o conflito do Vietname torna-se o novo palco para uma acção humanista e pacifista, mas, curiosamente, a Guerra dos Seis Dias está ausente.³¹⁸ Mesmo na obra *One Life*, apesar das referências à Segunda Guerra Mundial e Hitler, destacam-se sobretudo, no plano do horror, os bombardeamentos de Londres. E se esta questão se justifica porque se segue a vida de Willkie, tal não impede Rukeyser de incluir segmentos ou situações inexistentes na vida deste ou de introduzir a sua voz poética no texto biográfico sobre o candidato presidencial.

A intensa conexão que Rukeyser estabelece entre todos os aspectos da vida talvez esteja, afinal, por detrás dos motivos desta inclusão. Efectivamente, Rukeyser parece aprofundar os valores herdados de uma religião e cultura que entende contribuir para o fortalecimento de si enquanto indivíduo (e enquanto poeta pela influência do texto bíblico como fonte literária), mas não faz desta questão um foco político uma vez que, neste ponto, o judaísmo aparece diluído num contexto humano mais vasto e que abarca, naturalmente, todas as religiões e identidades étnicas. O carácter textual e cultural desta herança suprime, então, a componente

Por outro lado, enquanto não foi possível encontrar comentários de Rukeyser sobre o caso dos Rosenberg, esta faria parte de uma lista de noventa personalidades americanas que teriam assinado em 1951 uma petição apelando ao Presidente Truman que comutasse a sentença de Willie McGee, um afro-americano condenado por violação e executado na cadeira eléctrica no Estado do Mississippi. (cf. FBI, 93) Neste ponto tem algum interesse ponderar a análise de Daniel Aaron sobre a adesão ou a aproximação de vários intelectuais judeus nova-iorquinos ao Partido Comunista durante a década de trinta como uma forma de, entre outras, superarem a exclusão e a discriminação social. [cf. Aaron, 1992 (1961): 425-426]

³¹⁸ Alan Wald refere o posicionamento político de Rukeyser durante este período, mas do ponto de vista literário não há referências a esta questão: “After the founding of Israel she emerged as a strong partisan, especially during the 1967 and 1973 wars when she feared the Jewish population would be decimated. During the 1970s, suffering from diabetes and other ailments, she finally realized her dream of visiting the Jewish state.” (Wald, 2002: 301)

corporal e comunitária e manifesta-se numa presença mais subtil, mais “audível” do que visível. Assinale-se que Kaufman aponta, exactamente, para a recorrência da “oração” como factor unificador entre poeta e leitor, sendo o subtexto bíblico invocado numa perspectiva de melhoramento social e não num contexto politicamente judaico:

Much of Rukeyser’s poetry displays these conventional qualities of prayer: praise, supplication, argument, dialogue, and risk. We see this, for instance, at the end of “Nine Poems for the unborn child” (1948): “praise / To the grace of the world and time that I may hope / To live, to write, to see my human child” (*OS* 78) (...); writing to and trusting so emphatically in poetic language, Rukeyser creates a listener, drawing upon poetry as prayer as a way to “live for the impossible.” [Kaufman, 2001 (1999): 48]

Esta breve reflexão sobre a questão judaica em Rukeyser pretende apenas sublinhar como a vontade de assimilação na sua formação familiar, reflectindo a complexa tessitura social nova-iorquina no início do século XX,³¹⁹ pode influenciar a questão da percepção de si enquanto um não-Outro. Isto é, contrasta com a forma como assinala a “outreidade” (e marginalidade) social dos afro-americanos, nas décadas de trinta ou de sessenta, ou dos “tinkers” na Irlanda, em *The Orgy* (1965). Neste texto, em que Rukeyser procede a várias tentativas de superação das divisões entre os corpos e o que os rodeia, a presença dos nomádicos “tinkers” como uma marginalidade dentro do carácter marginal de “Puck Fair”, encontra, naturalmente, uma resposta em si:

“Gypsies,” he said. “All of them; Freud has them down. He says they correspond to something in us, and are the sign of that element in our society.”
All right, I thought. They correspond to something in me.
He was going on. “Parasites,” he said. “They are, in society, parasites. As much as any parasite that feeds in our body. Irresponsible, ungiving, unproducing...” (*O*, 72)

A defesa passional dos “tinkers” fica, contudo, suspensa sob o olhar reprovador de Nicholas, num raro momento em que, na obra de Rukeyser, a defesa do Outro se submete à preservação da relação social.³²⁰ Mas os paralelismos que se estabelecem entre estes e outros grupos vítimas de discriminação expandem-se ao espaço da experiência americana, onde, ao não se incluir, Rukeyser assinala, indirectamente, a assimilação mais completa da comunidade judaica na década de sessenta:

³¹⁹ “Between 1897 and 1917, the Jewish population had jumped from one million to over three and a third millions. In New York, Brooklyn, Boston, Minneapolis, and other cities, second generation Jews were breaking out of their enclaves and crowding into areas where they were not welcome. Eager to demonstrate how American they had become, many deliberately abandoned their Jewish heritage.” [Aaron, 1992 (1961): 424]

³²⁰ Mais tarde, juntamente com Muriel, Nicholas auxilia as duas mulheres expulsas violentamente do bar onde tinham vindo pedir “coins – ‘or a ring or a bangle or a jewel for the neck, dear’ ” (*Ibidem*, 115), revelando uma atitude diferente: “I put my glass down on the barrel-top. The brute sound began again in me. I saw that Nicholas was standing, too; we were helping the woman to her feet, and gathering up the child, gathering up the coins. Nicholas put his arm through the woman’s other arm, and we walked with her, half-lifting her along (...).” (*Ibidem*)

“(...) I know the kind of hatred. The towns don’t know how to feel when they see them... jealousy, longing, despal. Do they wish to climb on them? We have gypsies in America. We have Negroes, brave, long-suffering beyond belief, controlled somehow in an insane situation. And the tribes, tribes of Indians cut off from the ways and still aware of tribe. As these tinkers, even when they put cars before the caravans instead of horses, even when it’s plastic and not tin... They still have their signs, their paterans, a broken branch by the road, a sing of leaves and ashes, a way they are...” He was looking at me with contempt. I stopped, not wanting to argue; these are my new friends, I thought. (*Ibidem*, 72-73)

Acrescente-se a identificação diferente dos “tinkers” por Liadain, a mulher irlandesa de Nicholas (o psicanalista inglês), expondo a falibilidade das definições:

As she spoke, I was asking, “What language is that? Is that Romany?” And Liadain answered, “No. These are not gypsies, they are tinkers – all Irish, the old Irish families that were stripped of their lands in the ancient wars and driven out on the roads – those not slaughtered – and rather than live under rule, they have lived on the roads ever since. Mark their coloring, and their hair, and their Irish faces – they are O’Briens, Sheridans. Great families of the Geraldine wars. They speak Shelta (...).” (*Ibidem*, 30)

A discordância entre o casal³²¹ espelha os sinais contraditórios de inclusão e exclusão que a narradora ouve, em Killorglin. À suposta inclusão do presente (que, como se viu o texto contradiz), contrapõe-se a menos optimista perspectiva futura:

“It seems to be a tinker’s fair – as if it used to belong to your people,” I said.
“Not belong, I don’t sang,” he answered me. “But we traveling folk belong to it by right. (...) But the town has taken over, and no more, no more, for us. The day will come, next year, the year after, when you’ll see the signs up: NO TRAVELING PEOPLE.” (*Ibidem*, 75)³²²

Em “Despals” (*Breaking Open*, 1973), uma das afirmações mais explícitas da autora sobre a sua oposição às diferentes censuras/ exclusões corporais, Rukeyser “veta” qualquer tipo de supressão linguística, física e humana. A linguagem directa e desprovida de excessos, marcada adverbialmente por um imperioso “never” e despojada de substitutos eufemísticos, corresponde ao objectivo político do poema, assumindo e defendendo o corpo na sua integridade. Retomando a imagem mítica da Nova Iorque, reflexo especular de si, o sujeito poético afirma: “In the human cities, never again to / despise the backside of the city, the ghetto, / or build it again as we build the despised / backsides of houses. Look at your own building. / You are the city.” (*CPMR*, 471-472)

A tripla analogia – cidade / casa / corpo – surge investida da mesma recusa de si como um todo. A cidade que esquece esses espaços marginalizados como a East Harlem do poema

³²¹ ““And I suppose the I.R.A. are parasites, like the tinkers? Rebels and renegades, who will not face responsibility?” asked Liadain, and her eyes went yellow as she prodded him.

“Hostile, and renegade – useless in this period,” Nicholas said.” (*Ibidem*, 74)

³²² “In Ireland, said Nicholas, we have everywhere the problem of hatred. Everywhere. All energy is seen in that. And everything a sin, said Liadain. If you look in the mirror, I was told, it’s a sword in Mary’s heart.” (*Ibidem*, 22)

“Ballad of Orange and Grape”, a casa que oculta espaços crescentemente mais recônditos, por detrás da fachada pública³²³ e o correspondente desprezo pelo corpo próprio como lugar de uma inaceitável e, por isso, “silenciada” impropriedade: “the body’s ghetto” (CPMR, 472). O olhar pode ser, então, ludibriado pela máscara “facial” das fachadas urbanas, como pela máscara social do indivíduo, em que se funda a fractura entre ser e parecer.

“Despitals”, tal como *The Orgy*, traz o que a sociedade declara censurável, grotesco ou repugnante para a frente do texto, através de uma estratégia linguística em que o sujeito se coloca no espaço final da suposta abjecção: “Not to despise the *it*. To make this relation / with the *it* : to know that I am *it*.” (Ibidem) No texto em prosa, reverenciando a experiência de Muriel durante “Puck Fair”, animal e humano quase trocam posições. King Puck, o bode, aparece “white and cleanly”, enquanto a narradora e os amigos descem a encosta repleta de estrume, o que se torna, para Muriel, um exemplo da plenitude da vida:

The filth lay over the whole world of Killorglin, on us and under us, and his look rained down.

“Don’t you hate it? Isn’t it unbearable?” Liadain asked.

“No, I really don’t. It isn’t.” She was behind me now, and I waited on the downhill slope. Downhill was not so good. As I started again, I slipped, this time with both feet. She caught my arm. We laughed. Her hand was slender, strong, I could feel each finger rooted deep in the fine hand.

“I thought when I first got it from the bridge, ‘She won’t be able to stand it. She’s American, after all.’” (...)

I’ll tell you, I said, and thought of the pleasure of having this all in its fullness, open, for once. I remember the Day of the Dead in Mexico and the happiness and relief it was to me to have death dealt with openly, in bones and boneyards, sugar skulls, picnics with tequila poured on the graves, the eating of death and acknowledgement, not pumpkins and spooks at Hallowe’en at home. (O, 66)

Publicando em primeira pessoa (a personagem revela-se como “Muriel”), a narradora revela o que Plath censura para a privacidade dos seus diários e desvela na poesia tardia. Ou seja, o reconhecimento de um corpo que inclui os sentimentos, os desejos, as pulsões e todas as suas funções biológicas (mesmo a decomposição cadavérica), como a forma verdadeira de o indivíduo *ser*. A esta essência do ser, opõe-se a artificialidade comercial da “celebração” do *Hallowe’en* e o controlo social sobre o discurso (e, logo, sobre o corpo) e sobre o espaço urbano: “I still feel it. I was brought up not to talk about three things: sex and money and death.

³²³ Em *The Orgy*, Rukeyser abre ao acaso o livro *Society, Evolution, and Revelation* de Hanaghan que Nicholas lhe trouxera e lê a seguinte passagem: “He says, ‘European man declares his deceit and snobbery in his houses, their arrangement and decorations. Their fronts are often artistically decorated whilst the backs are barbaric. Take a walk down your back lanes and look at your houses from the rear and you will be looking into the European soul.’ He talks about the abruptness of difference between front and back.” (O, 101) Deste relacionamento com a cidade e das análises de Hanaghan, a narradora conclui: “His cities, says this man, writing a plain and burly English, declare not the fellowship of man but the disparity of men. They declare man’s mercilessness as much as they declare his mercy.” (Ibidem)

And the excrement, the wet and dirty – you know how they work on our cities to keep them dry? to try to display life as *not* sticky, *not* wet?” (*Ibidem*, 67)

Expressando a integridade do corpo, racionalizada em vez de desprezada nas suas funções naturais ou na sua sexualidade, e aceitando que a vida real é “sticky” e “wet”, Rukeyser sustenta uma poética que faz da genuidade do contacto e do tocar, a via para a superação da artificialidade e exclusão que minam as ligações humanas: “Never to despise in myself what I have been taught / to despise. Not to despise the other.” (*CPMR*, 472)

Que Outros indicia então este poema?³²⁴ Como se disse, surge aqui uma identificação, explícita e parenteticamente elucidativa, sobre o sujeito poético que se revela de fora e enquanto parte de um todo (“our Jews” / “ourselves”) e, nesta inclusão, parte excluída de uma sociedade que ensina o ódio, a vergonha e a censura:

Among our secrecies, not to despise our Jews
(that is, ourselves) or our darkness, our blacks,
or in our sexuality wherever it takes us (...)
for our present invention – never to despise
the homosexual who goes building another

with touch with touch (not to despise any touch)
each like himself, like herself each. (*Ibidem*)

Atendendo a esta excepção, poderá a relação de Rukeyser com o Judaísmo reflectir também a sua oposição à noção de separação e categorizações? Será, por isso, tal como com outros “ismos”, difícil defini-la em termos concretos como representante de uma identidade e fé judaicas, sendo antes possível considerá-la como alguém que recebendo essa herança, a aceita na sua importância mas não a considera estanque ou exclusivista? Coexistindo na confluência dos princípios orientadores de Felix Adler, da sua orientação política e vivência familiares, o posicionamento de Muriel é esclarecido, num momento em que o significado da experiência religiosa revela o seu sincretismo cultural. Descrevendo esse instante, Rukeyser congrega o ritual judaico e o espiritual *Let My People Go*, já de si coligando a saída do povo de Israel do Egipto e a libertação dos escravos afro-americanos, e a sabedoria taoista:

The Taoist meaning which says that the vessel is *the void and the vessel*; the bowl is *the void and the bowl enclosing it*; the window is *the void and the window framing it*. The radio is the void, and the voice which fills it; as far as poetry goes, it is there to be found. Past and future are in it, as I heard past and future meet lately at two meetings. The first was at a Seder, that Passover dinner at which deliverance and the desert which follows deliverance both are celebrated. This is a traditional evening, at which traditional questions are asked, the set answers are made, and the old songs are sung. This night was different from all other nights, however. Another song was sung. Among the ritual, it moved

³²⁴ “What Do We See?” (*CPMR*, 472), igualmente publicado em *Breaking Open*, retoma, de forma menos bem conseguida, esta problemática.

everyone, it made tears start, when the singer began the first low notes of “Let My People Go.” It was the first time, the hearers knew, that the spiritual had been sung at that moment, in that place, and a barrier went down before that song. (*LP*, 132)

“Akiba”, publicado em *The Speed of Darkness* (1968) e retomando a sua série de poemas intitulada “Lives”, alarga o âmbito desse unidade universal, ancorando-a nos momentos históricos que implicaram diferentes diásporas:

Out of a life of building lack on lack:
the slaves refusing slavery, escaping into faith:
an army who came to the ocean: the walkers
who walked through the opposites, from I to opened Thou,
city and cleave of the sea. Those at flaming Nauvoo,
the ice on the great river: the escaping Negroes,
swamp and wild city: the shivering city of Paris
and the glass black hearses; those on the Long March:
all those who together are the frontier, forehead of man. (*CPMR*, 455)

Este sincretismo de Rukeyser repete a associação intencional de Zora Neale Hurston. Em *Moses, Man of the Mountain*, Hurston recorre a fórmulas que misturam o carácter oral e ritual do texto bíblico e o ritmo coral dos cânticos afro-americanos, ligando a diáspora judaica e a diáspora dos escravos americanos, como Holloway aponta:

The language of Moses acknowledges the power inherent in a collective telling in a manner that asserts the potential of words to themselves represent this creative potential. An early recursive passage in the text is a litany – a chant that calls together the respondents in the manner of the folkloric tradition: “He had crossed over ... He was not in Egypt ... He had crossed over ... He was not an Egyptian ... He had crossed over so he sat down on a rock ... He did not own ... He did not have ... He had crossed over ... He felt empty ... He had crossed over.” (Holloway, 1992: 95)

De uma forma semelhante à de Rukeyser, para quem a experiência religiosa aparece vivida no espaço duplo do privado (místico e literário) e no público (no seu interesse social pela religião protestante e na sua participação na sinagoga), em Plath vive-se o conflito entre a interioridade da questionação da fé e a dificuldade na escolha da religião formal pública. Esta influência biográfica reflecte-se nas diferentes dimensões da religiosidade que aparecem no texto. Assiste-se, deste modo, à indiferença ou até desumanidade de uma distante figura divina em “Brasilia”, “The Shadow” ou, por exemplo, em “Widow”: “The voice of God is full of draftiness, / Promising simply the hard stars, the space / Of immortal blankness between stars / And no bodies, singing like arrows up to heaven.” (*SPCP*, 164). Há também a presença ou menção a rituais, actos sacros, hóstias (“Medusa”); a reapreciação de figuras religiosas como a Virgem Maria, Cristo ou Buda (como, por exemplo, em “Mary’s Song” ou nessa “Lady of the Shipwrecked” em “Finisterre”³²⁵ que, de forma pouco cristã, está mais absorta na pulsão

³²⁵ “Our Lady of the Shipwrecked is three times life size, / Her lips sweet with divinity. / She does not hear what

informe do mar do que naqueles que a erigiram em estátua); instituições ou membros do culto, como na *short story* “Mothers”. Atendendo ao reinvestimento religioso da América do pós-guerra, não tanto como um acto místico ou um renascimento da espiritualidade, mas antes como um acto de contornos políticos e socializantes, é perceptível o relacionamento crítico que Plath mantém com as religiões institucionalizadas, vendo-as como parte de um doutrinar mais alargado, cujo intuito é a construção de uma comunidade social e não uma comunidade de crentes. (cf. Wright, 2002: 91-92) É, aliás, a ausência do espírito comunitário nos paroquianos que transtorna a personagem de “Mothers”: “The church is gloomy and menacing; its floor gives off a ‘deadly’ and ‘primeval cold’; the rector is a forbidding ‘black figure’ wearing a ‘black hat’”. (Hall, 1998: 41)

Mais problemática e polémica é a presença intencional da forma religiosa/mártir da figura judaica nos textos de Plath. À excepção do que se infere na história da figueira, em *The Bell Jar* [cf. Rose, 1993 (1992): 204], não surge como um Outro, mas antes num papel especular do sujeito, vítima num conflito em que familiar e histórico coincidem.³²⁶ Já a identificação de Plath com a sua ancestralidade germânica processa-se em prosa e, sobretudo, no espaço psicológico e temporal da infância. A experiência negativa ouvida e partilhada em família oferece, assim, um motivo ficcional mas não se manifesta como uma figuração suficientemente “violenta” ou visualmente “espectacular”: também porque mais próxima da prosaica vida real, revela-se menos rica em termos de exploração imagética. Esta é a circunstância que se encontra em duas das *short stories* que apresentam uma personagem ficcionada, inspirada em factos reais, nas infâncias de Sylvia e Aurelia: “Superman and Paula Brown’s New Snowsuit” (1955) e “The Shadow” (1959).

A *short story* “The Shadow” evita a tradicional recompensa dos “bons” e a punição dos “maus” num universo onde a figura divina se recusa a arbitrar os conflitos humanos, deixando prevalecer a injustiça e pondo assim em causa a sua existência. Partindo de um incidente entre crianças (em que Sadie Shafer acaba por morder a perna do vizinho e colega de escola), o texto explana a tensão e a discriminação que envolve os emigrantes alemães e seus descendentes nos

the sailor or the peasant is saying – / She is in love with the beautiful formlessness of the sea.” (*Ibidem*, 170)

³²⁶ Rose nota que é na representação da ítalo-americana Mrs. Tomolillo que se marca a diferenciação social: “Plath (...) has her own version of the last two, taking up the stereotype in the name Tomollilo, which appears as a figure of ridicule no fewer than three times in her fictional writing – as Mrs Tomollilo in ‘The Daughters of Blossom Street’ (...) and in *The Bell Jar*: ‘She shoved the bed curtains back and revealed a fat young Italian woman on the next bed. . . a mass of tight black curls, starting at her forehead, that rose in a mountainous pompadour and cascaded down her back’; as Mr Tomollilo, one of the customers of the tattooist in ‘The Fifteen-Dollar Eagle’(…).” (*Ibidem*, 203)

Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial.³²⁷ O pai de Sadie é enviado para um campo de detenção, em parte por acção dos vizinhos que o acusam de ser um espião alemão, funcionando o acto infantil de Sadie como um catalisador para esta situação. A reacção de Sadie às acusações e à ligação estabelecida entre o seu acto e a nacionalidade do pai verifica-se numa dupla negativa que redefine a identidade paterna.³²⁸ Isto é, o pai é duplamente inocente: da sua germanidade e da ligação que a comunidade determina, entre esta condição e uma perversidade endógena ou uma natural predisposição para trair o seu novo país. Por outro lado, a própria questão da nacionalidade alemã é questionada: “‘In one way,’ my mother took me by surprise, ‘he is. He is a German citizen. But, in another way, you are right – he isn’t German the way Maureen said.’” (*Ibidem*, 154-155) A insistência no desmistificar desta associação que, nas palavras da figura materna, aparece como uma consequência de um medo irracional [“In wartime, though, people often become frightened and forget what they know.” (*Ibidem*, 155)], aporta um carácter humanista à *short story*, exigindo que, numa sociedade justa, os indivíduos sejam julgados apenas pelos seus actos. No entanto, a perspectiva da criança mantém-se no universo circunscrito do seu sofrimento pessoal, como uma aprendizagem pessoal. Assim, remetendo o título da história para o herói de Banda Desenhada que defende os justos e persegue os criminosos, o Sombra do texto de Plath converte-se na “sombra” que inicialmente confunde o mundo infantil e maniqueísta da jovem Sadie, porque a sua mensagem diverge da realidade. O fim dessa visão simplista abre, então, o caminho à descoberta de uma sociedade onde o mal e a iniquidade podem coexistir e prevalecer sobre o bem e a igualdade:

The shadow in my mind lengthened with the night blotting out our half of the world, and beyond it; the whole globe seemed sunk in darkness. For the first time the facts were not slanted Mother’s way, and she was letting me see it.

“I don’t think there is any God, then,” I said dully, with no feeling of blasphemy. “Not if such things can happen.”

“Some people think that,” my mother said quietly. (*Ibidem*, 155)

Plath coloca então o peso desta injustiça na generalização indevida da sociedade/ comunidade, repetindo o motivo de “Superman and Paula Brown’s New Snowsuit”, um texto mais

³²⁷ Da formação da história, Plath informa o seguinte no seu diário: “My present theme seems to be the awareness of a complicated guilt system whereby Germans in a Jewish and Catholic community are made to feel, in a scapegoat fashion, the pain, psychically, the Jews are made to feel in Germany by Germans without religion. The child can’t understand the larger framework. How does her father come into this? How is she guilty for her father’s deportation to a detention camp?” (*J*, 453)

³²⁸ “ ‘My mother says it’s not your fault for biting Leroy,’ she called out in clear, saccharine tones. ‘My mother says it’s because your father’s German.’

I was astounded. ‘My father is not German!’ I retorted when I had my breath back.

‘He’s ... he’s from the Polish Corridor.’

The geographical distinction was lost on Maureen. ‘He’s German. My mother says so,’ she insisted stubbornly. ‘Besides, he doesn’t go to church.’” (*JP*, 153)

próximo da memória biográfica: “Uncle Frank said something about Germans in America being put in prison for the duration, and Mother kept saying over and over again about Daddy: ‘I’m only glad Otto didn’t live to see this; I’m only glad Otto didn’t live to see it come to this.’” (*Ibidem*, 283) No entanto, se as *short stories* terminam com as personagens ainda sob os efeitos de uma injustiça discriminatória, no plano real, no momento da sua escrita, esta discriminação faz já apenas parte de um passado.

Mais fértil como apropriação literária é a sua relação incómoda com a língua materna e paterna – lugares de comunicação difícil ou impossível. É, assim, a língua alemã, e não a identificação pessoal com a nacionalidade, que é transposta para o lugar de uma “outridade”, onde convive com figurações autoritárias (paternas, patriarcais, professorais e ditatoriais). É também o “espaço” onde o sujeito assume o papel de vítima de violências físicas (“An engine, an engine / Chuffing me off like a Jew”) e psicológicas (“I have always been scared of *you*, / With your Luftwaffe, your gobbledygoo.”) Estas revelam-se, de facto, equiparáveis à violência e impraticabilidade linguística: “It stuck in a barb wire snare. / Ich, ich, ich, ich, / I could hardly speak.” (*SPCP*, 223)] Embora o poema “Daddy” (1962), citado acima, seja o expoente máximo desta “aversão” à língua que o sujeito acusa de estar “stuck in [her] jaw” e de ser “obscene” (*Ibidem*),³²⁹ a componente materna que esta comporta também não é benigna. Em *The Bell Jar*, remete para a memória da exclusão experienciada pela criança nas *short stories*:

My mother spoke German during her childhood in America and was stoned for it during the First World War by the children at school. My German-speaking father, dead since I was nine, came from some manic-depressive hamlet in the black heart of Prussia. (...) What I didn’t say was that each time I picked up a German dictionary or a German book, the very sight of those dense, black, barbed-wire letters made my mind shut like a clam.” (*BJ*, 30-31)

Entre a materialidade e a rejeição herdadas maternalmente e um espaço paterno ausente e depressivo, a língua alemã transforma-se assim num *locus* ideal para expressar impossibilidades discursivas, que impedem inclusive essa admissão – “What I didn’t say”. Realça, de forma idêntica, a impotência de um sujeito, que se posiciona, alternativamente, afastado dessa língua e cultura: “I began to talk like a Jew”; “With my gipsy ancestress and my weird luck / And my Taroc pack and my Taroc pack / I may be a bit of a Jew.” (*SPCP*, 223)³³⁰

³²⁹ Em “Little Fugue” a comparação é menos centrada no sujeito e mais na rejeição à leitura que faz, cultural e visualmente, da língua: “A yew hedge of orders, / Gothic and barbarous, pure German.” (*Ibidem*, 188)

³³⁰ “Plath’s use of simile and metonymy keeps her at a distance, opening up the space of what is clearly presented as a partial, hesitant, and speculative identification between herself and the Jew. The trope of identification is not substitution but displacement, with all that it implies by way of instability in any identity thereby produced. Only in metaphor proper does the second, substituting term wholly oust the first; in simile, the two terms are co-present, with something more like a slide from one to the next; while metonymy is, in its very definition, only ever partial (the part stands in for the whole).” [Rose, 1993 (1992): 228]

O interesse de Plath pelo judaísmo, que está documentado nos seus diários e nas pesquisas biográficas,³³¹ oferece, nesta situação, uma primeira identificação com um Outro que é excluído de uma condição germânica. No seu caso particular, porém, esta integração identitária funciona também como uma percepção de um desenraizar da sua herança familiar para se inserir no espaço de uma identidade cultural judaica. Edward Butscher, por exemplo, enfatiza as vantagens que advêm desta *persona*: “(...) the Jewish role offered both intense victim status and a sense of family. As a poet, she was Jewish in spirit: alienated from her environment and ceaselessly viewing reality through the telescope of an outsider (...).” (Butscher, 1976: 174) No entanto, a adoção da *persona*, que é judia apenas enquanto vítima da violência do Holocausto ou da Inquisição, causou um certo “mal-estar” entre alguns críticos literários.³³² Atente-se na perplexidade de Steiner perante a escolha imagética de Plath: “Born in Boston in 1932 of German and Austrian parents, Sylvia Plath had no personal, immediate contact with the world of the concentration camps. I may be mistaken, but so far as I know there was nothing Jewish in her background.” [Steiner, 1971 (1965): 216]

O que se questiona aqui é até que ponto a própria possibilidade representativa é posta em causa: “‘Le lecteur qui a vécu Hiroshima, les chambres à gaz d’Auschwitz, les camps de concentration, qui a été le témoin de la guerre, verra dans toute fiction une offense’, écrivait Varlam Chalamov dans une lettre à Alexandre Soljenitsyne.” (Heinich, 2004: 135) Se Plath revela impropriedade na sua representação do Holocausto, esta é consequência do modo como ela é feita ou por ser feita por quem é? Ou seja, existirão limites representativos quando se equacionam os domínios ficcionais e poéticos? De facto, esta “ofensa” bloqueadora do discurso assemelha-se à crítica sentida por Rukeyser na sua “vocalização” dos desfavorecidos ou dos afro-americanos. Ou à forma como esta e H.D. são, respectivamente, censuradas por tentarem uma postura a que, em termos de género, “não podem aceder”, isto é, que a primeira assuma uma voz whitmaniana e que a segunda tente “escrever” Orfeu. Por último, remete também para a complexidade representativa em que Hurston se insere e que critica nos outros. Afinal, se o

³³¹ “Davison was half-Jewish, of course, but only Elinor Klein remained close; and to her Sylvia had once admitted, ‘Everybody today seems so rootless. I know I do. Only the Jews seem to be part of something, to belong to something definite and rooted. I’d like to have that feeling. Maybe I’ll marry one someday and give birth at a plow in Israel.’” (Butscher, 1976: 173) Embora Butscher cite aspectos positivos, há também nos seus diários e cartas referências e descrições negativas e estereotípicas. (cf. *J*, 96 e cf. Kendall, 2001: 111)

³³² Vários críticos apontaram a desproporção da identificação entre o sofrimento pessoal de Plath e o sofrimento das vítimas do Holocausto. Entre estes contam-se, Irving Howe no seu ensaio ‘The Plath Celebration: A Partial Dissent’ (cf. Butscher, 1977: 225-235); Seamus Heaney [cf. Heaney, 1995 (1989): 165], ou, em certa medida, George Steiner em “Dying is an Art” [Steiner, 1971 (1965): 216-218]. Sobre esta questão, o capítulo “Daddy” no livro de Jacqueline Rose, *The Haunting of Sylvia Plath*, é perspicaz e bastante informativo.

que se censura a Plath é, sobretudo, o valor ético da sua identificação,³³³ o que não se pode reprovar a Rukeyser é o propósito moral da mesma. Em ambos os casos, todavia, alguns críticos defendem que as autoras carecem de autoridade meritória para escreverem sobre estas temáticas. No entanto, ao contrário do posicionamento de Muriel que procura um equilíbrio entre estético e ético na representação do Outro, Plath denota um interesse primeiramente estético e poético, como Rowland aponta,³³⁴ e só secundariamente social e psicológico: o martírio externo permite uma universalização e publicação do seu “martírio” pessoal.

A ambiguidade das diferentes *personae* plathianas em relação à herança germânica passa, então, por lembrar a situação dos americanos de origem alemã durante a Segunda Guerra Mundial, mas também pela recusa identificativa com esta origem no plano da linguagem. Inclui, de igual forma, a apropriação da pluralidade icónica do Holocausto num registo de conflito familiar: enquanto filha (“Daddy”) ou enquanto mãe ansiosa e receosa (“Mary’s Song”).

3.2.2. Visualmente expostos na sua invisibilidade social: corpos marginais

No pólo inverso ao excesso de visibilidade do corpo (e sobretudo do corpo feminino) está, então, a invisibilidade de certos corpos perante o palco da atenção pública, como os “tinkers”, em *The Orgy*, como os habitantes desse “backside of the city, the ghetto”. “Invisibilidade” aqui, entende-se pela forma como há corpos que escapam à representação, no não reconhecimento da sua presença ou na sua despersonalização sob a forma de estereótipo. A fotografia documental dos anos trinta, como foi referido, procurou representar os, até aí, quase sempre esquecidos trabalhadores, mas acabando por o fazer sob os moldes da artificialidade ou anonimato e na “exploração” visual dos fotografados. Afastados da individualidade que o nome aporta, estes Outros aparecem frequentemente sob categorizações comuns, identificativas de uma classe laboral, racial ou social.

Suprir esta falência representativa toma carácter de urgência na poesia de Rukeyser, sendo particularmente notória nos seus dois primeiros livros de poesia, *Theory of Flight* e *U.S.I.*, imersos numa estratégia política que entende a produção poética como um duplo meio edu-

³³³ Pense-se, por exemplo, na reprovação de Howe à comparação de Steiner entre “Daddy” e *Guernica*: “The question is devastating to his early comparison with ‘Guernica.’ Picasso’s painting objectifies the horrors of Guernica, through the distancing of art; no one can suppose that he shares or participates in them. Plath’s poem aggrandizes on the ‘enormity of ready emotion’ invoked by references to the concentration camps, in behalf of an ill-controlled if occasionally brilliant outburst. There is something monstrous, utterly disproportionate, when tangled emotions about one’s father are deliberately compared with the historical fate of the European Jews; something sad, if the comparison is made spontaneously.” [Howe, 1977 (1973): 232-233]

³³⁴ “Whereas the camp poetics of ‘Lady Lazarus’ highlight the transformation of Holocaust imagery into sensational icons, ‘Mary’s Song’ comprises a ponderous monologue on the holocaust as etymology.” (Rowland, 2005: 53)

cativo: forma a consciência social e (in)forma o olhar. Neste processo, os meios visuais que Plath desvirtua e nos quais frequentemente se estigmatiza, como a fotografia ou a transparência medial do vidro, podem tornar-se agentes da recuperação narrativa e visual. A influência da literatura proletária na escrita de Rukeyser leva, então, a que se traga para o espaço público da publicação literária, corpos inicialmente abandonados. Uns, tornam-se indivíduos, como o sujeito poético de “Mearl Blankenship”; outros adquirem visibilidade no espaço de uma anónima “outridade”, como os objectos poéticos de “Boy with His Hair Cut Short”. Lejeune identifica as diferenças entre as possibilidades representativas das várias classes sociais:

Le vécu des classes dominées, en fait, n'est pas entre leurs mains. Comme le suggère Pierre Bourdieu, “les classes dominées ne parlent pas, elles sont parlées”. Leur vécu est étudié d'en haut, d'un point de vue économique et politique, dans des enquêtes qui, à cette époque-là, ne passent pas par le récit de vie. Il est imaginé dans le discours journalistique et romanesque des classes dominantes, dont il nourrit à la fois les rêves (surtout les paysans) et les cauchemars (surtout les ouvriers.) (Lejeune, 1980: 254)

Uma forma de assumir esta agencialidade representativa em Rukeyser efectua-se, por exemplo, através da apropriação da lente/objectiva que captura a realidade em *Gauley Bridge* (“The Book of the Dead”, *U.S.I*), trazendo para o domínio do conhecimento público o que os detentores de uma outra representação corporal procuraram ocultar. Neste segundo caso, inclui-se parte do corpo médico que, dependente da sua entidade empregadora, recusa disponibilizar meios radiográficos ou realizar diagnósticos correctos. A estes opõem-se outras figuras médicas e os representantes do Congresso, configurando um dos subtextos de “The Book of the Dead”, na disputa da verdade. O rigor científico da imagem projectada na película radiográfica³³⁵ e a interpretação médica (falsa) que é produzida inicialmente são trazidos para o primeiro plano, na denúncia da mãe de Shirley e no testemunho do segundo grupo de médicos.

A figura omnipresente de Eisenhower, em *The Bell Jar*, demonstra a autoridade representativa do corpo político/Estado sobre o indivíduo. Isto é, quem detém o poder representativo, detém também autoridade sobre a sua (excessiva e manipuladora) representação. Por sua vez, “The Book of the Dead” considera a apropriação do progresso tecnológico como uma necessidade social: quando exorta o leitor a “abrir a lente” (cf. *CPMR*, 110), Rukeyser usa a linguagem técnica para inspirar não uma visão fotográfica ou estética mas antes uma visão

³³⁵ “Likewise, William Carlos Williams favourably compared Rukeyser’s framing of congressional investigations, x-ray reports, and medical testimony to Ezra Pound’s collage techniques in the Cantos. ‘She knows,’ he wrote, ‘how to use the *language* of an x-ray report or a stenographic record of a cross-examination. (...) By exhibiting the parliamentary blockage of the congressional subcommittee’s finding against Carbide together with x-ray reports of silica-obstructed lung tissues, Rukeyser notes the failure of the American body politic in meting out social justice. Moreover, she lodges a forceful moral indictment against Union Carbide by similarly contrasting the officious language of corporate coverup to Mrs. Jones’ poignant testimony of having lost three sons and a husband to silicosis.’ (Kalaidjian, 1993: 171-172)

política. Anos mais tarde, na viagem a Hanói, em missão de paz não oficial, Rukeyser escreve as seguintes linhas, incluídas no poema “Breaking Open”, em que o poeta é o mediador entre uma realidade violenta e aqueles que dela estão distantes e inconscientes:

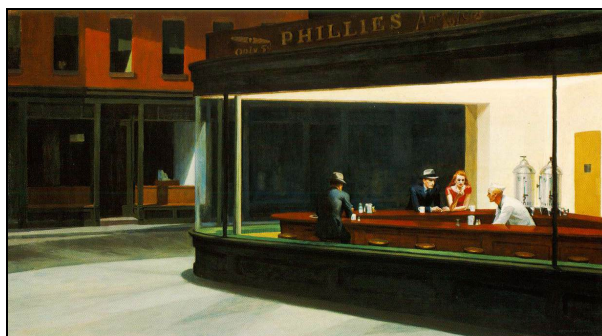


Figura 15

Edward Hopper, *Nighthawks*, 1942

The movement of life : to live more fully in the present. This movement includes the work of bringing this history to “light” and understanding. The “unconscious” of the race, and its traces in art and in social structure and “inventions” – these are our inheritance. In facing history, we look at each other, and in facing our entire personal life, we look at each other. I want to break open. On the plane, a white cloud seen through rainbow. The rainbow is, optically, on the glass of the window. (*Ibidem*, 523)

Este capítulo entra agora, então, no domínio dessa visibilidade “invisível” que “pinta” quadros sociais e em que o realismo descritivo convive com a empatia do autor poético em relação aos seus sujeitos, mas não anula o distanciamento autoritário que detém sobre estes. Para esta circunstância contribui a indiscutível urbanidade de Rukeyser. Enquanto Plath transporta para Londres ou para Devon a influência da suburbanidade da vida em Wellesley e da ilusória privacidade que esta oferecera, Rukeyser aborda os corpos urbanos, principalmente nestes primeiros livros de poesia, com a mesma impessoalidade que se presente nos quadros de Hopper, numa refiguração do suposto realismo do instantâneo fotográfico. Ou seja, se Plath se perspectiva na dupla posição de observadora/observada, com ênfase na segunda, Rukeyser

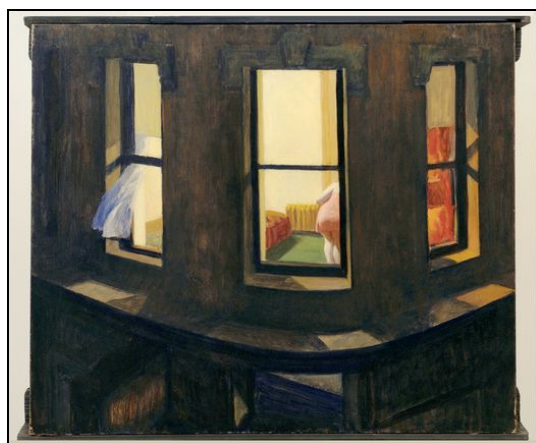


Figura 16

Edward Hopper, *Night Windows*, 1928

posiciona-se como um documentalista visual que, no seu retratar do isolamento dos seus sujeitos, expõe um olhar que parte “de fora” e que apela, sob a forma de um “nós”, ao envolvimento na construção de uma sociedade mais humana.

O anonimato dos quadros de Hopper conjuga-se, efectivamente, com uma perda de privacidade: enquanto a imagem de Ike “invade” o espaço de Esther (em casa ou no

consultório), a autoridade pública do fotógrafo ou do pintor (ou do poeta) invade a vida dos solitários, em lugares públicos (figura 15) ou privados (figura 16), trespassando impudicamente a divisória das janelas. Segue-se a tradição representativa iniciada pela

fotografia de Jacob Riis, explorando a intimidade dos recém-chegados emigrantes (figura 17).



Figura 17

Jacob Riis, “Home of an Italian Ragpicker”,
1888

O poema “Boy with His Hair Cut Short”, (*U.S. 1*, 1938), de Rukeyser, partilha deste registo, apresentando imagens suspensas, que recriam momentos quiasmáticos e pintam as cores e a imensa tristeza e fragilidade das vítimas da Grande Depressão. O poema vacila entre a coragem e a vontade das personagens em superar as dificuldades e o desespero económico em que se encontram. Como nos quadros de Hopper, o espaço e o sentir das

personagens são datados e o reconhecimento dessa datação é essencial para a apreensão do silêncio ou para as frases entrecortadas por olhares compreensivos. O poema estrutura-se visualmente como uma intromissão no espaço doméstico, em que a janela funciona não como uma abertura ao exterior ou como um espaço liminar, mas antes como um espaço invisível que é franqueado a partir do exterior. Observando “the drugstore sign” com um olhar ausente, perante a irresistível pluralidade visual da cidade, o jovem está duplamente “exposto”: às tesouras da irmã e à invasão visual da rua, seja pelo próprio anúncio luminoso da loja,³³⁶ seja pelo perscrutar pouco intimista mas íntimo do poeta.

Esta invasão da privacidade remete para a “exposição” da pobreza que a Grande Depressão promoveu, não só pela literal destruição do espaço doméstico em que famílias passaram a residir na rua ou em abrigos improvisados, mas também pelas referidas reportagem fotográfica e cinematográfica popularizadas na época. Ao contrário das famílias abastadas que podiam proteger a sua privacidade, os habitantes dos bairros mais desfavorecidos ou a população rural empobrecida adquiriram, então, esta visibilidade nem sempre solicitada. No entanto, enquanto Jacob Riis entrava *de facto* no espaço doméstico, fotografando e classificando os emigrantes num pequeno segmento de Nova Iorque, na sua série de artigos para o jornal *Tribune*,³³⁷ aqui é o olhar do passante ou do leitor, que penetra, sem perturbação, o interior da habitação onde as personagens se encontram imersas em actos banais do quotidiano. Tal como nos quadros de Edward Hopper, da posição perspéctica de quem olha

³³⁶ Imitada pela “blue vein, bright on her temple, pitifully beating” (*CPMR*, 120), atestando a permeabilidade entre interior e exterior, entre atmosfera e corpo significante.

³³⁷ Publicado em livro em 1890 em Nova Iorque pela editora Charles Scribner’s Sons, o título do trabalho de Jacob Riis, *How the Other Half Lives. Studies Among the Tenements of New York*, aponta desde logo para a separação entre si e os fotografados e a consequente despersonalização dos seus “sujeitos-objects”.

para além do vidro da janela, nada de extraordinário sucede nestes *tableaux* à excepção da exposição dos mesmos à reflexão crítica e social do destinatário das fotografias, do documentário, do poema ou da pintura.

O carácter prosaico que Kertesz assinala, reforçado pela factualidade da cena descrita, atenta aos pormenores, espelha a visualidade da sociedade mas sem que a crítica do sujeito poético incida sobre a intromissão da observação externa sobre o espaço privado.³³⁸ O precário espaço doméstico é descrito, aliás, sob o efeito de um distanciamento e definido por luzes que não lhe pertencem: “(...) Twilight and bulb define / the brown room, the overstuffed plum sofa” (*CPMR*, 119). É, afinal, tão indiferenciado e sem toques pessoais como a generalização das duas figuras em cena, mantidas no anonimato: “the boy, and the girl’s thin hands above his head.” (*Ibidem*) Na descrição casual e geograficamente localizada [“Sunday shuts down on a twentieth-century evening. The EL passes” (*Ibidem*)], a rotina do movimento externo do EL (*Electric Elevator*) imita o ciclo repetitivo do rádio de um vizinho: “(...) sings stocks, news, serenade” (*Ibidem*). A referência a “stocks” alude, naturalmente, às dificuldades económicas e à omnipresença das preocupações financeiras depois da Queda da Bolsa de Nova Iorque.

A vulnerabilidade e a resignação do jovem, cujo corte de cabelo é a acção sobre a qual o poema discorre, subentendem-se a partir da sua disponibilidade física às tesouras da irmã: “He sits at the table, head down, the young clear neck exposed” (*Ibidem*). O enfatizar da sua juventude (“young”, “His child’s forehead”, “the adolescent forehead”) e do seu desalento, perante o prevalente estado de desemprego em que se encontra, reforça a vivência dramática da década, ampliada pela ausência de referentes adultos. A responsabilidade financeira recai, então, sobre este, cerceada, porém, pelas recusas dos empregadores:

Erasing the failure of weeks with level fingers,
she sleeks the fine hair, combing: “You’ll look fine tomorrow!
You’ll surely find something, they can’t keep turning you down;
the finest gentleman’s not so trim as you!” Smiling, he raises
the adolescent forehead wrinkling ironic now. (*Ibidem*, 120)

O corte de cabelo funciona, assim, tal como o fato que aguarda o seu corpo, como uma tentativa de maturação visual. No entanto, o sorriso sem esperança que ambos trocam, responde à aparente irresolução do poema. Apesar da determinação que Kertesz encontra nos actos do rapaz, o cortar do cabelo parece apenas mais um gesto impotente perante a rotina de desesperança em que ambos se encontram inseridos:

³³⁸ “The surrender of the drowning young man contrasts with the determination of the young man in the poem on the facing page, ‘Boy with His Hair Cut Short,’ a poem of almost prosaic literalness which takes the reader by surprise, reminding one of the variety of Rukeyser’s styles. The ‘camera eye’ is at work again, as in many sections of ‘The Book of the Dead.’” (Kertesz, 1980: 115)

He sees his decent suit laid out, new-pressed,
his carfare on the shelf. He lets his head fall, meeting
her earnest hopeless look, seeing the sharp blades splitting,
the darkened room, the impersonal sign, her motion,
the blue vein, bright on her temple, pitifully beating. (*Ibidem*)

O quarto, permeável ao olhar socialmente consciente e empático deste sujeito descritor, revela a atmosfera de desespero no poema, “escurecido” pelo anoitecer e pela ausência da luz interna e repetidamente invadido pela fascinante precisão do agressivo “drugstore sign”. O quotidiano desta família, despoletador da criação poética, é, assim, acompanhado pelos ritmos da cidade exterior, em que a visualidade discreta do interior do quarto, através da transparência da janela, contrasta com a visualidade insistente e violenta do exterior: “watching the drugstore sign (...) / tattoo, neon, until the eye blears (...)” (*Ibidem*, 119)

Considerando estes aspectos – o dilúvio de imagens que caracteriza a cultura ocidental a partir dos anos trinta e quarenta, a relação entre espaço e apresentação do corpo e a maior sujeição do feminino a estes modos de representação – assiste-se à sua contestação em “For Memory”, primeiro poema da composição mais longa “The Blood is Justified” (*Theory of Flight*, 1935). Dedicado a Ruth Lehman, “For Memory” responde à masculina tradição elegíaca, na escolha de um sujeito feminino cujo heroísmo desafiou as convenções da época.³³⁹ Assim, se em “Lycidas”, de Milton, a sempre verde hera, o sanguíneo jacinto ou a fonte de Aretusa elevavam Lycidas a uma dimensão mítica, inserindo-o numa linhagem clássica, com uma formalidade estética e estilística, já em “For Memory” reafirma-se a imersão do sujeito numa realidade política e social contemporânea e geograficamente próxima (continente americano) e distante (em vários quadrantes do mesmo): “Out of the South are vivid flowers sent, / African daisies, red anemone : / here are the riches of a continent” (*CPMR*, 51).

Rukeyser consolida a humanidade da amiga, ao invés da transcendência miltoniana, através do estabelecimento da proximidade entre as duas: “Remembering the pale suede jacket and russet coat / swinging down avenues of trees together” (*Ibidem*, 49). É, também, mais real pela imediatez de uma estética do quotidiano, na transmissão da notícia da morte ou na circunstancialidade do obituário: “(...) the telephone wires ring / confirming fear (...)”; “Now the news comes, the Times prints a name / the telephone rings short music over her. / Drink your coffee, open your throat for words.” (*Ibidem*, 50)

Mas a sua liberdade geográfica é apenas um dos seus desafios à convenção. Ao contrário das formas fechadas das personagens de Plath, que circulam fisicamente dentro dos espaços

³³⁹ “This section of TF both participates in and modifies the tradition of the pastoral elegy (e.g., Milton’s ‘Lycidas’). Rukeyser dedicates ‘For Memory’ to Ruth Lehman, a college friend who came from a wealthy family and dedicated herself to helping the poor and disenfranchised.” (Herzog e Kaufman, 2005: 603)

esperados e cuja liberdade geográfica se realiza no violento e subversivo campo imaginativo, aqui o sujeito lamenta que não irá voltar a receber da amiga “a letter (...) postmarked Detroit, / New Orleans, Chicago, ultimate Mexico.” (*Ibidem*, 48) A sua irreverência conjugara-se, então, com a sua abertura ao mundo num corpo que, palco de paixões e violências, recusara a circunscrição da protecção familiar e local: “the colored years beat strength upon her youth, / pain-bombs exploded her body, joy rocketed in her, / the stranger forests, the books, the bitter times, / preluded college in a sheltered town.” (*Ibidem*, 49)

Esta transgressão social mereceu-lhe o distanciamento familiar [“Her mother did not know her” (*Ibidem*, 49)], mas permitiu-lhe suprir outros limites: “Her love was never handcuffed, her hates spoke up, / her life was a job of freedom.” (*Ibidem*, 50) Aliás, as lembranças físicas trazidas para o poema revelam um corpo que não se contém facilmente em gestos censurados ou em imagens de uma beleza convencional. “This was my friend”, repete o sujeito poético sobre essa amiga, “walking in color and flame” (*Ibidem*, 48), de quem recorda a conjunta “fugitive journey to the coal-hills” (*Ibidem*, 49). O que se expõe nos seus “pale wrists” e “dark eye-sockets”, na sua “eager mouth” ou nas suas “fine voluptuous hands” é o que realmente a determina: a sua força interna [“force life between her lips” (*Ibidem*, 51)] e a sua experiência de uma vida longe do conforto económico e social. Inspiradora, como a figura voluptuosa em “More of a Corpse Than a Woman”, e lembrando a generosidade das três figuras femininas de “Wreath of Women”, esta figura recusa a autoridade representativa que o estatuto social lhe garantia para se tornar facilitadora da representação de outros, nomeadamente esses “pobres” para quem se sentiu impelida.

A confissão do sujeito poético da dificuldade em aceitar a perda [“Slowly her death is propelled into our lives” (*Ibidem*, 50)], transforma a palavra no veículo vivo que subsiste à morte carnal e no caminho para a sua superação: “Behind her life / stands a tall flower-tree, around her life / are worked her valid words into her testament / of love and writing and a ring of love.” (*Ibidem*, 49) Ao preservar a memória de Ruth Lehman, Rukeyser está, neste caso, a anular uma dupla dificuldade representativa: do feminino em termos autorais (até na questão elegíaca) e daqueles por quem Ruth lutou.

No tratamento da representatividade e conseqüente superação da invisibilidade de um Outro, José Gil explora, pertinentemente, um outro tipo de impossibilidade representativa:

Deleuze e Guattari aventam a seguinte hipótese: só há um rosto, o do homem branco. O rosto seria uma invenção do Ocidente, com o rosto de Cristo, nomeadamente. Assim, veríamos povos com belíssimas cabeças, africanos, índios, asiáticos, mas sem rosto. Sem o sistema da rostoidade, muro-branco/buraco-negro. E é verdade que a representação da face, na iconografia oriental, africana ou ameríndia não tem a identidade de um rosto.

Como invenção ligada ao processo de subjectivação (necessário a sistemas de poder), o rosto seria específico do Ocidente. (Gil, 1997: 172)

A estas conjecturas de José Gil a propósito da afirmação de Deleuze e Guattari, acrescenta-se uma outra: o homem branco não tem apenas um rosto mas os vários rostos a que correspondem diferentes “tipologias”; o homem “não branco”, esse sim, tem, comumente, apenas um rosto/máscara. Mais: os diferentes rostos “típicos” do homem branco são, supostamente, significantes plenos de significados. É um rosto que transporta consigo estereótipos nacionalistas e culturais, partições europeias entre Norte/Sul, Ocidente e Leste, entre mundo rural e a urbanidade, entre pobres e ricos, provinciais e cosmopolitas, letrados e incultos, clássicos e modernos. O rosto do homem branco é tão plurissignificativo quanto as divisões que se possam fazer e quanto os pré-juízos que se possam estimar. As variações do rosto ocidental podem ainda ser acompanhadas de outras tantas variedades de tipos corporais e até normas idealizadas que se apoiam nos modelos clássicos ou em variações destes modelos adaptadas aos gostos dos tempos. É, em parte, em contraste com estes modelos que as definições do estético e do disforme se apresentam.³⁴⁰ Assim, enquanto o corpo grotesco se realiza deformando ou invertendo uma proporcionalidade ideal(izada), este corpo exemplar – branco, atlético, clássico³⁴¹ – é tanto mais perfeito quanto mais idêntico à estatuária grega ou romana, como a mulher em “Edge”, de Plath ou o corredor de quadrigas em “Charioteer”, de H.D.. A precisão cinzelada de “The Contest”, desta última, publicado em *Sea Garden* (1916), mostra a exactidão deste corpo:

Your stature is modelled
with straight tool-edge:
you are chiselled like rocks
that are eaten into by the sea. (...)

From the circle of your cropped hair
there is light,
and about your male torso
and the foot-arch and the straight ankle. (...)

The narcissus has copied the arch
of your slight breast:
your feet are citron-flowers,
your knees, cut from white-ash,
your thighs are rock-cistus. (*CP*, 12-13)

Comparado com as inorgânicas rochas ou os metais, com membros idênticos a ciprestes,

³⁴⁰ As filmagens que Leni Riefenstahl faz dos guerreiros Nuba incorrem neste perigoso campo da modelização e aceitação estética dos seus corpos porque proporcionalmente próximos da estatuária clássica.

³⁴¹ Neste caso considera-se sobretudo o modelo Dórico defendido por Walter Pater em *Greek Studies: A Series of Lectures* e referido por Eileen Gregory em *H.D. and Hellenism*. (cf. Gregory, 1997: 91-92)

geometricamente esculpido e de tal forma modelar que a própria natureza o admira e copia, esta figura representa a sublimação do corpo humano enquanto um acto de beleza e exactidão – “You are splendid,” (*Ibidem*, 13). Mas o modelo figurativo aqui descrito insere-se na tradição clássica canonizada, compreensível dentro da linha estética e literária de H.D., na sua recuperação da Grécia clássica como espaço inspirativo.

Confronte-se esta descrição com a forma como H.D. poetiza e sexualiza os corpos de Paul Robeson (o actor afro-americano que consigo contracena em *Borderline*) em “Red Roses for Bronze” e de Lionel Durand, em “Red Roses and a Beggar”. Neste último, o jornalista haitiano, trinta anos mais novo do que H.D., é o despoletador do que se confessa ser um “inapropriado” “despertar” erótico. No caso de Robeson, apesar da indiferença a que o sujeito é votado, o tratamento que este inflige poeticamente ao corpo brônzeo é o de uma relação dominador-dominado. A acção imaginada pelo sujeito exprime, deste modo, a passividade e a carnalidade do corpo masculino afro-americano, cuja beleza e perfeição físicas são traçadas mentalmente e cuja corporeidade é não só enaltecida como sublimada:

but sensing underneath the garment seam
ripple and flash and gleam
of indrawn muscle
and of those more taut,
I feel that I must turn and tear and rip
the fine cloth
from the moulded thigh and hip,
force you to grasp my soul’s sincerity, (*Ibidem*, 212-213)

Os diferentes modelos para onde o olhar comparativo se dirige surgem, assim, em vários planos. Na literatura e na história americana o olhar do Outro viu-se obrigado a comparar-se e confrontar-se com o modelo hegemónico desse homem branco de que fala José Gil, detentor do discurso e da organização social e de que, em certos períodos da história americana, o emigrante não anglo-saxónico se viu excluído. (cf. Kadlec, 2000: 173 e seguintes)

As obras em prosa *One Life*, *Willard Gibbs*, *The Orgy* e *The Traces of Thomas Hariot*, na sua pluralidade de sujeitos e na sobreposição de tempos, espaços e vozes, confrontam não só a questão da ancestralidade mas também os diferentes tipos de invisibilidade que resultam, por exemplo, da ausência de contacto real entre as diferentes realidades sociais e étnicas. Em *Willard Gibbs*, entre as várias invisibilidades (como a da irmã do biografado), há sobretudo o momento em que os amotinados do *Amistad*, porque objecto de curiosidade visual, perdem a sua componente individual, de modo similar à rejeição a que são votados os despersonalizados “tinkers”, em *The Orgy*. Já *The Traces of Thomas Hariot* postula um dos caminhos-chave para o sobrelevar dos limites impostos por um mero conhecimento óptico: “And as Raleigh then

went off to Ireland in his war-captaincy of blood, Harriot's life was bound up with the 'primitive lands' of America and Ireland, with the policies of Elizabeth and Raleigh, and with his own imagining, not in blood, but in reaching – part of that gesture of the reaching arm making the next imagined phase.” (*TTH*, 68)³⁴²

Esta apreensão da população autóctone, em que “reaching” pressupõe um contacto empático e abrangente por parte de Harriot, contrasta vivamente com a mensurabilidade, pressão classificativa e aposição de “outridade” que enferma o contacto dos habitantes de New Haven com os “escravos fugitivos” do *Amistad*, em *Willard Gibbs*:

But they had not yet been heard once. People had stared at them, pointing and laughing, strange, busy men had come into the jail and drawn pictures of them; plaster casts had been made for Mr. Fowler; and Mr. Fletcher, the phrenologist, was measuring their heads and jotting down notes on the number of inches from the root of the nose to the occipital protuberance over the top of the head, to determine their temperaments. (*WG*, 32)

A diferença entre o conhecimento meramente visual e o conhecimento próximo marca também as representações gráficas de John White e as reproduções de Theodor de Bry. Paul Hulton na Introdução à reedição de *A Briefe and True Report of the New Found Land of Virginia*, nota que Harriot nas suas observações e John White nos seus desenhos “(...) carried through their tasks in considerable detail and with an unusual degree of scientific method.” (Hulton, 1972: ix) Contudo, nas gravuras de Theodor de Bry, publicadas na edição original de 1590, há uma frequente “europeização” dos rostos e gestos. (cf. *Ibidem*)

Na comparação entre a figura do casal Índio a tomar a sua refeição e a gravura de De Bry é evidente o processo cultural por que esta passou (Figuras 18 e 19). Mais notório ainda é o facto de as transformações ocorrerem sobretudo na figura feminina. Enquanto a imagem de White presume representar duas pessoas numa actividade quotidiana como se estas não se apercebessem da presença do artista, até certo ponto antecipando uma perspectiva antropológica e etnológica de registo e de não interferência, a gravura de De Bry “compõe” o retrato acrescentando, por exemplo, informação relevante sobre os alimentos dos nativos mas irrelevante enquanto captura do real. A figura masculina adquire uma postura física diferente na distensão das pernas e num rosto mais alongado mas mantém, em parte, a sua expressão original. A figura feminina, contudo, para além da mesma alteração do posicionamento das pernas, sofre consideráveis mudanças a nível do rosto e da expressão. Este é alongado e suavizado, os lábios

³⁴² A aprendizagem dos costumes e da cultura dos Nativos americanos, por parte de Harriot, parte de uma abordagem que se baseia no estudo e na proximidade, baseando-se, aliás, nas palavras do biografado. Com efeito, na sua descrição das terras da Virgínia Thomas Harriot revela uma admiração, incomum para a época (e para as épocas que se seguiriam) sobre a capacidade inventiva e adaptativa dos nativos que demonstram nas “coisas que fazem”, “excellencie of wit.” [cf. Harriot, 1972: 25]

adquirem uma maior rotundidade na sua expressividade, o cabelo é apartado no topo e toma uma consistência diferente. De forma mais radical, porém, a mulher representada retorna o olhar do que a representa. A familiaridade deste olhar mostra-a enquanto objecto consciente da sua objectificação e, até, quase convidativa dessa figuração. O rosto que é publicado é, então, o rosto europeu: o único existente à época como nota José Gil.



Figura 18
 “Theire sitting at meate”, plate XVI.
 Desenho original de John White



Figura 19
 Theodor de Bry, “Native American Man and Woman Eating”, 1590

Afinal, a procura de diferenças ou semelhanças enquadra-se na definição que Rukeyser oferece do ser humano: “We are machines of likeness. The brain is one; we spend most of our lives recognizing.” (WG, 81-82) Esta é a tese que perpassa o primeiro poema do último livro de originais publicado por Rukeyser, *The Gates* (1976). Intitulado “St. Roach”, o poema vai desmontando o processo em que o Outro pode passar de alienado a um próximo, através do (re)conhecimento das semelhanças. Neste caso, o pólo dessa descoberta é, ironicamente, uma barata, espécie que o sujeito foi ensinado a desprezar:

For that I never knew you, I only learned to dread you,
 for that I never touched you, they told me you are filth,
 they showed me by every action to despise your kind;
 for that I saw my people making war on you,
 I could not tell you apart, one from another, (CPMR, 533)

A diferenciação que o sujeito aprende [“(…) you were dark, fast on your feet, and slender. / Not like me.” (*Ibidem*)], apenas pode ser anulada pelo esforço de reaprendizagem e no contacto. Mas a proximidade global que clamara em “Breaking Open” [“We affirm / Our closeness forever with the eyes in Asia,” (*Ibidem*, 528)] é obstruída por aqueles que se atêm ao distanciamento do Outro, abrindo a porta ao conflito e ao ódio, como em “St. Roach”:

And that I do not teach our children
to eat your food
or know your poems
or sing your songs
But that we say you are filthing our food
But that we know you not at all. (*Ibidem*, 533)

A ignorância da infância, vivida em lugares “limpos” deste Outro em que a convivência foi proibida, é ultrapassada pela tentativa de aproximação que o sujeito enceta na idade adulta e que leva à redescoberta de um Outro, afinal diferente do que fora descrito: “Yesterday I looked at one of you for the first time. / You were lighter than the others in color (...).” (*Ibidem*) Esta diferenciação cromática em relação à que inicialmente “aprendera”, revela a irrelevância da diferença da cor e desvaloriza a importância do conhecimento meramente visual: “(...) that was / neither good nor bad.” (*Ibidem*) É, por isso, no conhecimento táctil do Outro que o sujeito supera a diferença: “Today I touched one of you for the first time. / You were startled, you ran, you fled away / Fast as a dancer, light, strange and lovely to the touch. / I reach, I touch, I begin to know you.” (*Ibidem*) A barata é, deste modo, um referente ideal, pela sua presença eventual no quotidiano doméstico e pelo seu carácter abjecto, conducente à sua expurga. No entanto, esta existência do insecto, tão próxima e tão distante, revela a falibilidade das construções mentais apriorísticas: a outreidade e a repulsa existem porque *decorrentes de uma aprendizagem* de outreidade e repulsa. Isto é, a colocação no campo imediato da abjecção ou da rejeição impossibilita que nele se encontrem semelhanças ou validade. De forma similar, nas relações humanas, o distanciamento e as ideias preconcebidas impedem que se identifiquem similitudes e se encontre “humanidade” no Outro, a quem o tom da pele, a nacionalidade ou uma orientação (política, sexual, religiosa) selam uma “identidade colectiva”.

A mesma noção de “conhecimento” como contacto, toque, proximidade surge na visita de Willkie à Rússia, em *One Life*, num entendimento que se revela dual e que desfaz as ideias que Willkie tinha do país, social e politicamente: “When I flew into Russia I said to my friend / Now I suppose I go into darkness. / I was wrong.” O que Willkie encontra é a predisposição à resposta [“Every question of mine has been answered.” (*OL*, 259)] e, afinal, um espelho do mesmo (des)conhecimento em relação a um Outro que é, agora, a América:

What do you know of America? I asked a little Russian school-girl.
– Money, fat men, skyscrapers, lots of ships and airplanes.
And what do you think of America? I asked her father.
He thought a little, then said, A land where democracy
Will at last break down injustice, where many shrewd eyes
Look steadily and with hope into the future;

A land of brilliant techniques and plenty,
And of people who, like us,
Strive to a distant point. (*Ibidem*, 263)

As conexões que Rukeyser descobre, mesmo na distância geográfica, ultrapassam também o espaço sincrónico, permitindo divisar traços passados num presente em mutação. Os traços de que fala Rukeyser são os *patteran* de *The Orgy*:

Always, this is an account not of Hariot's life, but of his *traces*, as we know them now.
How he reaches us.

These separate scenes flash on each other. They are linked, as Hariot's look at a river in Virginia shines a river in England to him; and then in a stream of sequential time. The scenes are most strongly connected through their reinforcement of each other. They are the way he and our recognizing of him move.

But how did he move? In what web of lives? (*TTH*, 5)

“Web of lives”. Se historicamente o tempo e o espaço de Hariot parecem definidos (cf. *Ibidem*, 5), a potencialidade e a fluência da vida humana sobrepõem-se a esses limites finitos. O tempo e o espaço de Hariot estendem-se a todos os tempos e espaços com os quais é possível estabelecer relações, em que se podem encontrar ecos ou vestígios. Destriçar ou insistir na separabilidade entre estas vidas e relações entretecidas, mesmo se resquiciamente, é descrever uma incompletude: “Stroke after stroke, the evidence of his life, among enormous wreckage and destruction, is given in flashes to us, until we begin to see Thomas Hariot among the others whose names and lives we know.” (*Ibidem*, 6)

Em *The Gift*, as ambições unificadoras e o desejo comunicante entre as diferentes culturas – índios e moravianos³⁴³ – são coarctados na diferenciação corporal que Hilda nota dentro desse integrante “We were Americans”, na descrição da peça baseada em *Uncle Tom's Cabin*:

“It's only a parade,” Gilbert said, “they are as free as you are.”

³⁴³ “A hundred years had passed, since the founding of the town I mean, when Mamalie's Christian found the papers or the scroll of flexible deerskin which told the story of the meeting of the chief medicine men of the friendly tribes and the devotees of the Ritual of the Wounds. Christian, who was no mean scholar, glimpsed here a hint in Hebrew or followed a Greek text to its original, and so pieced out the story of the meeting, deciphered actually the words of strange pledges passed, strange words spoken, strange rhythms sung which were prompted, all alike said, by the power of the Holy Spirit; the Holy Ghost of the Christian ritualists and the Great Spirit of the Indians poured their grace alike (...).

As Mamalie outlined it, it seemed that, in trying over and putting together the indicated rhythms, she herself became one with the *Wunden Eiland* initiates and herself spoke with tongues – hymns of the spirits in the air – of spirits at sunrise and sunseting, of the deer and the wild squirrel, the beaver, the otter, the kingfisher, and the hawk and eagle.” (*G*, 86-87) Fazendo do próprio dom uma herança transcultural e trans-étnica, H.D. expressa o espírito de comunhão e equidade entre as diferentes sociedades e religiões, postulando um princípio humanista que é inclusivo em vez de exclusivo, unificador em vez de divisivo e em que as linhas de continuidade entre passado e presente não se escrevem linearmente: “The tree indeed has come from the forest in which long ago there were Indians. There was an Indian who said the music coming from our church was the voice of the Great Spirit. That was when the Indians were coming down from the mountains one Christmas Eve. Everything happened – or should happen in our town – on Christmas Eve. Anyhow, this is all in a book; there were books with old pictures and drawings and photographs of our town. The Indians said, ‘It is the Voice of the Great Spirit,’ so the Great Spirit who was the Indian's God, was part of our God too; at least they went away.” (*G*, 55)

The darkies tied together were as free as I was because our father and our Uncle Alvin had fought in the Civil War and now we all had the same flag that Betsy Ross made in a house in Philadelphia (...).

We were Americans and so were the darkies who were tied together and so was Simon Legree and so was Little Eva. (*Ibidem*, 14)

Já em *HERmione*, Her transforma a generalização de Minnie numa “especialização” da criada Mandy.³⁴⁴ Esta ligação aprofunda-se no espaço feminino da cozinha, quando Her dilui as diferenças na superfície corporal e na produção linguística, apesar da insistência de Mandy na demarcação “antropomórfica”:

Her fell into the rhythm of Mandy’s speech, the moment she began to speak to Mandy, “A gardener is a gardener, a black gardener is as good as a white gardener. There’s no need *dis-criminating*.” Mandy would appreciate that last affectation.

Dis-criminating,” she went on with it, let it sink into Mandy’s appreciative consciousness (...) “there *is* no use. Man is man. A man climbs a tree with a basket, brings it back full, strips the tree of cherries.” “You don’t know what you’re saying. A man ain’t a man. A black man is a black man. You don’t get no black man rightly to pick cherries.” “I don’t see that a black man makes any difference.” They could go on this way for hours, argue anthropomorphically. (...)

Her slipped a white hand into the deep bowl, black arm lifted from the deep bowl. White hand clutched hard smooth pebble-surface of berries, eyes discriminated, “These things aren’t worth cooking.” (*Ibidem*, 26-27)

A questão da representação da diferença ou da semelhança corporal/cultural que estes textos implicam, apenas existe quando se cria a consciência dessa diferença/semelhança. Deste modo, o Outro apenas existe enquanto percepção intelectual, pictórica ou textual. *Their Eyes Were Watching God* problematiza, poucas páginas após o seu início, esta dificuldade representativa. Janie descortina, através da representação fotográfica de si e da família para quem a avó trabalha, a diferença física entre a sua cor e a dos que, a partir daí, se podem considerar Outros. Dito de outra forma, enquanto Hurston experiencia uma vivência numa comunidade afro-americana, em Eatonville (Florida), que lhe permite fundar uma imagem de si baseada na validade da sua herança étnica, a sua personagem Janie Starks forma uma imagem identificativa de si a partir de um modelo etnicamente diferente, ao conviver com a família dos Washburn:

“So when we looked at de picture and everybody got pointed out there wasn’t nobody left except a real dark girl with long hair standing by Eleanor. Dat’s where Ah wuz s’posed to be, but Ah couldn’t recognize dat dark chile as me. So Ah ast, ‘where is me? Ah don’t see me.’

Everybody laughed, even Mr. Washburn. Miss Nellie, de Mama of de chillum who come back home after her husband dead, she pointed to de dark one and said, ‘Dat’s you,

³⁴⁴ “Minnie would fly into a temper, ‘just because I am a *poor* girl.’ (...) ‘I know. I know these darkies are so dreadful. Darkies are dreadful. Darkies are dreadful. Mandy is adorable. I adore Mandy. How Mandy ha-aates Minnie.’” (*H*, 39).

Alphabet, don't you know yo' ownself?

"Dey all useter call me Alphabet 'cause so many people had done named me different names. Ah looked at de picture a long time and seen it was mah dress and mah hair so Ah said:

" 'Aw, aw! Ah'm colored!"

"Den dey all laughed real hard. But before Ah seen de picture Ah thought Ah wuz just like de rest. (TEWWG, 21)

Esta formulação identitária inicial de Janie postula a importância da comunidade para a representação mental que o sujeito faz de si, mas também explora a irrelevância intrínseca das diferenciações étnicas: Janie é aquilo que "pensa" ser. Ao ser "instruída" relativamente à sua identidade na fotografia, Janie "passa a ser" afro-americana. Esta permeabilidade da personagem é, em parte, consequência de uma mundivisão de Hurston em que a experiência étnica é social mas também pessoal. Ou seja, embora Hurston elogie a sua afro-americanidade, numa perspectiva comunitária, esta é também apercebida como uma circunstância que enforma um género e uma cognição e experiência pessoais – o título de um dos seus ensaios é "What It Means to Be Colored Me" (1926). Desta forma, apesar de se situar numa comunidade afro-americana, do mesmo modo que *The Bell Jar* se situa numa comunidade euro-americana, *Their Eyes Were Watching God* mantém subliminar ou explicitamente a presença fantasmática de um Outro exterior que, embora ausente, é quem dita a lei.³⁴⁵

Janie Crawford situa-se, então, nesse limbo da invisibilidade cultural enquanto afro-americana, uma vez que apenas consegue "ver-se" pela primeira vez como "não branca" (e, neste caso, entender essa "despigmentação" como uma diferença) a partir do momento em que se "reconhece" na fotografia. O reconhecimento, todavia, é mediado pela intervenção dos Washburn que lhe apontam a sua posição no enquadramento do retrato familiar.³⁴⁶ Isto é, inicialmente confrontada com a sua imagem, Janie não dispõe dos mecanismos de leitura que lhe permitem identificar-se com uma tonalidade epidérmica diferente da dos Washburn porque foi educada no contexto cultural destes. São, por isso, os Washburn quem tem de lhe mostrar, ou seja, educar-lhe a visão, para que Janie saiba quem é física, bidimensional e tonalmente. No entanto, é Janie quem se apõe uma designação afirmando: "Aw, aw! Ah'm colored!" Esta

³⁴⁵ Até mesmo do ponto de vista de facto, durante o julgamento de Janie por ter morto Tea Cake.

³⁴⁶ A instabilidade identitária que esta condição pode indiciar não seria uma experiência indiferente a alguns autores de ascendência afro-americana. Huggins, por exemplo, cita a pluralidade de máscaras adoptadas por Louise Thompson no seu trajecto migratório, num processo que implica maleabilidade, mas também uma alteridade perante si próprio: "Louise Thompson's family had moved as domestic help through numberless far western towns, each much like the last. Towns, even cities, in Oregon and California had few Negroes in those early years of the twentieth century. Afro-Americans there found jobs more available the more they were able to change, to become something else, to take on the coloration and ethnic identity that each white community found tolerable. Louise and her mother were sometimes white, sometimes Mexican, and sometimes it did not matter. What kind of ego could survive such effacement? Masks always, the constant denial of self. And, of course, one had to remember to forget Negro friends in public when it was necessary." (Huggins, 1971: 23)

classificação cultural não foi sempre uniforme – no século I antes de Cristo, o romano Ovídio elogiava a beleza universal da vaidosa rainha etíope Cassiopeia, que a sua filha Andrómeda descreve ao herói Perseu: “(...) so she told him the name of her country, and her own name, and she also told him how her mother, a beautiful woman, had been too confident in her beauty.” [Ovídio, 1986 (1955): 112]

Em 1855, dez anos antes do fim da Guerra Civil, Thomas Bulfinch, nativo do Estado do Massachusetts, publicava uma popular versão dos mitos clássicos, intitulada *The Age of Fable*, tendo, no caso da mitologia grega, Virgílio e Ovídio como fontes. Sobre Cassiopeia, Bulfinch acrescenta, todavia, este aparte, elucidativo sobre os valores culturais e percepções raciais que grassavam na sociedade americana no século XIX, mesmo no anti-esclavagista norte: “Cassiopeia was an Æthiopian, and consequently, in spite of her boasted beauty, black; at least, so Milton seems to have thought (...)” [Bulfinch, 1987 (1855): 100]

Quando se tem presente esta demarcação, compreende-se o contexto da afirmação de Mrs. Turner, em *Their Eyes Were Watching God*. Mulher do dono do restaurante onde Tea Cake e os restantes trabalhadores convivem e tendo uma ascendência parcialmente europeia que a torna, na sua opinião, diferente daqueles e próxima de Janie, Mrs. Turner explica que nunca se pode ser demasiado “branca”. A ilusão de uma identidade coerente esfuma-se, assim, na percepção desta incompletude, deficiência ou imperfeição. Mas essa é uma realidade que a personagem não pode evadir: mesmo que se defina como próxima de um “mundo caucasiano” a que aspira, Mrs. Turner está consciente de que esse mesmo “mundo” não a classifica de igual modo:

Anyone who looked more white folkish than herself was better than she was in her criteria, therefore it was right that they should be cruel to her at times, just as she was cruel to those more negroid than herself in direct ratio to their negroness. Like the pecking-order in a chicken yard. Insensate cruelty to those you can whip, and grovelling submission to those you can't. (*TEWWG*, 215)

Na sua conflitualidade interna, a personagem de Mrs. Turner consegue colocar-se no plano impossível da inexistência representativa, ao recusar “ver-se” como Tea Cake e ao reconhecer que não é vista como “de white folks”. O uso de “we” na sua relação com Janie é a tentativa de fortalecer um grupo identitário que criou e em que, por exemplo, Janie não se auto-inclui:

Mrs. Turner, like all other believers had built an altar to the unattainable – Caucasian characteristics for all. Her god would smite her, would hurl her from pinnacles and lose her in deserts. But she would not forsake her altars. Behind her crude words was a belief that somehow she and others through worship could attain her paradise – a heaven of straight-haired, thin-lipped, high-nose boned white seraphs. (...) So she didn't cling to Janie Woods the woman. She paid homage to Janie's Caucasian characteristics as such. And when she was with Janie she had a feeling of transmutation, as

if she herself had become whiter and with straighter hair (...). (*Ibidem*, 216)

Esta pluralidade e maleabilidade, derivadas ainda dos enquadramentos culturais pós-guerra Civil, transportam as personagens para uma vivência em frequente negação externa e interna, recusando as categorizações que os outros lhes apõem. Assim, Mrs. Turner incorpora as representações que “de white folks” fazem de si apesar de, como foi dito, os idolatrar como um Outro impossível. Enquanto critica aqueles que têm um tom de pele mais escuro por achar que as suas acções negativas se reflectem (aos olhos dos “brancos”) na sua própria conduta, estes não são um reflexo da imagem que tem de si: a descontinuidade que Mrs. Turner vê demonstra a sua conflitualidade perante e contra a sua identidade racial. Tea Cake, de certa forma, é a lembrança (o tornar à superfície de um “reprimido inconsciente” freudiano) dessa herança biológica que Mrs. Turner anula com a exaltação da outra parte de si.³⁴⁷ A parte, afinal, que partilha com Janie, mesmo se, no caso de Janie, esse “sangue” não africano derivar da exploração sexual da sua avó escrava pelo dono da plantação. No diálogo com Janie, esse desejo de ser vista como algo diferente “Us oughta class off”, inscreve-se num discurso de ódio e aversão mas também de anulação dessa parte “africana” que se justifica em termos meramente físicos e não sociais, evidente na sua condenação a Booker T. Washington (cf. *TEWWG*, 211-212):

“You’s different from me. Ah can’t stand black niggers. Ah don’t blame de white folks from hatin’ ’em ’cause Ah can’t stand ’em mahself. ’Nother thing, Ah hates tuh see folks lak me and you mixed up wid ’em. Us oughta class off.”

“Us can’t *do* it. We’s uh mingled people and all of us got black kinfolks as well as yaller kinfolks. How come you so against black?”

“And dey makes me tired. Always laughin’! (...) If it wuzn’t for so many black folks it wouldn’t be no race problem. De white folks would takes us in wid dem. De black ones is holdin’ us back.”

“You reckon? ’course Ah ain’t never thought about it too much. But Ah don’t figger dey even gointuh want us for comp’ny. We’s too poor.”

“ ’Tain’t de poorness, it’s de color and de features. (*Ibidem*, 210)

Mas há uma questão que a crítica normalmente não aponta e que parece ter alguma relevância neste texto em que a oralidade é tão importante. Mrs. Turner emprega estratégias de diferenciação entre si e “De black ones”, evitando as suas lojas e afirmando que “White doctors always gits mah money.” (*Ibidem*, 211) Apenas tem, então, que conviver com aqueles porque o seu marido foi convencido a “comin’ down heah tuh open up uh eatin’ place.” (*Ibidem*, 209) No entanto, o seu discurso está construído na exacta forma do de Janie, Tea

³⁴⁷ Na confrontação, por exemplo, entre as duas diferentes mundividências de Tea Cake e de Mrs. Turner, evoca-se o ensaio de Langston Hughes “The Negro Artist and the Racial Mountain”, publicado em *The Nation* em 23 de Junho de 1926 que, com toda a probabilidade, Zora teria lido. Aí, Langston Hughes expressara de forma clara a apropriação por parte de uma classe média e média-alta afro-americana de um modo cultural que identifica como “branco” e racialmente distinto e que, consequentemente, conduziria àquilo que considera ser um menosprezar/ desprezar da afro-americanidade. Ou seja, um desprezo de si.

Cake e de todos aqueles com quem não deseja “associar-se”. Ou seja, apesar de subjectiva e fisicamente se observar num quadro racial diferente, Hurston coloca-a linguisticamente (representa-a textualmente) como aquilo que a personagem nega ser. Se até do ponto de vista social, a apreciação de Mrs. Turner insiste que a diferença entre si (ou Janie) e Tea Cake é visualmente marcada pela cor da pele, Hurston mostra-as “audivelmente” iguais:

But Mrs. Turner’s shape and features were entirely approved by Mrs. Turner. Her nose was slightly pointed and she was proud. Her thin lips were an ever delight to her eyes. Even her buttocks in bas relief were a source of pride. To her way of thinking all these things set her aside from Negroes. That was why she sought out Janie to friend with. Janie’s coffee-and-cream complexion and her luxurious hair made Mrs. Turner forgive her for wearing overalls like the other women who worked in the fields. She didn’t forgive her for marrying a man as dark as Tea Cake (...). (*Ibidem*, 208)

No plano da visão há, então, aqui, marcadores visíveis e invisíveis consoante a perspectiva: Mrs. Turner vendo três realidades tonais distintas, Tea Cake e os “white folks” vendo apenas duas. Quando Mrs. Turner exige uma terceira classificação ou quando assinala a Janie que esta deveria casar com o seu irmão [“It’s too many black folks already. We oughta lighten up de race.” (*Ibidem*, 209)] pretende, deste modo, “anular” aquilo que considera ser a excessiva visibilidade do que em si é “black”. Aumentando o número de pessoas “iguais” a si, pode igualmente aumentar a visibilidade do que nela é “white” e que para os “white folks” parece invisível. Mas quando Mrs. Turner consegue atribuir um valor tão elevado a uma herança que resulta, provavelmente, de uma violação “legal”, sancionada pelo regime escravagista, a sua percepção da negatividade de uma parte de si apenas pode conduzir a complexos problemas de identidade. Se se inferir, seguindo o padrão do relacionamento inter-racial no Sul antes da Guerra Civil, que Mrs. Turner reparte com Janie o mesmo tipo de antecédências, então na sua atitude replica-se, paradoxalmente e de forma inversa, a sociedade patriarcal e branca. Com efeito, enquanto que a sociedade contemporânea determina a passagem do nome e do estatuto por via paterna, já a estrutura escravagista acabava por tornar o sangue materno o factor que estipulava a identidade do sujeito, isto é, provocava *de facto* a nulificação social e legal da ancestralidade paternal branca. Assim, o “sangue branco” do avô é irrelevante na categorização social de Janie pela comunidade branca, enquanto que ganha um valor acrescido aos olhos de Mrs. Turner.

No entanto, a tragédia por detrás de Mrs. Turner é que o sistema conceptual que adoptou como seu, não só não a integra plenamente como surge imune e estático aos seus actos. Assim, tornam-se inúteis as suas tentativas de rebater que os estereótipos aplicados aos “dark blacks” (pelos “white folks” e por si) lhe sejam também apontados. Apesar de ser uma das personagens que o texto mais obviamente reprova, não se pode deixar de notar que, na sua frustração, Mrs.

Turner acaba por fazer uma subtil mas profunda crítica à categorização racial e à discriminação que lhe está subjacente. A sua revolta contra a comparação que é estabelecida entre si e aqueles que não considera como seus iguais revela afinal a impotência do indivíduo em escapar a uma categorização que é imposta de fora sobre si, enquanto membro de um grupo classificado como racialmente diferente. A sua atitude é um reflexo do que Zora Neale Hurston critica em *Dust Tracks on a Road*, como uma recusa em aceitar a “identidade” afro-americana. Para isso, Hurston usa um fictício jovem casal composto por uma “brown young woman, fresh from the classic halls of Barnard College and escorted by a black boy from Yale” (*DTR*, 235), que sentem o desconforto quando dois “scabby-looking Negroes come scrambling into the coach” e se sentam ao seu lado, com um comportamento desadequado: “Being dirty and smelly, do they keep quiet otherwise? A thousand times, No! They wood, bookoo, broadcast...” (*Ibidem*, 236). O desconforto é ampliado pela leitura imaginada que o jovem casal faz da interpretação que os restantes passageiros darão à cena e, acima de tudo, da identificação que estes farão entre si e os “scabby-looking Negroes”. Ou seja, enquanto o jovem casal passou por um processo de distanciação relativamente ao que consideram ser um grupo socialmente inculto, a sua proximidade tipológica com estes anula esse afastamento e torna-os, por uma leitura epidérmica, iguais:

Barnard and Yale sit there and dwindle and dwindle. They do not look around the coach to see what is in the faces of the white passengers. They know too well what is there.... “That’s just like a Negro.” Not just like some Negroes, mind you, no, like all. Only difference is some Negroes are better dressed. Feeling all of this like rock-salt under their skin, Yale and Barnard shake their heads and moan, “My People, My People!” (*Ibidem*)

A pele, as características faciais que Mrs. Turner considera que a separam, por um lado, e a aproximam, por outro, da comunidade afro-americana enquanto marcadores raciais são, respectivamente, motivo de orgulho e um estigma de que não se pode afastar. Curiosamente, ao radicar a sua história numa comunidade onde a presença branca é, corporalmente, inexistente, diluindo assim a questão racial e a cor da pele das personagens, Zora Neale Hurston reintroduz, como foi dito, apenas aparentemente de forma marginal, o domínio modelar, legal, cultural e estético da sociedade euro-americana. É modelar na voz e nos anseios de Mrs. Turner; exerce um domínio legal na autoridade dos polícias que obrigam Tea Cake a enterrar os cadáveres; impõe-se culturalmente pela presença do médico, pela cópia dos hábitos políticos e modos de ser por parte de Joe Starks e pela leitura que Tea Cake faz da resposta dos “white folks” ao temporal que se aproxima.³⁴⁸ É, ainda, esteticamente apelativo nos factores

³⁴⁸ Ao menosprezar o conhecimento local dos índios seminóis que abandonam, acertadamente, as terras com a iminência do temporal e ao seguir como modelo a atitude de (errada) despreocupação dos “white folks” que não

que evidenciam as características “brancas” de Janie. DuPlessis demonstra como o tratamento da questão racial se torna ambíguo no texto:

The sullen, racially mixed crew is instructed to “examine” the rotting bodies to ascertain which storm victims are white and which are black so they may be differentially buried, the one in coffins, the other in mass graves. However, it is graphically stated, “[D]e shape dey’s in [,] can’t tell whether dey’s white or black” (165). What use is color to ultimate facts: death, fate? (...)

But let me give Tea Cake the final, ambiguous word – ambiguous in its racial notions, and so fully in character and voice that it is hard to decipher: “They’s mighty particular how dese dead folks goes tuh judgment... Look lak dey think God don’t know nothin’ ‘bout de Jim Crow law” (163). These two statements cut two ways. The first may suggest that God Himself doesn’t care about men’s laws and exterior differences in judging those brought before Him. (And He is reputed not to.) The second sentence says that these white men are overly scrupulous in preparing segregated facilities for the dead, since God is clearly capable of making Jim Crow separations if He wants to, and even from masses of dead human material buried jointly in one grave. (...) Even in her denials that race matters, and her invocations of cosmic or color-blind standards, Zora Neale Hurston makes it matter. [DuPlessis, 1995 (1990): 118-119]

Esta complexidade não estranha quando se recorda a vivência, também ela dúplice, de Hurston perante as comunidades literária, académica e os seus patronos e mecenas. De facto, Zora foi acusada por personalidades tão vocais e fulcrais da *Harlem Renaissance* como Langston Hughes de se “comportar” e escrever de forma a obedecer aos critérios de africanidade (numa equalização a primitivismo) que um público branco e, sobretudo, o apoio da importante mecenas, Charlotte Osgood Mason haviam estipulado.³⁴⁹

acreditam na possibilidade do mesmo, Tea Cake toma uma decisão que lhe será fatal mas que, simultaneamente, reconhece e outorga autoridade a estes últimos.

³⁴⁹ Charlotte Osgood Mason exercia um controlo efectivo sobre o dinheiro e a produção artística dos seus “protegidos” entre os quais se contavam o próprio Hughes. Quando este reclama a sua independência literária, que o afasta dos aspectos que Mason considera adequadamente “primitivos”, perde não só o seu apoio financeiro mas é também afastado do seu círculo de convidados. (cf. Huggins, 1971: 135-136) A posição de Nathan Huggins sobre as críticas e a complexa relação de Hurston com os seus patronos deve ser tomada em consideração: “It is impossible to tell from reading Miss Hurston’s autobiography who was being fooled. Her Negro associates were led to believe that she was putting on an act. If that is so, by the time she wrote the story of her life, she had become the act. She had learned, when in graduate school, from “Papa Franz” Boas not to use an educated diction in searching out folk materials. She had to become one of the folk to be a successful researcher, and the characterization served her in the Park Avenue parlors. In the end, the folksiness, the idiom was so much her style that she had become the character Wallace Thurman thought she was acting.” (Huggins, 1971: 133)

Esta percepção da afro-americanidade como uma *masquerade* é analisada por Susan Gubar: “Less disgusted with herself but just as aware of ‘becoming definitely a negro,’ (...) Zora Neale Hurston imagines herself sitting in ‘The New World Cabaret with a white person, [and] *my color comes.*’ (...)

Hurston’s savage sentiment – ‘I want to slaughter some thing – give pain, give death to what, I do not know’ – inevitably buttresses the idea that black people have obtained only a ‘venerer [of what] we call civilization.’ Yet, as Barbara Johnson has pointed out, the folklorist (...) maintains some degree of irony about this reversion to type by describing her color not as a biological complexion but as a cosmetic rainbow of hues: With her face ‘painted red and yellow’ and her body ‘painted blue,’ Hurston presents her coming and going color as an aesthetic phenomenon that could be manipulated, a form of black impersonation (154). Just as Baker established a seductive image out of the juxtaposition of herself as New Woman/savage or jungle beast/flapper, Robeson and Hurston negotiated between cosmopolitan, continental sophistication and ‘becoming definitely a negro’ by letting ‘color come.’” (Gubar, 2000: 119)

Mais tarde, aquando da já citada decisão do Supremo Tribunal de *Brown v Board of Education*, a posição pública de Hurston, contra a integração e defendendo a diferença racial como algo de positivo (um orgulho numa “africanidade” que acaba por advogar um determinismo biológico) vem confirmar que as suas posições relativamente à questão do património cultural afro-americano não se comprazem com projectos assimilativos dos valores hegemónicos mas que, de certa forma, também não se distanciam dos princípios de Mrs. Osgood.³⁵⁰ Isto é, enquanto esta via no “primitivismo” genuinidade e inferioridade,³⁵¹ Hurston via antes uma cultura própria, diferente da cultura americana / eurocêntrica, igualmente valorizável mas próxima das raízes africanas e das suas transformações e evoluções na experiência caribenha que deveria ser não apenas divulgada e transmitida mas fonte de orgulho.

Em certa medida, Hurston é, tal como H.D., Rukeyser e Plath, refém de uma ancestralidade que é determinante para a resolução da identidade. Contrariando a característica adâmica da nação americana, nestas autoras há uma persistência de um passado familiar – respectivamente, africano, moraviano, judaico e germânico – que estrutura, em parte, como o sujeito se apreende e define no mundo e, sobretudo nos casos de Hurston, Rukeyser e Plath, como entende que os Outros o vêem. A falta de autenticidade de que Hurston é acusada (pelo seu recurso a uma “máscara” africana), espelha a mesma falha que esta vê nos *nigeratti* de Harlem (pela assunção de uma “máscara” que suprime ou altera o que Hurston considera ser a genuinidade africana). A fluidez atribuída à componente feminina dilui-se na rigidez com que é apercebida a herança étnica, que surge para estas autoras como algo que é intrínseco e não parte de uma escolha pessoal ou construção cultural. No caso de Rukeyser e Plath, esta herança é ampliada por factores discordantes com leituras associativas das suas identidades étnicas. Rukeyser não dispõe da memória pessoal e familiar do Holocausto, uma vez que os seus antepassados próximos já são cidadãos americanos antes da ascensão de Hitler. Por seu turno, Plath vive a experiência da Segunda Guerra Mundial como descendente de emigrantes de origem germano-austríaca, que se encontram igualmente nos EUA muito antes da nazificação dos respectivos países de origem. Hurston, por outro lado, ignora a experiência central da escravatura como factor de ligação entre os afro-americanos, para encontrar na africanidade o elo principal de identificação, uma relação que passa, aliás, por essas ilhas das Caraíbas onde

³⁵⁰ “She was living in Eau Gallie when, in a letter to the editor of the *Orlando Sentinel* in 1955, Hurston wrote that the United States Supreme Court’s *Brown vs. Topeka* decision was an attack on black’s self-respect; she could ‘see no tragedy in being too dark to be invited to a white school social affair.’” (Wall, 2000: 6)

³⁵¹ “She was extremely human. There she was sitting up there at the table over capon, caviar and gleaming silver, eager to hear every word on every phase of life on a saw-mill ‘job.’ I must tell the tales, sing the songs, do the dances, and repeat the raucous sayings and doings of the Negro farthest down. She is altogether in sympathy with them, because she says truthfully, they are utterly sincere in living.” (*DTR*, 145)

efectua recolhas antropológicas e investiga o Hoodoo. Quando Janie e Tea Cake se deleitam com as danças e a música dos trabalhadores das Bahamas, assiste-se a uma ficcionalização desse trajecto que os liga à mítica África: “They quit hiding out to hold their dances when they found that their American friends didn’t laugh at them as they feared. Many of the Americans learned to jump and liked it as much as the ‘Saws.’” (*TEWWG*, 228)

Por outro lado, Hurston está, autoralmente, condicionada pela sua condição feminina. Como Cheryl Wall comenta, na recepção menos positiva a *Their Eyes Were Watching God* por parte da crítica afro-americana contemporânea, os principais factores negativos apontados ao texto foram a ausência de crítica social e a sua depreciação enquanto uma história essencialmente feminina. (cf. Wall, 1995: 196) Efectivamente, conquanto a “des-eroticização” e assexualidade foram consideradas por alguns intelectuais da *Harlem Renaissance* como componentes fundamentais na criação de uma imagem do afro-americano mais próxima dos padrões de uma classe-média anglo-saxónica,³⁵² Hurston expurga dos seus textos não o corpo feminino mas sim a censura corporal, tornando as suas personagens carnalmente visíveis.³⁵³

3.2.3. O caminho para “The Book of the Dead”

Ao contrário da ambiguidade que manifesta relativamente à questão da sua identidade judaica, Rukeyser é absolutamente aberta e inequívoca no seu posicionamento sobre a percepção de que ser-se afro-americano pode implicar uma existência num campo da alteridade. Em Decatur, Alabama, Rukeyser tem a oportunidade de observar a sucessiva objectificação política dos diferentes “corpos minoritários” dos acusados e das vítimas. O primeiro é expresso claramente por Rukeyser; o segundo, apenas por críticos recentes.

³⁵² As ambições sociais e culturais por detrás dessa nova “realidade” representacional advogadas por Alain Locke, no texto seminal de 1925, *The New Negro*, embora promovessem a herança cultural africana (na música, na arte, dança ou literatura), incorriam no risco de “limar” excessivamente ou “suprimir” o que se afastava dos valores de uma cultura Ocidental. Esta questão era particularmente complicada pela tradição de uma representação afro-americana excessivamente corporalizada e sexualizada: “Black women in the United States also experienced the new ideologies of sexuality in complicated ways. Unlike middle-class white women, they had never been cast by dominant white culture as asexual or passionless. Under slavery, black women were assumed to be available sexual objects to their masters regardless of their own wishes, an assumption whites often rationalized in terms of black women’s supposed innate hypersexuality (in contrast to their ‘own’ women’s chastity). The same assumption of hypersexuality was extended to black men, with horrifying consequences: lynch mobs punished assertive black men for alleged sexual crimes against white women, in a wave of violence that crested in the early twentieth century and did not begin to abate somewhat until the mid-1930s.” (Loeffelholz, 1992: 11)

³⁵³ “The boldness with which Hurston represents female desire was transgressive in a context in which black publication guidelines warned that nothing liable to add fuel to racist stereotypes of wanton licentiousness and primitivism would be printed: ‘nothing that casts the least reflection on contemporary moral or sexual standards will be allowed. Keep away from the erotic! Contributions must be clean and wholesome.’ (...) By insisting on Janie’s right to erotic pleasure, Hurston takes on this complex politics of sexuality.” (Kaplan, 2000: 144)

Estas diferentes objectificações processam-se a vários níveis. Quando em 1883 o Supremo Tribunal declara inconstitucional um conjunto de leis que haviam garantido alguns direitos aos cidadãos afro-americanos no Sul pós-Guerra Civil, abre caminho para as alterações jurídicas nos Estados sulistas que, afinal, estão subjacentes ao processo de Scottsboro, nomeadamente com a introdução da segregação mandatória nos transportes ferroviários. Assim, o próprio facto de os jovens acusados em Scottsboro terem estado no mesmo vagão e se terem envolvido em escaramuças com passageiros “brancos”, contribui para a sua percepção como autores de uma “violação apriorística” – a da separação racial.

Assiste-se, então, a uma vontade de suprimir fisicamente os réus, indiciados por sua vez, da “violação real” de Victoria Price e Ruby Bates, através de um linchamento tentado e, posteriormente, pela condenação à cadeira eléctrica.³⁵⁴ A reversão final das sentenças pelo Supremo Tribunal dos Estados Unidos, conseguida apenas anos mais tarde, foi o culminar de um caso jurídico, tornado numa longa batalha claramente política:

Part of what was at stake in the trial was the issue of who would represent the interests of the black underclass: the Northern left of the CPUSA or the Southern black mandarins of the NAACP’s “talented tenth.” For his part, NAACP Executive Secretary Walter White was reluctant in the early spring of 1931 to identify his black bourgeois organization with a gang of alleged rapists. Beating the NAACP to the punch, the ILD lobbied the boys’ parents and secured the right to serve as legal representatives for the nine defendants. Throughout the Third Period, the two organizations used the trial to wage a propaganda war as much against each other as the state of Alabama. (Kalaidjian, 1993: 98-99)

Assim, a identificação com o Outro revela-se particularmente ambígua no caso dos jovens acusados em Scottsboro. Como Kalaidjian correctamente assinala, uma das circunstâncias que tornaram o caso famoso deveu-se à intervenção do Partido Comunista, numa denúncia à política racial do Sul, mas também invocando a mísera condição económica e social dos nove. Quando a NAACP³⁵⁵ toma finalmente posição, assumindo os jovens como um problema de

³⁵⁴ “On March 25, 1931, a fight broke out among men illegally riding a freight train through Alabama. The train stopped at Paint Rock, and nine black men, one white man, and two white women dressed as men were taken into custody. When the black men were arrested for vagrancy, one of the women, Ruby Bates, told the arresting officer, Charles Latham, that the men had raped her and the other woman, Victoria Price. The ‘boys’ were immediately charged with rape and taken to jail, their trial date set for early April (Dan Carter, 8-9). At the trial, in spite of the defendants’ testimony that they had not known there were women on the train, in spite of a doctor’s testimony that the women had not been raped, and in spite of Bates’s unwillingness to testify against the defendants, all nine defendants were quickly convicted, and all but thirteen-year-old Roy Wright were sentenced to death.” (Thurston, 2001: 95)

³⁵⁵ A ILD (*International Labor Defense*) começou por ser o “braço jurídico” da organização *Workers Party of America*, estando igualmente associada ao Partido Comunista americano, CPUSA (*Communist Party USA*), e tinha por princípio a defesa legal dos trabalhadores ou de qualquer cidadão ameaçado nos seus direitos cívicos. Já a NAACP (*National Association for the Advancement of Colored People*), fundada entre outros por W.E.B. Du Bois, visava particularmente a defesa dos cidadãos afro-americanos e a abolição de qualquer tipo de discriminação. Os “talented tenth” a que Kalaidjian se refere, é a expressão retirada do livro de Du Bois (*The Talented Tenth*) em que se defendia a polémica teoria, segundo a qual, a integração plena só poderia ser conseguida a partir

identidade racial, os conceitos de justiça e injustiça deixam de envolver a questão económica, centrando-se na questão do tom da pele. Assim, embora Kalaidjian fale da questão de quem “representaria” os interesses destes, de facto, a questão de fundo é “quem” é que os jovens representam. Uma identidade afro-americana? Um grupo de jovens desfavorecidos? Um grupo de jovens criminosos? Ou um grupo de vítimas da segregação das *Jim Crow Laws*?

Passando então às segundas vítimas de objectificação, as duas mulheres que acusam os jovens infundem as mesmas suspeitas de “impossibilidade representativa” em termos de imparcialidade, igualmente suspensas num plano semiológico marcado pela época, espaço e género. De facto, um dos argumentos usados pelo advogado Samuel Leibowitz na defesa dos acusados assenta no facto de Victoria Price e Ruby Bates poderem ter infringido a disposição introduzida pelo *Mann Act* (1910) que, postulando a protecção dos valores da sociedade, proibia as mulheres de atravessar as fronteiras estaduais com fins “imorais”, visando controlar o seu tráfico e a prostituição. Razão, aliás, porque as duas vestiam roupas masculinas.

Curiosamente, na crítica aos poemas de Rukeyser sobre Scottsboro, Price e Bates são tão inexistentes, como nos mesmos poemas. Assim, a abordagem ao julgamento pode revelar esta dupla discriminação, como Michael Thurston nota, na sua análise à forma como Langston Hughes responde ao caso. Assim, a propósito do tema, Hughes escreve os poemas “Christ in Alabama”, “Scottsboro” e “Scottsboro Limited”, e o ensaio “Southern Gentleman, White Prostitutes, Mill-Owners, and Negroes” (figura 20), exigindo, este último, alguma atenção:

While the Scottsboro defendants face death for simply sharing space with white women, unwittingly riding on the same train that carried them, white men enjoy unquestioned mastery over women of both races because they control women’s economic horizons. In both the essay and the poem, Hughes writes these power dynamics onto the figurative bodies of black men: the Scottsboro defendants will burn in the state’s electric chair for the amusement of Alabama’s southern gentlemen, and the “Nigger Christ” will be continually crucified “On the cross of the South.”(Thurston, 2001: 101)

O título do ensaio categoriza os diferentes intervenientes (directos e indirectos) em classes específicas e não depreciativas para a época, com uma excepção: as duas mulheres envolvidas no processo. Como se pode verificar no artigo, os homens, brancos ou negros, são “gentlemen”, ou descritos profissionalmente, mas as mulheres são “prostitutes”. Reinserido o contexto epocal, a Defesa de Leibowitz vai, efectivamente, basear a inocência dos réus no carácter promíscuo das duas mulheres, cujas origens humildes e comportamento imoral são corroborados por vizinhos. Sobre estas, recai, então, a acusação de frequentemente “tentarem os jovens negros” seus vizinhos, “inventando” a violação para evitarem a acusação de “vaga-

bundagem” e prostituição.³⁵⁶

Apesar da gravidade das incriminações de Victoria Price e Ruby Bates, o comportamento da Defesa, tal como o de Langston Hughes, assenta numa atitude depreciatória e discriminatória das duas mulheres.

CONTEMPO

*CA Review of
Books and Personalities*

Volume 1. Number 13

Dec. 1, 1931, Chapel Hill, N. C.

Ten Cents a Copy

Lynching by Law or by Lustful Mob North and South: Red and Black

By LINCOLN STEFFENS

The first time I heard of the now famous Scottsboro case, the narrator told how those colored boys under sentence saw it. And they saw what they saw of it from a rear car. There was some sort of a row—a scrap—or a fight going on in a car so far ahead that they could get glimpses of it only as the train bent around the curves till, by and by, the train stopped. Then they saw a lot of the fighters jump off that front car and run away. They went up forward to hear more about it.

It was later, when the train arrived at its destination, that those witnesses of the incident, were arrested as the scrappers and—rapists. They were so dazed that they never quite recovered from their frightful astonishment.

But you don't have to go by this casual alibi. Take the record of the trials, the speed of them, the ages of the convicted and the circumstances, and one can realize for himself that there was no justice in these cases. There was the opposite. There was righteousness in it.

In Alabama and some parts of the South the more respectable people are yielding to the Northern clamor against lynching. There is lynching in the North, too, but it is not against blacks. It is against the Reds. And it is not by mobs. It is by the police, the courts and juries; and therefore legal, regular, righteous. The righteous people of the South have been gradually waking up to the idea that they can save their face by taking justice out of the rude hands of the mob and putting it in the delicate hands of the lawyers, and judges and a few representatives of the better people in a jury. That is to say, they can



Southern Gentlemen, White Prostitutes, Mill-Owners, and Negroes

By LANGSTON HUGHES

If the 9 Scottsboro boys die, the South ought to be ashamed of itself—but the 12 million Negroes in America ought to be more ashamed than the South. Maybe it's against the law to print the transcripts of trials from a State court. I don't know. If not, every Negro paper in this country ought to immediately publish the official records of the Scottsboro cases so that both whites and blacks might see at a glance to what absurd farces an Alabama court can descend. (Or should I say an American court?) . . . The 9 boys in Kilbee Prison are Americans. 12 million Negroes are Americans, too. (And many of them far too light in color to be called Negroes, except by liars.) The judge and the jury at Scottsboro, and the governor of Alabama, are Americans. Therefore, for the sake of American justice, (if there is any) and for the honor of Southern gentlemen, (if there ever were any) let the South rise up in press and pulpit, home and school, Senate Chambers and Rotary Clubs, and petition the freedom of the dumb young blacks—so indiscreet as to travel, unwittingly, on the same freight train with two white prostitutes . . . And, incidentally, let the mill-owners of Huntsville begin to pay their women decent wages so they won't need to be prostitutes. And let the sensible citizens of Alabama (if there are any) supply schools for the black populace of their state, (and for the half-black, too—the mulatto children of the Southern gentlemen. [I reckon they're gentlemen.]) so the Negroes won't be so dumb again . . . But back to the dark millions—black and half-black, brown and yellow, with a gang of white fore-parents—like me. If these 12 mil-

Christ in Alabama
By LANGSTON HUGHES

Christ is a Nigger,
Beaten and black—
O, bare your back.

Mary is His Mother—
*Mammy of the South,
Silence your mouth.*

God's His Father—
*White Master above,
Grant us your love.*

Most holy bastard
Of the bleeding mouth:
*Nigger Christ
On the cross of the South.*

Figura 20
Langston Hughes, “Christ in Alabama”, Contempo, 1931

Os poemas de Muriel Rukeyser, no entanto, postulam a existência de um crime (“The Lynchings of Jesus”) em que as vítimas potenciais são os nove rapazes, sinodicamente representativos de toda uma comunidade, e em que Price e Bates “desaparecem” do espaço público, político ou até existencial. Incluído no poema mais longo “Theory of Flight”, “The Lynchings of Jesus” compõe-se de três secções, “Passage to Godhead”, “The Committee-Room” e “The Trial”, tendo esta última sido publicada pela *Student Review*, em 1934.

³⁵⁶ Ruby Bates irá, de facto, em julgamentos posteriores, negar as anteriores acusações e confessar ter mentido para não ser acusada de comportamento imoral, juntando-se à *ILD*.

O poema da primeira secção implica semanticamente o leitor num espaço associativo geográfico e religioso, em que à ligação da palavra “lynchings” com o Sul dos Estados Unidos, se acrescenta a referência a Cristo, sujeito à juridicamente legal crucificação, mas em que a escolha popular pela salvação de Barrabás, a transforma num “linchamento” indirecto. Esta herança cristológica é aqui multiplicada em cada vítima subsequente, sendo a “passagem à divindade”, um acto duplo de martírio, pelo sofrimento físico que provoca (“mild thighs split by the spearwound”) e pela imortalidade do mártir que a partir daí gera:

Passage to godhead, fitfully glared upon
by bloody shinings over Calvary
this latest effort to revolution stabbed
against a bitter crucifical tree,
mild thighs split by the spearwound, opening
in fierce gestation of immortality.

Icarus' phoenix-flight fulfils itself,
desire's symbol swings full circle here,
eternal defeat by power, eternal death
of the soul and body in murder or despair
to be followed by eternal return, until
the thoughtful rebel may triumph everywhere. (CPMR, 25)

Permanecendo inominados, estes corpos dos sacrificados são berço de novas vitórias. O desejo expresso que conduziu à sua “censura/eliminação” física, isto é, o seu “latest effort to revolution”, a sua qualidade de “thoughtful rebel” e o seu voo icárico que, por ser “phoenix-flight” transporta em si uma possibilidade regenerativa, completam-se na morte e na sua promessa de renascimento.³⁵⁷ Mesmo quando suspenso em “eternal defeat by power, eternal death / of the soul and body in murder or despair”, o corpo é, desta forma, uma poderosa e rebelde “abertura” à regeneração: “opening / in fierce gestation of immortality.”

A experiência do sublime e o desejo de liberdade em Ícaro são, então, apenas aparentemente cerceados. Enquanto “full circle” aponta, coloquialmente, para a conclusão de um processo, a forma mais frequente (*to come full circle*) é aqui substituída pela menos comum “swings full circle” confluindo subliminarmente o voar oscilante de Ícaro na sua queda (até ao evocar a palavra *wings*) e o balancear de um corpo enforcado, suspenso numa *swinging rope*.

Estes momentos de circularidade e universalização dos corpos, que se humanizam ou heroicizam pelo suplício, repetem-se no restante poema: “Many murdered in war, crucified, starved, / loving their lives they are massacred and burned” (*Ibidem*, 26). A nominalização da quarta estrofe reforça as semelhanças entre estes “heróis” que já haviam sido intimadas:

³⁵⁷ Enquanto Ícaro se aproxima demasiado dos raios solares, derretendo a cera nas suas asas, precipitando-se mortalmente mar, a mítica Fénix renasce a partir das próprias cinzas.

“Bruno, Copernicus, Shelley, Karl Marx : you / makers of victory for us” (*Ibidem*).³⁵⁸

No entanto, para superar os riscos de a “rebellion’s song” ser “abafada” por “benevolent bugles”, “blowing protection for the acquiescent”, é imperioso “to continue strong” (*Ibidem*), lembrando a permanência de uma sociedade em conflito mas também a conjectura da resolução otimista desse conflito. Kertesz insiste nesta vontade humana de superação dos limites, aprendendo com o passado e inaugurando possibilidades para o futuro, mantendo conscientes as contradições que afectam o caminho do progresso:

Rukeyser’s idea of “Passage to Godhead” is similar to Whitman’s. That which is divine in human beings, she says, is the striving to pierce the limitations imposed on us by materialism and custom. Each person who tries to break through these barriers is a revolutionary. The first stanza refers to the attempt of Jesus. (...)

Seeking a “usable past” she calls upon those who have achieved passage beyond barriers in the past: (...) We must find strength in our world, with the inspiration of our past achievements and of what we have discovered about reality. Once human beings believed that sheer physical power, the military panoplies of nationalism, meant strength. America still believes this, “and freedom’s eagles scream above our faces, / misleading, sly, perverse, and unprofound.” But we must take a lesson from the very methods of technology that have served us well in the past. These are based on steady observation and demand minds free from all chauvinism. (*Ibidem*, 17-18)

Essa percepção alia-se às duas figuras míticas (e às duas imagens também elas conflitantes) de Ícaro e Anteu, entre aquele que se deixa seduzir pela liberdade dos céus e o que apenas subsiste quando “preso” à terra-mãe, sem a qual perde a sua força:

Tendons bind us to earth, Antaeus-ridden
by desperate weakness disallied from ground,
bone of our bone; and the sky’s plains above us
seduce us into powers still unfound,
and freedom’s eagles scream above our faces,
misleading, sly, perverse, and unprofound. (*CPMR*, 26)

Do céu, a terra torna-se uniforme (como em “The Gyroscope”) e se a sedução dos poderes icáricos podem momentaneamente distrair o poeta, é na terra, afinal, “bone of our bone”, à qual o sujeito está indelevelmente ligado (“Tendons bind us to earth”), que se deve centrar o seu interesse. Em certa medida, “Lynchings of Jesus” afirma a necessidade de a poesia ser social e politicamente investida. Se por um lado, Bruno, Copérnico, Shelley e Marx foram todos eles capazes de um “voo” intelectual e imaginativo (científico ou poético), também eles se ativeram à realidade circundante, resistindo ou apelando à resistência contra os poderes instituídos e normatizantes. Enquanto Ícaro permanece simbolicamente associado a uma poesia distanciada do momento histórico e social, defende-se que o poeta, “tied / to the much-loved

³⁵⁸ Apesar de as “ousadias” e “rebeliões” de Copérnico, Percy Bysshe Shelley e Marx, é, contudo, Giordano Bruno que é revisitado periodicamente por Rukeyser.

near places”, se deve emocionar com a realidade próxima, cumprindo a sua missão elegíaca relativamente a esses “lynched Jesus” que ainda “não foram deificados.” (*Ibidem*).

Essa ligação íntima do poeta com o real, na recusa explícita do impessoalismo eliotiano, retornará em “Then I Saw What the Calling Was”, publicado em *The Green Wave*, numa resposta à ahistoricidade lírica dos *New Critics* e ao que Rukeyser considera ser a crescente demissão da poesia informada no quotidiano: “All the voices of the wood called ‘Muriel!’ / but it was soon solved; it was nothing, it was not for me. / The words were a little like Mortal and More and Endure / and a word like Real, a sound like Health or Hell.” (*Ibidem*, 267) O apelo das musas do bosque, afastando o poeta da rotina e da realidade, não é aquele que poderia tentar “Muriel”. Aqui as Musas não são Calíope, Euterpe ou Érato mas antes “Mortal”, “More”, “Endure”, “Real”, “Health” ou “Hell”.

Os versos finais de “Passage to Godhead” clarificam a ligação anteriormente sugerida entre a crucificação de Cristo e as “crucificações” correntes nos Estados Sulistas: “Given wings, we looked downward on earth, seen / uniform from distance; and descended, tied / to the much-loved near places, moved to find / what numbers of lynched Jesuses have not been deified.” (*Ibidem*, 26) A identificação não é original: o poema já mencionado de Langston Hughes, “Christ in Alabama”, faz uma apropriação mais radical ao fazer convergir a imagem cristológica e a Imaculada Conceção com a involuntariedade da geração do “mulato” por Mary, a “Mammy of the South”, sob as ordens de um deus que é um “White Master”.

A segunda secção de “The Lynchings of Jesus”, intitulada “The Committee-Room” retorna à imagem do linchamento mas aqui sob uma nova forma. Enquanto no “Committee-Room” aqueles que decidem aparentam uma suspeita ineptidão, ironicamente insinuada, a violência externa universaliza-se em actos realizados ou ameaçados:

Let us be introduced to our superiors, the voting men.
They are tired ; they are hungry ; from deciding all day
around the committee-table.
Is it foggy outside? It must be foggy
The room is white with it. (*Ibidem*)

A falta de clareza exterior reflecte a falta de clareza interior. Mas, por outro lado, a sala que fica “white with it” (fumo?), também aponta para uma provável sugestão da cor que preenche a epiderme dos presentes, diferente do tom da pele de algumas das vítimas da violência de que esta sala está distante. A diferença que é assinalada entre quem decide e aqueles sobre quem as decisões recaem está também presente na crítica ao que a escola ensina (cf. *Ibidem*, 27) e sobre como as decisões dos “voting men” implicam a redução do corpo até à anulação da individualidade e da liberdade em prol de uma uniformidade política e social:

Tomorrow
the vote's to be cast on the eyes, and sex, and brain.
Perhaps we will vote to disallow all three.
We are powerful now : we vote
 death to Sacco a man's name
 and Vanzetti a blood-brother; death
to Tom Mooney, or a wall, no matter;
poverty to Piers Plowman, shrieking anger
to Shelley, a cough and Fanny to Keats;
thus to Blake in a garden; thus to Whitman;
thus to D.H. Lawrence.
 And to all you women,
dead and unspoken-for, what sentences,
to you dead children, little in the ground
all you sweet generous rebels, what sentences (*Ibidem*, 28)

Que sentenças/frases poderão ser proferidas/ditas quando no veto do corpo os primeiros elementos a serem suprimidos são exactamente os que permitem testemunhar (enquanto se assiste a e quando se dá testemunho de), na renúncia a “our mouths” e ao olhos? Os outros alvos corporais, diz este membro dos “voting people” a quem o poema dá voz, são os órgãos da expressão sexual e da realização intelectual: ou seja, o corpo que sobeja é assexualizado, mudo e cego, incapaz de pensar. É, portanto, um corpo contrário à sexualização, oralidade, visualidade e criatividade dos “heróis”: Shelley, Keats, Blake, Whitman e D.H. Lawrence. No mesmo plano de silenciamento e anulação corporal estão os reais Sacco, Vanzetti e Tom Mooney e o fictivo Piers Plowman que, tal como os escritores e poetas, se figuram como “sweet generous rebels”. Numa clara colocação das mulheres no seu papel de mães e de elementos já historicamente sem voz, o poema, estranhamente, mantém-nas no anonimato e na generalização,³⁵⁹ como se a sua rebelião apenas se pudesse processar por intermédio da voz de outrem: “dead and unspoken for”.

Mas em “The Committee Room”, o silêncio feminino é ainda mais evidente, porque, para além dos citados “rebeldes” políticos e literários, acresce agora ao poema o nome de Hilliard, vítima que não fica “unspoken for”, pelo modo como o seu corpo se tornou um produto visual, a quem (apenas) o nome confere integridade. Hilliard, como as anotações de Herzog e Kaufman esclarecem,³⁶⁰ conta-se entre os inúmeros afro-americanos supliciados no Sul. O retomar do tema de “Passage to Godhead” ocorre, todavia, numa formulação diferente, até do ponto de vista estilístico. Numa estratégia próxima do que fará em “The Book of the Dead”,

³⁵⁹ Embora o poema refira Fanny Brawne, a história só a recorda pela sua relação com Keats e pelo teor das cartas que ambos trocaram, publicadas após a morte desta.

³⁶⁰ Identificando-o como Robert Henson Hilliard, cujas imagens e descrição do seu linchamento em 1897, conforme o relatório do *NAACP*, teriam feito parte de uma exposição itinerante, Herzog e Kaufman fazem notar a similitude entre as frases no cartaz, anunciando a exposição, e os versos do poema. (cf. Herzog e Kaufman, 2005: 601-602)

Rukeyser empreende uma reunião do texto poético com o documento real, um expediente modernista que já tinha sido tentado por Dos Passos e Pound, subvertendo a separação entre texto literário e não literário. Mas ao contrário da literariedade ou erudição dos documentos que Pound inclui nos seus *Cantos*, Rukeyser (como, em parte, Marianne Moore), concilia citações eruditas com textos e referências quotidianas ou populares.³⁶¹

Em “The Committee-Room”, é, então, a linguagem descritiva e apelativa de um cartaz publicitário que se intromete no discurso poético e que obriga à fraccionação do poema em diferentes secções, apreendidas em diferentes registos linguísticos. De facto, se a estrofe anterior listava referentes literários e se a estrofe seguinte se aproxima mais do tom dos poemas líricos de Rukeyser, havendo em ambas uma intimidade entre o sujeito que fala e o interlocutor a quem se dirige (“And to all you women, (...) / to you dead children (...) / all you sweet generous rebels”; “Lie down dear”), na referência a Hilliard o que se verifica é o distanciamento entre o anónimo produtor das palavras no cartaz e a sua impessoal, potencial audiência. Este factor aumenta o próprio distanciamento do leitor, permitindo mais facilmente a percepção racional do horror que é descrito:

This is the case of one Hilliard, a native of Texas,
in the year of our Lord 1897, a freeman.
Report... Hilliard's power of endurance seems to be
the most wonderful thing on record. His lower limbs
burned off a while before he became unconscious;
and his body looked to be burned to the hollow.
Was it decreed (oh coyly coyly) by an avenging God
as well as an avenging people that he suffer so?
We have
16 large views under magnifying glass.
8 views of the trial and the burning.
For place of exhibit watch the street bills.
Don't fail to see this. (CPMR, 28)

A crueza da ironia torna o choque mais eficaz. Apontando para a excelência da resistência do corpo de Hilliard – legalmente um “freeman” porque já não escravo, mas num supremo absurdo, já não um *free man*, porque detido e morto – o detalhar da evolução do seu martírio evoca, até certo ponto, o pormenor bíblico na execução de Cristo. Mas ao invés da deificação sugerida em “Passage to Godhead”, Hilliard (porque nomeado?) permanece no domínio da humanidade (desumanidade) terrestre. Inserindo uma subjectivação emocional, a interrogação sobre a justeza de um Deus vingativo e dos seus vingativos filhos (afinal, criados à sua

³⁶¹ “Presiding over a strange marriage between Stott’s ‘exposé quotation’ and Pound’s ‘luminous detail,’ Rukeyser destabilizes powerful institutional voices in more clearly modernist poems like ‘The Dam’; juxtaposing fragments and styles, she both lays out the complex problem posed by Gauley Bridge and, through radical bricolage, limns the possible solutions.” (Thurston, 2001: 188)

imagem) é rapidamente coarctada pela reintrodução da frieza descritiva, na enumeração das fotografias e dos documentos disponíveis na exposição. Exibe-se, assim, uma das dualidades dos corpos à margem ou minoritários em termos de poder representativo. À invisibilidade dos corpos desprovidos de poder que os dois primeiros poemas de “The Lynchings of Jesus” vinham a denunciar, opõe-se a “obscena” visibilidade do corpo de Hilliard. “Aprisionado” fisicamente, é captado e capturado pela objectiva fotográfica no momento da sua execução. À indiferença pela sua vida e pela vida dos outros anónimos, substitui-se o fascínio pela realidade do seu corpo material, até pela sua “wonderful” *performance* na morte. Hilliard passa, assim, de indivíduo invisível e sem história a fragmentos corporais, detalháveis e ampliáveis sob o olhar atento e objectificador de quem controla a lupa, tal como já havia sido apenas carne sob o olhar do fotógrafo (“lower limbs”; “his body looked to be burned to the hollow”).

Esta exposição/espectáculo funciona, contudo, como um modo de divulgação do horror encarnado no seu corpo e, politicamente, constitui o seu “testemunho” involuntário. A câmara fotográfica torna-se um mecanismo dúplice de denúncia e de reconhecimento da existência do indivíduo, enquanto, simultaneamente, o objectifica em fragmentos visuais.

O poema indicia ainda na última estrofe uma possibilidade de esta carnalidade/mortalidade serem superadas no momento em que oniricamente se entrevê um diferente futuro, e onde os diferentes heróis coexistem no mesmo campo político, diluindo quaisquer diferenças.³⁶²

O distanciamento social e económico relativamente a estes “lynched Jesuses” não impediu, no entanto, Rukeyser de demonstrar uma coerente participação física nas situações que entende denunciar. Isto é, encontra-se frequentemente a experiência corporal e local da situação poetizada, em que Rukeyser escolhe o campo onde “fisicamente coloca o seu corpo”. Em “The Trial”, não está com os que se encontram fora do tribunal reclamando o linchamento, nem com o das mulheres acusadoras e vítimas, como foi dito, mas sim com o dos algemados, numa posição que a voz poética também afirma. É essa a situação também em *The Book of the Dead*, dos poemas sobre a Guerra Civil Espanhola ou em “The Gates”.

Assim, a terceira parte de “The Lynchings of Jesus”, intitulada “The Trial”, estabelece claramente esse posicionamento do sujeito poético. Ao contrário da indefinição local dos dois primeiros poemas, “The Trial” começa por esclarecer que este julgamento tem referentes próprios, geográficos e históricos:

³⁶² “all night they carried leaves / bore songs and garlands up the gradual hill / the noise of singing kept the child awake / but they were dead / all Shakespeare’s heroes the saints the Jews the rebels / but the noise stirred their graves’ grass / and the feet all falling in those places / going up the hill with sheaves and tools / and all the weapons of ascent together.” (*Ibidem*, 28)

The South is green with coming spring ; revival
 flourishes in the fields of Alabama. Spongy with rain,
 plantations breathe April : carwheels suck mud in the roads,
 the town expands warm in the afternoons. At night the black boy
 teeters no-handed on a bicycle, whistling The St. Louis Blues,
 blood beating, and hot South. A red brick courthouse
 is vicious with men inviting death. Array your judges; call your
 jurors; come,
 here is your justice, come out of the crazy jail. (*Ibidem*, 29)

A promessa de vida trazida pela Primavera – “green” – é aqui representada por imagens duplamente férteis: “revival / flourishes in the fields”, “plantations breathe April”. Esta exuberância de vida, alimentada pela “Spongy rain” que enche os campos e a cidade, é bruscamente quebrada pela natureza humana, em que “A red brick courthouse / is vicious with men inviting death.” As cores verde e encarnada aparecem, frequentemente, associadas em Rukeyser e, embora contrastem entre si, têm uma componente positiva. Também aqui, “blood beating” e “red brick courthouse” poderiam ser suportes de uma metáfora de vida: pela cor do tribunal ou pelo sangue que pulsa sob a pele do jovem na bicicleta “whistling The St. Louis Blues”. A cor do edifício adquire, porém, um novo contexto neste poema:

A blinded statue attends before the courthouse,
 bronze and black men lie on the grass, waiting,
 the khaki dapper National Guard leans on its bayonets.
 But the air is populous beyond our vision:
 all the people’s anger finds its vortex here
 as the mythic lips of justice open, and speak. (*Ibidem*)

À estátua vendada é impossível discernir as cores do “red brick courthouse”, dos “bronze and black men” ou do “khaki dapper National Guard”, mas esta “invisibilidade” que permitiria julgar de forma isenta é inibida por uma outra realidade que perturba a apreensão justa: “But the air is populous beyond our vision: / all the people’s anger finds its vortex here.” A oposição repete-se mais adiante na intolerância e rigidez que marca os rostos dos detentores da lei e do seu poder executivo: “a jury of vengeance, the cheap pressed lips, the narrow eyes like / hardware; / the judge, his eye-sockets and cheeks dark and immutably secret, / the twisting mouth of the prosecuting attorney.” (*Ibidem*, 30)

Ao invés destes rostos fechados, sem disponibilidade ou aceitação do Outro, estão os corpos expansivos dos jovens: “Nine dark boys spread their breasts against Alabama”. (*Ibidem*). Enfatizando a juventude e a pobreza destes [“schooled in the cells, fathered by want” (*Ibidem*)], o poema reforça a sua posição de crítica social, impondo uma visão de um Sul em que à natureza idílica se opõe a injustiça nas relações humanas. Apesar das conexões em que o poema insiste e apesar da referência à execução dos dois ítalo-americanos no Estado do

Massachusetts, não deixa de sobressair uma distinção entre a imobilidade sulista (intocável pelos voos do avião) e as mudanças que o Norte promete: “Alabama and the South are soft with spring; / in the North, the seasons change, sweet April, December and the air / loaded with snow. There is time for meetings / during the years, they remaining in prison.” (*Ibidem*)

Contrastando com a separabilidade e a violência presa ao passado que existe, então, junto ao solo, nos céus estabelecem-se esses pontos de contacto, sendo que as potencialidades oferecidas pelo avanço tecnológico do avião são contrastadas com o estatismo local:

In the Square
a crowd listens, carrying banners.
Overhead, boring through the speaker’s voice, a plane
circles with a snoring of motors revolving in the sky,
drowning the single voice. It does not touch
the crowd’s silence. It circles. The name stands :
Scottsboro. (*Ibidem*, 30)

O perdão não vem para os jovens no tribunal, espaço representativo de outras injustiças e de violências mas também dos que, como Dred Scott, Nat Turner, John Brown ou Toussaint Louverture se bateram pela liberdade própria ou dos outros. No entanto, quando se pondera as acções destes símbolos anti-esclavagistas com os motivos que conduzem os jovens à sua situação perante a Justiça, o que ressalta é que o elo entre Scott, Turner, Toussaint (e, em certa medida, Brown porque, embora não seja afro-americano, é por lutar pela emancipação destes que é julgado e enforcado) e os nove de Scottsboro se funda em dois pressupostos: ou uma presunção de perigo acrescido porque vistos pela autoridade como um Outro, ou uma presunção de inocência porque vistos pelo sujeito como um Outro ameaçado. Desta forma, o poema participa, inconscientemente, da mesma generalização social e racial: “all our celebrated shambles are repeated here” (*Ibidem*, 29). Listando iniquidades judiciais ou momentos de conflito, Rukeyser reúne aos já citados, os nomes de Sacco e de Vanzetti, de Tom Mooney e de Angelo Herndon,³⁶³ lembrando ainda como os celebrados nomes da História se construíram sobre violências ou massacres religiosos.³⁶⁴ Em diferentes momentos históricos ou geográficos: de César a Godofredo de Bouillon, de Luís XIV aos anónimos

³⁶³ Herndon acumula a dupla “outreidade” de ser afro-americano e comunista. O artigo da revista *Time*, publicado em 3 de Maio de 1937, sobre a sua libertação, comportava o título “Black Red Freed”. O processo contra Herndon representa um caso de prepotência judiciária em que a letra da lei se substituiu ao bom-senso. Depois de organizar uma “marcha da fome”, em que os desempregados se reuniram em frente ao tribunal de Atlanta, no Verão 1932, Herndon foi preso, com base numa antiga lei estabelecendo a pena de morte para quem incitasse à resistência à autoridade estadual. Condenado, por fim, a trabalhos forçados, Herndon é libertado sob fiança e defendido pela ILD que consegue a reversão da sentença no Supremo Tribunal. O artigo encontra-se disponível no seguinte endereço electrónico: <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,931575,00.html>.

³⁶⁴ As “well-nourished flowers of France” podem referir-se à flor-de-lis, um símbolo heráldico comumente associado à monarquia francesa.

executores de uma deturpada “justiça” no Sul dos Estados Unidos. (cf. *CPMR*, 30)

Perante este potencial de destruição, a resposta rukeyseriana antecipa o que será um mote seu ao longo da sua obra: “Earth, include sky ; air, be stable to our / feet, which have need of stone and iron stance; / all opposites, affirm your contradictions, / lead, all you prophets, our mechanic dance.” (*Ibidem*) A inclusão e a aceitação do que em si é contraditório abre, assim, caminho para a realização da plenitude humana e a figura crucificada eleva-se numa ascensão mecânica, libertada dos constrangimentos terrestres:

Shall we then straddle Jesus in a plane
the rigid crucified revived at last
the pale lips flattened in a wind a rain
of merging conquered blast and counterblast.
Shout to us : See !
the wind !
Shout to us :
FLY (*Ibidem*, 31)

As três partes do poema “The Lynchings of Jesus” associam, deste modo, o linchamento à crucificação de Cristo. Embora tenham sido também frequentes enforcamentos em pontes, em que o corpo suspenso sobre a água se encontra nesse local de “passagem”, entre a vida e a morte, mas impossibilitado de aceder à “fonte” baptismal sob si, é o enforcamento na árvore que adquire e transmite um estatuto próprio ao corpo supliciado e aos seus executores. Sendo esta um símbolo da vida e da morte de Cristo (desde a Figueira ao Ramo de Oliveira e ao Madeiro onde o Seu Corpo é pregado), a identificação processa-se, absurdamente, não entre a vítima e Cristo, mas entre os executores e um restabelecimento de uma ordem divina, na reposição das hierarquias e na “sacralização” inconsciente do lugar do “sacrifício”. Recuperando e restabelecendo a leitura bíblica, Hughes e Rukeyser revertem esta interpretação, repondo as associações entre os corpos dos justicados e o corpo mártir de Cristo.

Rukeyser afasta-se porém de Hughes ao insistir na “revitalização” destes corpos, seja na possibilidade do voo icárico, na exibição gráfica dos mesmos ou numa ascensão auxiliada pelo voo do avião que, ligando terras, céu e pessoas suspende (e inclui) os opostos e confunde o que se julgava diferente. A exortação a um interlocutor ao longo de “The Lynchings of Jesus” a quem se pede resposta, por parte de um sujeito que se vê plural (“we”³⁶⁵) é uma outra

³⁶⁵ Jane Cooper analisa a frequente presença de um “nós” na poesia de Rukeyser: “She was a lyric poet, of course, who wrote at all ages beautiful and suggestive and moving and witty short poems and songs. But she also had the sweep of imagination that leads to epic, to the desire to make epic – an epic consciousness. Sometimes I’ve found people who on first reading her can’t stand the fact that she will say ‘we’ instead of ‘I’ – this is particularly true in the early and middle books. (...) But at best it seems to me the urge (...) to speak for one’s community, to say ‘we.’ An epic, to my way of thinking, is not just a poem including history, as Pound called it, but an effort to put a community on paper. Since Americans traditionally have had a hard time with community,

estratégia empática que insiste na gregariedade que anima (deve animar) o espírito humano.

O poeta pode, aliás, não só ser a “voz” da comunidade (Humanidade?) no evitar do esquecimento e do apagamento visual do Outro, como “oferecer-se” enquanto voz do Outro, replicando a generosidade da mãe de Shirley em “Absalom”, que desafia: “I shall give a mouth to my son.” (CPMR, 85)

Esta é uma prática que Rukeyser teoriza e repete na sua obra. Embora os poemas que estejam em análise neste capítulo sejam, tal como “The Book of the Dead”, escritos maioritariamente na década de trinta, esta preocupação em fazer do Outro um próximo voltará a ser um dos aspectos centrais da sua poesia nos anos sessenta e setenta. Por um lado, subvertendo as estruturas de pensamento binário em “Ballad of Orange and Grape” e nos vários poemas que renegam essa criação e segregação dos “diferentes” – raciais, religiosos, sexuais, corporais – de que os referidos “Despials” e “Searching / Not Searching” são exemplares. Por outro, há uma renovada atenção ao conflito militar e à “produção” da diferença como um construto que se funda no discurso oficial e que é permitida pelo desconhecimento e pela indisponibilidade em ver e compreender os outros, como é denunciado em “St. Roach”. Em “Poem”, publicado em *The Speed of Darkness*, em 1968 e, assim, contemporâneo do conflito no Vietname, o sujeito poético lamenta a iniquidade da guerra e a “desdramatização” das notícias referentes ao conflito. Diluídas pela multiplicidade informativa e “soterradas” entre anúncios publicitários, são prova da errada utilização dos “devices” tecnológicos, que se tornaram um instrumento de manipulação ideológica ou de difusão consumista, como Plath criticara:

I lived in the first century of world wars.
Most mornings I would be more or less insane,
The newspapers would arrive with their careless stories,
The news would pour out of various devices
Interrupted by attempts to sell products to the unseen.
I would call my friends on other devices;
They would be more or less mad for similar reasons.
Slowly I would get to pen and paper,
Make my poems for others unseen and unborn.
In the day I would be reminded of those men and women
Brave, setting up signals across vast distances, (...)
As the lights darkened, as the lights of night brightened,
We would try to imagine them, try to find each other.
To construct peace, to make love, to reconcile (*Ibidem*, 430)

Ultrapassando os diferentes opostos, o sujeito realiza no poema o ponto de encontro entre os “men and women / Brave, setting up signals across vast distances,” e os que, “unseen and unborn”, apenas acedem a uma voz através da lembrança e das palavras escritas pelo poeta. O

this is a large challenge for an American poet.” [Cooper, 2001 (1999): 12-13]

Outro é um espaço real que é necessário tornar presente e próximo pelo processo imaginativo; torná-lo semelhante tal como noite e dia se complementam: “the lights darkened, (...) the lights of night brightened”. Mas a interferência mediática no conflito do Vietname transforma a visão do poeta. Em “Delta Poems” as figuras banais e indiferenciadas de “this boy”, “this girl”, do homem ou da jovem que caminham junto ao rio ou cujos corpos estão dispostos numa aparente placitude são humanizados como um próximo e não como um Outro: “A girl has died upon green leaves, / a young man has died against the sky. / A girl is walking printed against green leaves, / A young man walks printed upon the sky.” (*Ibidem*, 427)

No entanto, a anteceder estas imagens, Rukeyser introduz a representação da violência do conflito não a partir da experiência dos locais, isto é, da experiência de quem (sobre)vive ao bombardeamento pelo gás *napalm*, mas a partir da perspectiva do observador americano que acompanha o conflito televisiva ou jornalisticamente: “Of the children in flames, of the grown man / his face burned to the bones, of the full woman / her body stopped from the nipples down, nursing / the live strong baby at her breast / I do not speak.” (*Ibidem*, 426)

O silenciar temporário remete para essa raiva em “Poem” e em outros textos de *The Speed of Darkness* (1968), em que o sujeito, situado na história, revela o desânimo pela violência que inerentemente define o relacionamento entre Estados. Depois de ter assistido a duas Guerras Mundiais, à Guerra Civil Espanhola, à Guerra Fria e à perseguição interna que esta suscitou, à Guerra da Coreia e dos Seis Dias e agora ao novo conflito no Sudeste Asiático, o sujeito lamenta: “I am a woman / in a New York room / late in the twentieth century. / I am crying. I will write no more. – / Young man and girl walking along the sea, / among the leaves.” (*Ibidem*, 427) Mas os dois jovens que avançam junto ao mar trazem novamente a linguagem ao sujeito, que os descreve, alternadamente, enquanto expressão de vida e enquanto suspensos na morte. O enamoramento dos jovens e o seu sacrifício evoca o enamoramento que o sujeito também sentiu por alguém que se sacrificou pelos seus princípios, lembrando Otto Boch:

I remember you. We walked near the harbor.
You a young man believing in the future of summer, (...)

They are walking again at the edge of waters.
They are killed again near the lives, near the waves.
They are walking, their heads are close together,
their mouths are close as they die.
A girl and a young man walk near the water. (*Ibidem*)

A linguagem é um elo comunicativo, um espaço relacional, que deve superar as “intercepções” e o esquecimento, que conecta o jovem par amoroso vietnamita – a nacionalidade reconhecível no título, “Delta Poems” e nos corpos queimados – e a vida do sujeito.

A denúncia do silenciamento feminino tem, por isso, um carácter particular por este privar o indivíduo de representatividade mas também por tolher o impulso relacional que Rukeyser atribui ao género. Em “Ann Burlak”, um poema publicado em *A Turning Wind* (1939), como parte da série “Lives” e que se centra sobre a figura revolucionária mencionada anteriormente, esta questão de um espaço discursivo público é fulcral. Neste poema, Rukeyser reclama a imperiosidade de um reconhecimento vocal e visual ao feminino, não enquanto objecto mas enquanto produtor de significação, mesmo se, neste caso, essa mensagem é uma “tradução” das mensagens de outros corpos silenciados e imperceptíveis. Isto é a exigência de um espaço de representatividade para Ann Burlak não se relaciona com o seu género mas com a imbricação deste numa luta social e política de cariz económico:

Let her be seen, a voice on a platform, heard
as a city is heard in its prophetic sleep when
one shadow hangs over one side of a total wall
of houses, factories, stacks, and on the faces
around her tallies, shadow from one form. (*Ibidem*, 191)

A sua presença vocal manifesta-se fisicamente nos que a ouvem, disponíveis e receptivos e em que as diferentes refrações do som e da luz unem todos os corpos como se num único toque: “An open square shields the voice, reflecting it / to faces who receive its reflections of light as / change on their features. She stands alone, sending her voice out to the edges, (...)”. (*Ibidem*) Mas há outros que permanecem silenciados ou que ficam intocados, presos à rotina do trabalho herdado genericamente: “(...) the woman in the fog / can never speak her poems of unemployment,” (*Ibidem*, 192); “Those women who stitch their lives to their machines / and daughters at the symmetry of looms.” (*Ibidem*, 193) Não há espaço para metaforizações do tecer criativo feminino: a máquina é antes um instrumento de submissão e disciplina corporal a que mães e filhas estão literalmente “cosidas”. Burlak fala para estas mulheres anónimas:

She speaks to the ten greatest American women:
The anonymous farmer’s wife, the anonymous clubbed picket,
the anonymous Negro woman who held off the guns,
the anonymous prisoner, anonymous cotton-picker
trailing her robe of sack in a proud train,
anonymous writer of these and mill-hand, anonymous city-walker,
anonymous organizer, anonymous binder of the illegally wounded,
anonymous feeder and speaker to anonymous squares. (*Ibidem*)

Remetendo para o livro de Erskine Caldwell e Margaret Bourke-White (*You Have Seen Their Faces*), Rukeyser afirma: “She knows their faces, their impatient songs” (*Ibidem*). Entre o trabalho fabril ou a obliteração doméstica, os corpos sem representação, por quem Burlak se envolve politicamente, podem também ser produtores de discurso:

(...) she knows women cut down
by poverty, by stupid obscure days,
their moments over the dishes, speaks them now,
wrecks with the whole necessity of the past
behind the debris, behind the ordinary
smell of coffee, the ravelling clean wash
the turning to bed, undone among savage night
planning and unplanning seasons of happiness
broken in dreams or in the jaundiced morning
over a tub or over a loom or over
the tired face of death.

She knows
the songs: (...) (*Ibidem*)

Contra os rostos dos “(...) spies who wait for the spy at the deserted crossing,” (*Ibidem*), Rukeyser posiciona a coragem de Ann Burlak, indiferente aos “Insults of attack”, “insults / of mutilation.” (*Ibidem*, 194) Esta coragem, aliás, encontra antecedentes femininos na lembrança de Rosa Luxembour (cf. *Ibidem*) e apresenta potencialidades futuras: “(...) Suddenly perceives / the world will never daily prove her words,/ but her words live, they issue from this life.” (*Ibidem*, 195)

Nos poemas de Rukeyser compostos por volta desta fase (entre o final dos anos trinta e durante a década de quarenta) infere-se recorrentemente a presença desse “espionar”, da constante vigilância que atormenta, nos anos cinquenta, a personagem de Esther Greenwood, em *The Bell Jar*. Num caso e noutro, o espião não se relaciona com o inimigo externo soviético que obcecava a ficção e a realidade política da época (na pessoa dos Rosenberg, por exemplo que, em Plath aparecem como supliciados e não como espiões/criminosos), mas sim com o “espionar” hegemónico sobre o indivíduo divergente. Em “Letter to the Front”, tal como fará em *Houdini*, Rukeyser poetiza um interrogatório em que as ameaças à estrutura social dos Estados Unidos relacionam a escrita da poesia com a posição anti-fascista, remetendo para a censura e para as estratégias investigativas da HUAC: “They come home to the rat-faced investigator / Who sneers and asks, ‘Who is your favorite poet?’ / Voices of scissors and grinders asking their questions: / ‘How did you ever happen to be against fascism?’” (*Ibidem*, 245)³⁶⁶

Apesar da insistência em denunciar as anomias que vêm a “outridade” antes do crime, a amnésia histórica que branqueia os passados e o silenciamento porque passam multitudes,

³⁶⁶ Hallie Flanagan, referindo o nome de Christopher Marlowe perante uma das comissões de inquérito, é confrontada com a ignorância de um dos membros que lhe exige que explique quem é Marlowe e se este é Comunista. Esta situação é reproduzida por Tim Robbins, no filme mencionado.

Rukeyser inclui em *Houdini*, de forma similar à utilizada em “The Book of the Dead”, uma simulação do exercício democrático através do testemunho de Houdini que, perante a iniciativa do Congresso Americano em banir o espiritismo, participa activamente na denúncia da fraudulência dos actos espíritas. No entanto, o poder real e utilidade destas instituições aparece maculado pela incoerência ou ineficácia dos que o exercem. A crítica dirige-se, assim, mais ao agente do que à organização do Estado, mas lembrando o carácter persecutório que este pode assumir. (cf. *H*, 123-124, 126)

Rukeyser não evade a falácia de, por vezes, apor também essa marca a outrem. Esta circunstância é visível nas duas mulheres de Scottsboro e em “The Book of the Dead”, onde a proporcionalidade de vítimas afro-americanas terá contribuído para a forma como os habitantes locais e a própria empresa lidaram com a situação. Embora insinuada no poema, esta situação não ocupa um primeiro plano e é, a espaços, suprida sob o manto do manifesto político, mais preocupado com a universalização do drama dos mineiros e com uma perspectiva humanista que pessoaliza e nominaliza os indivíduos.

No entanto, Rukeyser é consistente na sua escolha das histórias marginais que as macronarrativas esquecem ou apagam. “The Book of the Dead” insiste na importância das micronarrativas, enquadrando-as num plano socioeconómico mais abrangente (o que, por sua vez, aportou outras críticas ao texto, neste caso por se afastar do problema político, na particularização das experiências) mas não esquece, porém, os episódios históricos que marcaram o lugar. De forma idêntica, o último poema de “The Blood is Justified” (*Theory of Flight*), com o título homónimo, coloca em paralelo a história americana e os antepassados do sujeito poético. A recusa iterada da perspectiva ahistórica do *New Criticism*, surge indirectamente na transposição para o texto poético de um corpo que é veículo, guardião, reproduzidor e narrador da história que em si transporta: “carrying in this brain survival, carrying/ within these ribs, history, / the past deep in the bone.” (CPMR, 68)

Comparando-o com a lírica de Auden, Kertesz liga este poema à busca de antepassados: “Rukeyser’s search for ancestors is more fruitful, though she must turn from those whose toil and energy she admires but whose vision was limited. Unlike Auden (...) she expresses a sad love for American forebears whom she must betray.” (Kertesz, 1980: 53)

A comunicação, contudo, nem sempre é possível entre esses antepassados, aportados ao presente como “telas viventes” pela evocação, investigação e curiosidade do sujeito, numa procura constante de respostas às questões que os afrontaram e que, num renovar cíclico, os seus descendentes agora enfrentam:

Living they move on a canvas of centuries
restored from death in artful poses, found
once more by us, descendants, foraging,
ravelling time back over American ground.
How did they wish, grandparents of these wars,
what cataracts of ambition fell across their brains? : (CPMR, 69)

Num passado que se constrói sobre a violência e sobreposição dos corpos dos recém-chegados aos corpos dos habitantes autóctones, o sujeito identifica as heranças linguísticas, na passagem directa das vozes indígenas aos antepassados, no contacto económico e espacial

estabelecido, persistindo ainda, ligando passado e presente: “The heavy boots kicked stones down Wisconsin roads, / Augusta Coller³⁶⁷ danced her début at Oshkosh : / they spoke those names : Milwaukee, Waukesha, / the crackle and drawl of Indian strange words.” (CPMR, 69)

O sujeito poético, como a nação, nasce na confluência deste espólio herdado e das transmissões interrompidas que deixam questões a cuja resposta ainda não chegou [“: What treason to their race has fathered us?” (Ibidem)]. Ao contrário da coacção na pressão para a “americanização” que Rukeyser assiste familiar e socialmente, a americanidade do sujeito poético não é diminuída pela sua aceitação e integração de outras ancestralidades, fabricando-se antes num percurso que começa além-fronteiras e que se prolonga na expansividade do próprio país: “Over the country, Wisconsin, Chicago, Yonkers, / I was begotten, American branch no less because / I call on the great names of other countries”; “From your knowing eyes I sprang, child of your distant wombs,” (Ibidem).

Esta herança, todavia, não se efectua sem conflito, uma vez que as mudanças geracionais implicam a repetição de “(...) historic Sunderings, betraying our fathers, / all parricidal in our destinies.” (Ibidem, 70) Mas há uma genuína confissão afectiva nestes “parricidas”, em cujas vozes ressoam outras “línguas e palavras emprestadas”, que ensaiam rupturas com um passado [“needing to move in our integrity (...)” (Ibidem)], mas que vão também dando continuidade ao espírito pioneiro dos ascendentes, sendo afinal, “blood wrung from your bones”:

How much are we American? Not knowing
those other lands, being
blood wrung from your bone, our pioneers,
we call kindred to you, we claim links, speaking
your tongue, although we pass, shaking
your dream with revolution since we must. (Ibidem)

Integrando em si a pluralidade das heranças – genéticas, linguísticas, históricas ou geográficas – e disponibilizando-o à descoberta (“By these roads shall we come upon our country”), obtém-se um corpo-mapa, corpo-livro, vivo e agente, impulsionador da revolução social e continuador de um legado histórico. Um corpo que é, afinal, invocado em “The Book of the Dead” para, tal como aqui ou como em *One Life*, percorrer as estradas do país (e as “estradas” que levam a outros países), num desejo puro de conhecimento. Um corpo que surge colectivizado em “we” no poema “The Blood is Justified”, implicando o percurso já realizado e que em “The Road”, inaugurando os vintes poemas de “The Book of the Dead”, apela directamente à consciência do leitor para que este encete a mesma viagem inquisitiva do poeta:

³⁶⁷ Avó paterna de Rukeyser, residente em Wisconsin e referida em *The Life of Poetry*. (cf. Herzog e Kaufman, 2005: 604) Mais adiante, surge a referência a Yonkers, no Estado de Nova Iorque, onde viveu a sua mãe, Myra Rukeyser.

“These are the roads to take when you think of your country / and interested bring down the maps again, / phoning the statistician, asking the dear friend, // reading the papers with morning inquiry.” (*Ibidem*, 73) Descobrimo-se, descobre a América, o túnel em Gauley Bridge ou as minas nas distantes Astúrias, no poema final que fecha o ciclo.

A relação entre espaço, tempo e corpo é configurada de modo semelhante (embora não necessariamente com a mesma intenção) em H.D. A declaração inicial de *Bid Me to Live* (“Oh, the times, oh the customs!”) que, num plano superficial, aventa a crítica à situação no tempo histórico preciso em que a acção decorre (a Primeira Guerra Mundial), remete para a trans-historicidade dessa mesma situação quando se considera a sua origem. Se Cícero, na sua peroração no Senado, exclama o seu espanto pela passividade dos senadores ante a iniquidade de Catilina com a célebre frase “O tempora! O mores!”, H.D. estabelece, através das alusões clássicas ao longo do texto, uma narrativa de violência que ultrapassa a sua radicação nos limites temporais enunciados. Identifica-se, assim, uma dimensão cósmica nas leituras diacrónicas (históricas) e nas experiências sincrónicas (pessoais) dos conflitos: “Oh, indeed, the times! The customs! Their own, specifically, but part and parcel of the cosmic, comic, crucifying times of history. Times liberated, set whirling out-moded romanticism; Punch and Judy danced with Jocasta and Philoctetes (...).” (*BML*, 7)

Nesta conflagração do cómico e do trágico, o corpo masculino de Rafe assimila um tempo linear, marcado pelo relógio que oferece à sua mulher, estando afecto ao conflito militar e transformado por este.³⁶⁸ No espaço oposto – visual, conceptual e comunicativo – está o corpo feminino de Julia, na posição de impotência e fragilidade emocional sentida como as vítimas da guerra, mortos-vivos sem o saberem.³⁶⁹ Esta condição é ainda agravada no caso feminino pela impossibilidade de recuperar o poder sobre o seu próprio corpo em tempo de pós-guerra como sucede à amante de Rafe Ashton, Bella: “If Bella predicted that later film or stage-type, maybe Bella was ahead of them, more fashionable, then, the more determined to self-destruction; it was not because Bella was so actually of the lost, of that lost generation, it was simply that Bella was anyway doomed to self-extinction.” (*Ibidem*, 7-8)

Esta relação é também indiciada logo no início de *Trilogy*, de H.D., em que a contiguidade

³⁶⁸ “Why did he give me his watch? The watch went on ticking. (...)

Now the watch weighed her wrist to her chest, weighed a weight on her chest. The watch was a stone weighing her there.

She lifted her wrist under the bed covers, she let it fall back. She clenched her cold fingers under the bed-covers. The wrist-watch was a stone, scarab weighing her to this bed.” (*Ibidem*, 31, 36)

³⁶⁹ “What was left of them was the war-generation, not the lost generation, but lost actually in fact, doomed by the stars in their courses, an actuality, holocaust to Mars, not blighted, not anaemic, but wounded, but dying, but dead.” (*Ibidem*, 8) Há, no entanto, de notar a insistência de Julia em permanecer no país apesar da sua condição de americana, isto é, em “ser parte” porque aí se encontra. (cf. *Ibidem*, 10)

e sobreposição dos tempos e dos espaços universalizam o momento do *Blitz* e exaltam a fragilidade do corpo mas também a sua dupla dimensão temporal e intemporal.³⁷⁰ Ou seja, o corpo, enquanto existente num dado histórico, supera essa sua limitação ao ser um veículo para a revelação e desvelação narrativa e hermenêutica. Adalaide Morris encontra essa relação e aproximação das narrativas na dupla utilização da palavra “cartouche” – enquanto cartucho militar e enquanto cartucho real contendo o nome do faraó, actuando a linguagem como o factor da preservação histórica,³⁷¹ assim como Wisconsin ou Oshkosh mantêm linguisticamente vivos os habitantes dessa outra América, em “The Blood is Justified”.

Imbuída deste espírito que escuta o passado como uma entidade viva, Rukeyser é consistente nesta procura não de uma mas de diferentes ancestralidades, como Kertesz evidencia, estabelecendo uma relação dialéctica com um passado que deve ser questionado e reescrito no presente.³⁷² Desta forma, a herança pressupõe uma apreensão e aprendizagem: poemas como “Place-Rituals” e “Ritual Blessing”, integrados em “Theory of Flight”, apontam para uma ritualização que apenas se pode consubstancializar como “blessing” se não for convertida num hábito que a destitua de conteúdo semântico e relevância moral. (cf. Kertesz, 1980: 87)

³⁷⁰ “*Trilogy* opens with a string of analogies between the stripped and broken London of the Blitz years, the recently excavated tombs at Luxor and Karnak, the child Samuel shivering before his lord’s voice, a museum exhibit, the catastrophically preserved Pompeii, and a body, imagined without gender or history, whose catalogued components each meet a separate death: the brain bursts, the flesh melts, the heart burns out, the muscles shatter, and ‘the outer husk’ is ‘dismembered.’” (Edmunds, 1994: 21)

³⁷¹ “The word *cartridge*, designating a heavy paper case for gunpowder, is a variant of the word *cartouche*, the oval or oblong in hieroglyphic script that encases the names and epithets of such royal or divine figures as Hatshepsut, Queen of Egypt. From the aural overlap of *cartridge* and *cartouche*, the poem reasons its way toward a bitter truth detonated by wordplay. On the death of her husband in 1504 B.C., Queen Hatshepsut bestowed upon herself the title and powers of pharaoh, but on her death in 1482 B.C., her successor, Thutmose III, erased the hieroglyphs from her royal cartouches. H.D.’s point is that even if a culture pulps its books and rubs out its heritage, traces of its history will linger in its language.” (Morris, 2003: 44)

³⁷² Ao posicionar-se em frente dos portões da prisão onde está detido o poeta Kim Chi-Ha, Rukeyser corporaliza a universalidade de valores que defende e personifica o “discurso transnacional” de que fala Appadurai: “Activist movements involved with the environment, women’s issues, and human rights generally have created a sphere of transnational discourse, frequently resting on the moral authority of refugees, exiles, and other displaced persons.” [Appadurai, 2005 (1996): 22] O corpo encerrado no espaço prisional é, socialmente, um corpo “displaced” do seu “habitat” natural e para Rukeyser, um corpo forçado a uma censura física.

3.2.4. “Abel America, calling from under the corn” – subverter as estruturas de poder

Em “The Book of the Dead”, os seus subtextos envolvem o poder energético e transformativo da água e os sememas que recriam o processo e o fluxo respiratório. Estes transcorrem os diferentes poemas, procurando desfazer as diferentes obstruções que bloqueiam a comunicação passado e presente, local e nacional, interpessoal e inter-racial, interna e externa. A construção do túnel e o crime social que lhe é associado são assim objecto primeiro e, simultaneamente, secundarizado do poema, retirando-lhe o cunho marcadamente político, investindo-o de estratégias poéticas modernistas [cf. Lowney, 2001 (1999): 196 e Wechsler, 2001 (1999): 227] e esculpindo-o como um “livro” em que as opções estéticas e teóricas de Rukeyser se impõem, mesmo se subrepticamente. A crítica de John Lowney sobre um certo “branquear” da realidade em Gauley Bridge³⁷³ e as críticas de quem considera que o poema diverge de uma (inexistente) ortodoxia literária proletária, omitem a recorrência no texto de temas constantes na autora, como o fascínio pelas potencialidades dinâmicas da ciência e do progresso.

É por isso que, ainda antes da tragédia de Gauley Bridge, Rukeyser se debruça sobre as dificuldades económicas dos mineiros confrontados com o encerramento das minas [“A dead mine makes dead miners” (*CPMR*, 32)], em “The Tunnel” ou quando em “The Strike”, ambos parte de “The Structure of the Plane”, em *Theory of Flight*, invoca esse encerramento como uma necessidade social e moral. Por intermédio deste processo, Rukeyser insere o conflito numa dimensão nacional, sobrepondo-lhe as contradições que impendem sobre o progresso.

Capitalizadas, repetindo a inscrição no cartaz na mina, as palavras que abrem o poema “The Tunnel” determinam o seu tom: “NO WORK is master of the mine today” (*Ibidem*, 31).

Tal como já se assistira em “Notes for a Poem”, em “The Tunnel” pai e filho partilham a experiência laboral, ao contrário do que sucedera em “Sand Quarry with Moving Figures”, onde a filha apenas podia herdar materialmente o negócio paterno. Sem que Rukeyser efectue uma crítica precisa, não se pode deixar de assinalar o registo desta diferença espacial e profissional que divide filhos e filhas, existindo os primeiros numa tradição de continuidade e as segundas num contexto de exclusão, participação diferenciada ou de ruptura.

“The Tunnel” apresenta outras semelhanças com “The Book of the Dead”, na descrição da transiência entre as partículas da mina (carvão), os corpos dos mineiros e a natureza exterior.

³⁷³ “Rukeyser underscores the racial politics of Gauley Bridge not only through the stories and testimony of black workers and their families, but also through the metaphor of whiteness – the ‘white glass’ of silica.” [Lowney, 2001 (1999): 197]

Dissimulam-se, assim, diferenças sob um manto de uniformidade cromática, cuja malignidade faz sobressair os riscos humanos e naturais perante as necessidades económicas e industriais:

The father's hand is rubbed with dust, his body
is witness to coal, black glosses all his skin.
Around the pithead they stand and do not talk
looking at the obvious sign.

Behind his shoulder stands the black mountain
of unbought coal, green-topped with grass growing
rank in the shag, as if coal were native earth
and the top a green snowing (*Ibidem*, 31-32)

O pó de sílica que cobre de branco a vida em “The Book of the Dead” é aqui substituído pelo pó negro do carvão, num poema marcado por um tom de impotência, eivado por algumas impressões de renovação e esperança (“green-topped with grass growing”). A crítica social que orienta a sua construção determina também o seu vocabulário: “tyrant”, “unbought coal”, “closed”, “on strike”, “company fails to itemize”, “infected whores”, “jobless miners”. Por seu turno, o ténue diálogo que se estabelece entre pai e filho expõe a íntima conexão entre o clima de desespero económico, a desagregação social e a falência da harmonia familiar. Perante a intransigência da companhia [“These are the valley's losses // which even the company fails to itemize / in stubborn black and red in the company stores” (*Ibidem*, 32)], assiste-se à destruição moral e física das populações do vale, que os corpos testemunham externa e internamente: “the empty breasts like rinds”, “the infected whores”. Apenas o insuperável apelo da regeneração humana derrota o desânimo e a ausência de expectativas que minam os trabalhadores: “On the cold evenings the jobless miners meet / wandering dully attracted to the poolroom, / walking down the grey street.” (*Ibidem*) Opondo-se a estas imagens cinzentas, o pai explica ao filho porque se ateu ao local: “‘Well,’ he said, ‘if I hadn’t married : though then / the place had more in its favor. // Babies came quickly after summertimes.” (*Ibidem*)

Apesar das referências negativas às infâncias que não puderam ser vividas como tal,³⁷⁴ à responsabilidade imposta pelo nascimento dos filhos e à imagem de um “puppy roasted for pregnant Mary's dinner” os filhos são, no entanto, associados à alusão mais positiva de “summertime”, bem como às possibilidades que decorrem da natividade mariana, em que esta “Mary” aparece despojada de bens e recursos como a sua antecessora bíblica. Negativa é, todavia, a uniformização das cores porque, ao invés de anular diferenças, apenas impõe a

³⁷⁴ Comparando o poema com “Three Songs” de Hart Crane, Kertesz aponta a ausência da possibilidade romântica e da realização amorosa nas vidas destes mineiros: “The first section of ‘The Tunnel’ describes unemployed miners who never owned their lives and despite sex and procreation never knew the luxury of love relationships. There is no time or energy for love – ‘year in and out, seeing no color but coal’ – and even to have sex with one’s wife is a dangerous luxury.” (Kertesz, 1980: 25-26)

omnipresente poeira negra que impede a apreciação da diversidade da vida e antecipa o destino de George, o mineiro que em “The Strike” é enterrado sob o carvão:

We'll be a long time dead, come that time, buried
under coal where our life was;

we were children and did not know our childhood,
we got infants, and never knew our wives,
year in and out, seeing no color but coal,
we were the living who could not have their lives.” (CPMR, 32-33)

“The Tunnel” é construído como um filme em três partes, cada uma narrando uma história com caracteres e cenários diferentes e onde uma linha comum reside na necessidade de viver plenamente a vida. Essa necessidade é tolhida pelo desemprego e pelas condições laborais na primeira secção, pelo isolamento amoroso do sujeito na segunda secção e pelo voo fatal do piloto na terceira, enquanto a sua mulher, grávida de seis meses, o espera. Se bem que estas duas últimas secções não foquem directamente a problematização da visibilidade e invisibilidade enquanto possibilidades representativas, refira-se, contudo, brevemente, alguns aspectos que as tornam características, do ponto de vista temático, da poesia de Rukeyser.

A segunda secção desenvolve-se a partir de uma busca de uma completude no relacionamento com outrem e onde, na voz mais lírica do sujeito poético, são prementes a fisicalidade de termos como “touch”, “hands”, “reach”, “body”. Tal como em “Effort at Speech Between Two People”, o poema introduz os conceitos interligados de contacto e comunicação, contrastando-os com imagens de isolamento físico: “Shall we no more, my love, pass down the lanes of grace / slowly together and in each other’s safekeeping, no more / shall I watch evening touch hands to your face / and feel myself glisten in answer?” (CPMR, 33)

A cidade já não é o espaço entusiástico do progresso, contendo agora os aspectos distópicos da solidão humana, sem contacto directo entre os que a habitam, agravado pela mediatização das novas possibilidades tecnológicas:

Open me a refuge where I may be renewed. Speak to me
world hissing over cables, shining among steel strands,
plucking speech out on a wire, linking voices,
reach me now in my fierceness, or I am drowned

buried among my flesh, dead of a dead desire.
All night I went to the places of my love,
opened to one wished meeting, all unarmed.
And there was nothing but machine-loud streets. (*Ibidem*, 34)

A ambiguidade dos processos tecnológicos, abrindo-se à comunicação mas representando a impossibilidade desta, desvela-se na dualidade das palavras, Estas referem meios comunicativos (“cables”, “strands”, “wire”) mas antagonizados pelos atributos e acções que o

poeta lhes imputa: “Speak to me / world hissing over cables, shining among steel strands, / plucking speech out on a wire, linking voices”. Na ânsia comunicativa, os mediadores metálicos apenas reforçam o isolamento físico no poema e a linguagem estilisticamente mais convencional contribui para o *pathos* de um sujeito poético que, sem o contacto desejado, se imagina “drowned / buried among my flesh, dead of a dead desire.”

Embora o sujeito anseie por uma completude interna, por um reencontro harmónico entre o seu corpo e a sua mente [“Body, return : I love you : soul, come home!” (*Ibidem*)], há um reconhecimento da importância da união com o Outro para esse pleno conhecimento pessoal: “My blood must be fed on foreign substance, lacking / the knowledge of those gestures, roots of words, unfeeling / the wet intestinal movings of another body, starving /not knowing the muscles’ flexing.” (*Ibidem*)

Na impossibilidade dessa resposta, ao sujeito resta a magnitude solitária que revê na verticalidade simbólica dos edifícios, cujo desejo os impulsiona verticalmente “to touch the sky” e a um redescobrir-se na interioridade e potencialidades de “climates of the mind”:

Shall we losing our ego gain it, saddening
After no response and a turning away? Sheer
the skyscrapers stand, pure without meaning, single
in desire rising to touch the sky :

the diver waits, arms thrust in white dihedral
to air and next moment’s water : the flash of shock
travels through diver lover tower plane reaching
sky, a contact in desire, leaving

bondage in flight. Sever the cords binding our bones,
loosen to each other, approach, night, return me love :
unblind me, give me back myself, touch me now :
slide, night, into the climates of the mind. (*Ibidem*, 34-35)

As sugestões de morte espiritual e anímica (“I am gone down to death in a great bleeding”) são tenuemente diluídas nas alusões bíblicas apontando para uma ressurreição que, no poema, se enforma como um renascimento e reaprendizagem de si. Embora se declare “pale with the weakness of one / dead and not yet arisen”, o sujeito antecipa a possibilidade desse ressuscitar, de modo a que se possa interrogar: “Shall we losing our ego gain it, saddening / after no response and a turning away?” Mas o inserir de um subtexto religioso – e poético nas alusões a Shelley e Arnold (cf. Herzog e Kaufman, 2005: 602) – não condiciona este amor à sua espiritualidade. Ou seja, o recurso metatextual não se traduz numa retórica de substituição da carnalidade de um amor físico pela espiritualidade de um amor religioso. Há, deste modo, uma certa contradição entre o que a mensagem Crística oferece e o que exige em troca, por um lado,

e o que o sujeito poético subentende ser o caminho para a sua “salvação”, por outro: “Jesus disse, então aos discípulos: ‘Se alguém quiser vir após Mim, renegue-se a si mesmo, tome a sua cruz e siga-Me. Quem quiser salvar a sua vida, perdê-la-á, mas quem perder a sua vida por Minha causa, encontrá-la-á. Que aproveita ao homem ganhar o mundo inteiro se, depois, perde a sua alma?’” (Mateus, 16: 24-26)

Já o sujeito procura antes o reencontro de si e a harmonia interna o que, por sua vez, exige também o reencontro entre corpo e alma: “Body, return : I love you : soul come home!” Não se exige, assim, a “punição” de um corpo limitativo e agonizante a espaços (“All day the bleeding washes down my sides ; at night / darkly and helplessly my face is wet.”), mas repõe-se a indispensabilidade do(s) corpo(s) e do contacto, isto é, da materialidade da carne, para que o sujeito poético possa voltar a ser ele próprio: “(...) Sever the cords binding our bones, / loosen us to each other, approach night, return me love : / unblind me, give me back myself, touch me now : / slide, night, into the climates of the mind.” (CPMR, 35)

O conhecimento pressupõe então uma construção da identidade em relação a outrem, como um acto que não é meramente intelectual mas que depende de uma abertura e de um relacionar-se com o Outro e do anular das restrições corporais: “The imagery here reflects the change from the inauthentic desire to abandon herself to an idol (traditionally feminine) to the desire of one seeking a creative communion with her self and the world.” (Kertesz, 1980: 27)

A terceira secção retorna a um espaço urbano: o acordar rotineiro da cidade a partir do cais, onde vida e morte se cruzam, enquanto “a mik-wagon proceeds / down the street leaving the cold bottles” e “The cattle-trains edge along the river (...) / breaking the darkness split with beast-cries.” (CPMR, 35) Da intimidade do quarto do casal, a que o olhar do leitor acede [“They stir on the pillows, her leg moving, her face swung windowward (...) / his dark head / among the softness of her arm and breast, nuzzled in dreams” (*Ibidem*)], passa-se ao exterior, à acumulação do lixo que ficou nas ruas durante a noite e à limpidez do céu, desvelando a permeabilidade entre espaço interno e externo, como em “Boy with His Hair Cut Short”:

The street is long with a sprinkling of ashcans ; panhandlers
begin to forage among banana-peels and cardboard boxes.
She moves to the window, tall and dark before a brightening sky,
full with her six-months’ pregnancy molded in ripeness.
Stands, watching the sky’s blankness. (*Ibidem*)

Retoma-se o voo como motivo de união e distanciamento, à imagem do que sucede em “Theory of Flight”, unindo os espaços geográficos mas afastando o piloto, física e hermeneuticamente, da mulher grávida, num diferenciar qualitativo e antinómico que se acentua ao longo do poema. À visão separadora que ela detém [“Flying is what makes you strange to me,

dark as Asia, / almost removed from my world even in your closeness” (*Ibidem*)], contrapõe-se a inclusiva visão que o voo oferece e que, apenas ele, pode experienciar: “(...) If I fly, / why, I know that countries are not map-colored, that seas / belong to no one, that war’s a pock-marking on Europe (...).” (*Ibidem*)

Esta inclusividade e a perda da crença numa idade heróica, confinante ao que entende constituir uma certa ideia de americanidade, suscitam o conflito no piloto, entre a sua mundivisão e a realidade que espera o filho:

“The child will have a hard time to be an American,”
he says slowly, “fathered by a man whose country is air,
who believes there are no heroes to withstand
wind, or a loose bolt, or a tank empty of gas.” (...)

“It will be a brave child,” she answers, smiling.
“We will show planes to it, and the bums in the street. (*Ibidem*)

Apesar da forma distinta como entrevê o processo formativo do filho, em que ao pai compete o ensino de uma profissão e à mãe o papel afectivo, a atitude positiva da mãe partilha dos mesmos objectivos paternos na promoção de um olhar integrador na criança, atenta aos prodígios da técnica no voo do avião e à marginalidade visual a que o Outro (aqui “the bums”) são destinados: uma visão vertical e horizontal, apreendendo todos os planos da realidade. Ao longo do poema, porém, a visão feminina aparece associada a um conhecimento natural e intuitivo, seja na sua apreciação da atmosfera “Fair”, “no clouds from where I lie; bluer and bluer” ou na sua interiorização do que constitui o acto do voo. A este conhecimento contrapõe-se a informação técnica que, no fim de cada estrofe, pontua cadenciadamente o poema com a informação meteorológica que o(s) piloto(s) em voo necessitam: “Strong west northwest winds above 1000 feet.” (*Ibidem*)³⁷⁵ Mais explícito no enfatizar do desconhecimento feminino

³⁷⁵ O acesso feminino ao conhecimento, metaforizado como um acesso ao acto de ver, é particularmente problematizado no texto *The Gift*, de H.D.: “But when Papa took us into his little domed house (...) and we asked to look into his telescope, he said that we would see nothing; you could not see what he was looking at, or looking for, in the daytime. (...) When we kept on asking him to let us see, he did let us see, but it was as he had told us; there was only a white glare and nothing to be seen and it hurt your eyes.” (*G*, 6-7) A visão micro e macroscópica do olhar patriarcal estende-se ao poder que H.D. encontra nos cientistas da família. (cf. Morris, 2003: 153)

Perante a panóplia de instrumentos mediadores da visão (o microscópio, o telescópio, as lamelas de vidro) apenas manuseados e compreendidos pela linhagem masculina dos Gart, gera-se o conflito de um feminino a quem o acto da visão está limitado: “Who understood what he was doing? Mama didn’t. ‘I can’t follow my husband’s work,’ she would say to the ladies, ‘I don’t pretend to.’” (*G*, 43)

A autoridade científica é, por sua vez, suportada em pilares religiosos e na autoridade bíblico-divina – o avô assume-se e é assumido como o vocalizador da Palavra de Deus, luz do conhecimento: “Everyone brought things like that to our grandfather, because he had a microscope and studied things and drew pictures of branches of moss that you could not see with your eyes. He put them on a glass slide or pressed a drop of water from a bottle (that he had brought back from trips to the mountains) between two glass slides. That (in time, it was explained) was fresh-water *algae* a sort of moss, invisible (for the most part) to the naked eye. The apple of my eye. He was the naked eye, he was the apple of God’s eye. He was a minister, he read things out of the Bible, he said *I am the light of the world* (...).” (*Ibidem*, 9)

perante a tecnicidade do voo é a declaração: “She does not imagine how the propeller turns / in a blinding speed, swinging the plane through space: / she never sees the cowlings rattle and slip / forward and forward against the grim blades’ grinding.” (CPMR, 36-37)

O conhecimento intuitivo insinua-se, contudo, como superior à capacidade técnica do avião ou da previsão atmosférica do tempo: numa visão e num céu ilimitados, intima-se a precipitação final, que a estrofe anterior antecipara:

She watches the clock as his return time hurries,
the schedule ticking off, eating the short minutes.
She watches the evening advance ; she knows the child’s stirring.
She knows night. She knows he will not come.

Ceiling unlimited. Visibility unlimited. (*Ibidem*, 37)

As imagens cadentes que dominam a parte final desta secção (“spiralling”, “chute”, “drowned”, “go down these maelstroms”, “plunging”) associam-se à queda mítica de Ícaro, figura que, em certa medida, “paira” sobre *Theory of Flight*. Símbolo do impulso imaginativo mas também dos riscos que este traz, quando há um uso indevido e abusivo da tecnologia: “unconscious in attendance : here is strength to be used / delicately, most subtly on the controls and levers. / They begged that time be condensed. Extend space for us, /let us include this memory in ourselves” (*Ibidem*, 38).

Voltando à história e à memória como aspectos indissociáveis da realização humana, Muriel recusa a “condensação do tempo”, instando antes a que o espaço se expanda para que se possa incluir “this memory in ourselves, / time and our dividend of history.” Esta memória que se torna legado para o futuro confirma-se na “imortalidade” do piloto, cujo futuro se constitui no germinar significativo da criança: “How the child’s meaning in you is my life’s growing.” (*Ibidem*, 35) A mensagem que Kertesz identifica é igualmente positiva: “The coda to the three sections of “The Tunnel” which describe three kinds of unsatisfied desire, or failure (in the miners, the rejected lover, and the dead pilot) is an exhortation to *use* the human experience of loss, defeat, and death to gain strength to meet the future. We must not fear, says the poet, ‘the natural calm inclusiveness of time.’” (Kertesz, 1980: 28)

O túnel é, assim, “a state through which we travel in our progress toward light. It is the descent into hell which precedes vision and understanding.” (*Ibidem*, 28-29) Esta descrição de Kertesz poder-se-ia aplicar igualmente ao túnel em “The Book of the Dead”, onde a descida real do engenheiro que acompanha o sujeito poético e o contacto com o rio, fonte de vida e local de morte, está miticamente próxima de uma “descent into hell which precedes vision and understanding”. Aliás, o poder económico negativo que determina as vidas em “The Tunnel” e “The Strike” é confrontado ao longo dos poemas de “The Book of the Dead” com a

positividade do poder/potência do rio e do poder/mestria humana.

“The Book of the Dead” (1938) apresenta uma maior unidade entre os vinte poemas que o compõem, funcionando na prática como um longo poema em várias secções, com uma ligação temporal e geográfica entre si (mesmo quando remetem para outros tempos e outros espaços) e que “narra” e “documenta” uma história, sob diferentes modos (lírico, narrativo, documental).

Recorrendo igualmente à linguagem e ao modo “fotográfico” como estratégia descritiva, similarmente a “The Committee-Room”, Rukeyser torna aqui esse recurso um subtexto do próprio poema. Esta estratégia está inserida num referente histórico-geográfico específico: a imagem da mobilidade geográfica na sociedade americana que procede da sua constituição original – um país em expansão onde a fronteira não é um limite mas um espaço propício ao imaginário e à mitografia – reescreve-se na década de trinta com as imagens das migrações das empobrecidas famílias de “Okies”, deixando as zonas afectadas do chamado “dust bowl”,³⁷⁶ em direcção sobretudo ao novo Oeste dos laranjais da Califórnia. Esse impacto imagético que é, de certo modo, inovador por ser um dos primeiros movimentos migratórios extensamente documentados em termos fotográficos e fílmicos, permitiu a criação de uma visão mais ou menos unidimensional das migrações decorrentes da Grande Depressão. Quer nas fotografias (como a da *Migrant Mother*) ou nos filmes mais afamados (como *Grapes of Wrath* de John Ford, baseado no romance homónimo de John Steinbeck), os rostos são maioritariamente de agricultores brancos que tudo perderam. Embora os registos fotográficos do *Farm Security Administration* incluam (muitos) rostos afro-americanos, índios ou de origem mexicana, estes não possuem a capacidade de ultrapassar o mero registo do projecto ou o portfólio do jornalista para serem publicados em número razoável nas revistas *Life* ou *Time*, entre outras.

Por essa razão também, “The Book of the Dead” torna um pouco mais público (ou pelo menos assim ambiciona) um processo migratório,³⁷⁷ igualmente em consequência da Grande Depressão, mas em que os rostos que migram do Sul para as minas de West Virginia, um pouco mais a Norte, são, maioritariamente, os rostos menos visíveis dos afro-americanos. Mas quando a fotógrafa, que acompanha o sujeito poético no texto se prepara para documentar a cena, são os actores nesse cenário seus iguais ou objectos antropológicos/sociológicos que im-

³⁷⁶ Afectados por anos de secas, os agricultores de Estados como o Oklahoma, Kansas e Texas, por exemplo, viram as colheitas e os campos destruídos pela poeira e terra de uma série de tempestades “secas” durante a década de trinta, agravando as suas dificuldades económicas, durante o período da Grande Depressão.

³⁷⁷ A pobreza no Sul dos Estados Unidos levou também muitos afro-americanos para Nova Iorque. Entre 1900 e 1930 e, sobretudo, no período que se segue à Primeira Guerra Mundial, esse movimento migratório para Norte (Grande Migração) alimenta o crescimento de bairros como Harlem (que evidencia marcas culturais do Sul, a nível da comida, por exemplo, como se vê em Zora Neale Hurston) e o movimento *Harlem Renaissance* (cf. por exemplo, duCille, 1993: 67 ou Huggins, 1971: 14).

porta captar do ponto de vista político e investigativo?³⁷⁸ Observando um mundo cronologicamente mais próximo, Appadurai nota como a mediatização extrema e imediata induz uma alienação relativa à realidade espaço-temporal e cultural nas comunidades migratórias:

The story of mass migrations (voluntary or forced) is hardly a new feature of human history. But when it is juxtaposed with the rapid flow of mass-mediated images, scripts, and sensations, we have a new order of instability in the production of modern subjectivities. As Turkish guest workers in Germany watch Turkish films in their German flats, as Koreans in Philadelphia watch the 1988 Olympics in Seoul through satellite feeds from Korea, and as Pakistani cabdrivers in Chicago listen to cassettes of sermons recorded in mosques in Pakistan or Iran, we see moving images meet deterritorialized viewers. These create diasporic public spheres, phenomena that confound theories that depend on the continued salience of the nation-state as the key arbiter of important social changes. [Appadurai, 2005 (1996): 4]

No plano inverso, o que as imagens/documentos da Grande Depressão podem sugerir é não uma “esfera pública diaspórica” mas antes uma “presença diaspórica” dentro do país a que a população “fixa” assiste com um certo “estranhamento” como se se posicionasse “de fora” do problema. Efectivamente, a presença da fotógrafa no poema acentua a existência de dois níveis de representação e cauciona uma separação que o poema pretendia anular. A imagética que suspende o movimento e que impele o “olhar” do leitor a visualizar a cena como se se tratasse de sequências de planos fílmicos, aproxima Rukeyser das técnicas e objectivos da fotografia documental dos anos trinta. Contudo, e tal como Hurston, Rukeyser cria, mesmo se inconscientemente, um “spyglass” que a distancia daquele que representa, sendo o artifício mediador da câmara, disfarçado pelo suposto carácter realista do modo ou relato fotográfico.

Por sua vez, a pluralidade das linguagens usadas no texto,³⁷⁹ nas diferentes vozes das personagens, nas diferentes formas de expressar essas vozes (*blues*, itálico, diálogo ou teste-

³⁷⁸ Esta perspectiva pode também ser equacionada sob o escopo do que Hurston descreve como o “spy-glass” antropológico. Nas suas entrevistas às populações rurais da Florida, está presente uma dupla realização de Zora – a que é “igual” e convive com os entrevistados no seu dialecto e a que é “diferente” e racionaliza numa linguagem formal e educada este mesmo dialecto e modo de estar, depois de ter aprendido as metodologias de Boas em Barnard. [cf. Gates, Jr., 1996: 293-294] Assim, se bem que Hurston seja louvada por representar um meio que lhe é umbilicalmente contíguo e que, por essa mesma razão, o faz com uma genuidade que se torna literária e culturalmente valiosa, não se pode esquecer este processo de “des-culturização” face à sua *persona* de Barnard e de “re-culturização” entre a população do Sul rural, para poder reintegrar-se nesse espaço social.

³⁷⁹ Como notam alguns autores, pode aplicar-se o conceito de *heteroglossia* de Bakhtine: “Rukeyser’s depiction of the industrial workplace, for example, cuts across the grain of the more classist imagery of her contemporaries to focus on what M. M. Bakhtin would describe as the ‘heteroglossia’ of discursive representations mediating the Gauley Bridge disaster. Adopting the Popular Front strategy of representing not just workers but the people at large, Rukeyser provides a polyphony of personal voices and institutional discourses that together mediate the expressive life of the masses beyond proletcult’s more univocal interpellation of labor. (...) Thus, engaging the competing heteroglossia of her moment, Rukeyser boldly collages informant narratives by infected miners, interviews with African-American tunnel workers from the neighboring black community of Vanetta; personal accounts by lovers, wives, and mothers of the dead and dying laborers; congressional testimony from Gauley Bridge social worker Philippa Allen and expert witness Emory R. Hayhurst, a U.S. Public Health Service and Bureau of Mines Hygienist.” (Kalaidjian, 1993: 170-171)

munho) e nos diferentes tipos de documentos utilizados no texto (judiciais, relatórios da Bolsa), exige do leitor um esforço adicional, subvertendo o usufruir do texto como uma experiência imediata. A inclusão dos factos históricos em “The Book of the Dead” recorre a processos que aceitam o carácter linear dos eventos. Há, aliás, a presença obsessiva de um relógio que lembra a responsabilidade das empresas na morte dos trabalhadores e que marca o tempo decrescente para os que ainda vivem, mas já estão condenados. Este é pormenorizado clinicamente em “The Disease”,³⁸⁰ no lamento emocional de “Arthur Peyton”,³⁸¹ ou no indizível da carta de Mearl Blankenship, pedindo ao sujeito poético para a enviar “maybe to a paper”, pedindo que a resposta venha breve.³⁸² No entanto, tal como as vozes e as linguagens são plurais, também o tempo admite, parcialmente, uma dimensão mítica, em poemas como “Absalom”, “Cornfield”, ou no poema final homónimo, “The Book of the Dead”, como se verá mais adiante.³⁸³

A perspectiva linear é, ainda, reforçada pela presença de Rukeyser no local, em 1936, o que lhe permite assistir ao nexo causal entre os diferentes elementos físicos (o rio, as montanhas e o túnel) e que, na transposição poética, acentua um olhar cronológico na forma como leitor e corpo-sujeito percorrem temporal e fisicamente os espaços, o segundo como guia orientador do olhar e do percurso do primeiro. Testemunha-se igualmente a conectividade humana mesmo na sua aparente separação: os trabalhadores e as suas famílias em Vanetta e os locais em Gauley Bridge. Num breve resumo, sobre os eventos que levaram Rukeyser ao local, percebe-se melhor a interligação entre os vários elementos do processo.

A tragédia de Gauley Bridge resulta da sobreposição de interesses económicos de várias partes às preocupações com a segurança dos construtores do túnel em Fayette County (ligando Gauley Junction a Hawk’s Nest), cujas obras se iniciam em 1929, a cargo da companhia New Kanawha Power. Com a descoberta de rocha rica em sílica de elevada pureza, altera-se dramaticamente o processo de perfuração, uma vez que, para se extrair a maior quantidade possível de minério num curto espaço de tempo, se ignoram várias regras de segurança. Sem o uso suficiente de máscaras ou perfurando a seco a rocha sob má ventilação, os trabalhadores absorvem elevadas concentrações de pó de sílica e um número indeterminado destes acaba por

³⁸⁰ “That indicates the progress in ten months’ time. / And now this year – short breathing, solid scars.” (*CPMR*, 86)

³⁸¹ “two years O love two years he said he gave.” (*Ibidem*, 95)

³⁸² “God / knows if they can do anything for me / it will be appreciated / if you can do anything for me / let me know soon.” (*Ibidem*, 83)

³⁸³ Tim Dayton propõe uma convivência entre o tempo histórico e o tempo mítico no poema, na passagem da morte real dos trabalhadores, para a significação que lhe é atribuída. (cf. Dayton, 2003: 134)

sucumbir à silicose.³⁸⁴ A tipologia dos trabalhadores (na sua maioria, migrantes negros dos Estados do Sul, com baixos índices de alfabetização e não enquadrados na população local) e a subdivisão menos clara da empresa-mãe, a Union Carbide,³⁸⁵ em várias subsidiárias dificultam o apuramento de responsabilidades, como fica evidente na inquirição que é feita ao caso e nos diferentes testemunhos que são prestados.³⁸⁶

Se as intenções económicas por detrás do projecto não estavam necessariamente de acordo com os objectivos inicialmente anunciados (construção do túnel e não exploração do minério), também se subentende pelos testemunhos que a New Kanawha Power Co. funcionaria como uma “fachada” legal para comercializar a electricidade, uma vez que a Union Carbide & Carbon Co. não o poderia fazer directamente:

This tunnel is part of a huge water-power project which began in the latter part of 1929 under the direction of the New Kanawha Power Co., a subsidiary of the Union Carbide & Carbon Co. That company was licensed by the State of West Virginia Power Commission to develop power for public sale, and ostensibly it was to do that; but, in reality, it was formed to sell all the power to the Electro-Metallurgical Co., a Subsidiary of the Union Carbide & Carbon Co., which was by an act of the State legislature allowed to buy up the New Kanawha Power Co. in 1933. (U.S. House Subcommittee of the Committee on Labor, 1936)

O testemunho é de Philippa Allen, uma assistente social que em 1934 trabalhava na região e que se tornou um elemento fundamental na divulgação dos acontecimentos, não só perante a subcomissão mas também pelos artigos que publica nas revistas *New Masses*, “Two Thousand Dying on a Job”,³⁸⁷ e *Daily Worker*, “Gauley Bridge Death Toll Grows in Village of the Living Dead”, publicado sob o seu nome, em Junho de 1935. Tim Dayton acrescenta ao

³⁸⁴ “According to the U.S. Bureau of Mines, silica was to be mined with hydraulic water drills, which reduced the amount of deadly silica dust raised, and miners were to wear safety masks with filters over their mouths while working. Union Carbide’s insistence on drilling the tunnel dry resulted in the release of tons of silica dust (*Time* magazine compared the tunnel full of dust to a “flour bin” in which workers “died like ants”). Moreover, the company’s refusal to provide safety masks (if workers had worn the masks, they would have had to stop every hour to rinse dust from the fitters) resulted in somewhere between 476 and 2,000 miners’ deaths from silicosis.” (Thurston, 2001: 169-170 e cf. Dayton, 2003: 17)

³⁸⁵ Uma empresa cujo nome está ligado ao desastre de Bhopal na Índia, quando, em 1984, uma nuvem de gás tóxico originada na fábrica de pesticidas da Union Carbide Corporation causou a morte a milhares de habitantes locais sem que as sirenes de alarme do complexo fossem accionadas. Tal como em Gauley Bridge, as responsabilidades da empresa foram distribuídas em parte pelas suas subsidiárias e os processos judiciais que determinariam as compensações às vítimas revelaram-se ineficazes, exibindo as diferenças entre a pobreza dos habitantes de Bhopal e o poder económico da companhia.

³⁸⁶ Dayton lista a composição e a estrutura desta subcomissão: “(...) a hearing before a subcommittee of the Committee on Labor, House of Representatives, Seventy-Fourth Congress. Chaired by Glenn Griswold (D-Ind.), the subcommittee included Jennings Randolph (D-W.Va.), Matthew A. Dunn (D-Pa.), W. P. Lambertson (R-Kan.), and Vito Marcantonio (R-N.Y.) (...). The investigation produced some two hundred pages of testimony and culminated in a report finding Union Carbide at fault in the disaster. As noted, however, the subcommittee was denied both the funding and the power of subpoena necessary to conduct a more far-reaching and conclusive investigation.” (Dayton, 2003: 37-38)

³⁸⁷ Publicado sob o pseudónimo Bernard Allen em Janeiro de 1935 e revelando, na adopção de um nome masculino, a consciência dos diferentes níveis de autoridade representativa.

processo o nome da companhia subcontratada, Rhinehart and Dennis Company of Virginia: “For the construction of the tunnel through Gauley Mountain, Union Carbide entered on March 13, 1930, into a contract with the lowest of thirty-five bidders, the Rhinehart and Dennis Company of Virginia, specifying that the tunnel be completed within two years, with economic penalties for failure to meet this deadline.” (Dayton, 2003: 17)³⁸⁸ A pressão económica sobre os diferentes intervenientes – companhias subcontratadas com prazos para cumprir e trabalhadores coagidos pelo desemprego crescente – aumentou exponencialmente, como seria de esperar, os riscos inerentes a uma obra deste tipo.

Uma vez parcialmente recuperada do anonimato, a história dos trabalhadores do Gauley Tunnel ultrapassou as fronteiras da imprensa local ou conotada com o Partido Comunista. Chegando à revista *Time*, é apropriada poeticamente por Rukeyser e por Martha Millet, que escreve o poema, “Silicosis in Our Town”. Embora a publicitação do caso tivesse permitido a introdução de legislação sobre os riscos da silicose, em última análise, a condição social dos trabalhadores e das suas famílias provou ser um obstáculo para a obtenção de justiça.³⁸⁹

“The Book of the Dead”, atendendo a todas estas vertentes da questão, é exemplar na forma como recorre ao documento como material literário e é também um fresco da vivência de uma pequena comunidade do Estado de West Virginia na década de trinta, onde a objectividade dos números (lucros, cotações na Bolsa, mortes, campas, amperes) não choca com a humanidade dos que sofrem (Mearl Blankenship ou Arthur Peyton) ou com a desumanidade dos que foram indiferentes. Assiste-se ainda a um interligar dos vivos com os mortos, dos que investigam com os que são investigados, do que constrói com o que destrói e do que constitui progresso com o que é claramente uma evidência de atraso económico e social.

Com efeito, “The Book of the Dead” conjuga influências literárias do experimentalismo modernista, a nível da linguagem, e cinematográfico na forma como a técnica de montagem de Eisenstein é evocada na aposição de diferentes imagens ou cenas. (cf. Dayton, 2003: 128) São também visíveis as influências políticas e históricas que regem a génese, a estrutura, a composição e a objectividade do texto, que se constitui, assim, como parte de um projecto

³⁸⁸ Tim Dayton baseia-se na análise profunda de Martin Cherniack sob os acontecimentos em Gauley Bridge: Martin Cherniack, *The Hawk's Nest Incident: America's Worst Industrial Accident*, New Haven, Yale University Press, 1986.

³⁸⁹ “In a series of subsequent lawsuits, workers and their families sought compensation from Union Carbide. The company, though, attempted to conceal its complicity in the workers' deaths by bribing doctors to misdiagnose silicosis (workers were told they had pneumonia, pleurisy, or tuberculosis, and one of these diseases was given as the cause of death on death certificates) and by paying the local undertaker to bury workers secretly in a cornfield (*Congressional Record*, 10). The case was finally investigated by Congress, but the further investigation recommended by the Subcommittee of the Committee of Labor in the House of Representatives was blocked. Those workers who did receive compensation were charged half their receipts by their own lawyers (*An Investigation*, 14-15).” (Thurston, 2001: 170)

político e social mais abrangente, fortemente imbuído do espírito da época.³⁹⁰

Ao deslocar-se a Gauley Bridge com a fotógrafa e amiga Nancy Naumburg,³⁹¹ Muriel Rukeyser constrói um poema que se enquadra no espírito de obras como *You Have Seen Their Faces* (1937), de Erskine Caldwell e Margaret Bourke-White e *Let Us Now Praise Famous Men* (1941), de James Agee e Walker Evans, cujo valor considera essencial para a constituição dessa literatura de “meeting-places”.³⁹² Há, assim, uma visualidade obsessiva em “The Book of Dead” que permite ver para além da superfície da película fotográfica, mostrando as falácias do olhar, nos corpos apenas superficialmente brancos e indistintos, mas que recorda amiudemente a presença do registo fotográfico como garante da realidade e da (d)enunciação poética.

O primeiro poema incide desde logo nessa preocupação em apontar os caminhos e expor as contradições àqueles que se interessam [“(...) when you think of your country / and interested bring down the maps again” (*CPMR*, 73)]. A viagem que leitor e sujeito poético encetam exige, então, vontade e disponibilidade para conhecer a América que Rukeyser, numa postura analítica, vai descrevendo até chegar a Gauley Bridge. Esta América é um palco representativo de oportunidades e disparidades, onde se reúnem as explorações dos minérios, a riqueza destes extraída na construção de “resorts” ou “ballrooms”, mas onde a história é um elemento em falta no novo-riquismo das “Gay blank faces”, desprovidas de significados: “Pillars and fairway; spa; White Sulphur Springs. / Airport. Gay blank rich faces wishing to add / history to ballrooms, tradition to the first tee.” (*Ibidem*)

A estrada, “well-travelled six-lane highway planned for safety” (*Ibidem*), prenuncia ironicamente a falta de segurança que está na origem da tragédia de Gauley Tunnel e distancia, no plano material, o “you”, a quem o sujeito se dirige, e os trabalhadores cuja história irá testemunhar.³⁹³ Na reiteração, “These roads will take you into your own country” (*Ibidem*, 73),

³⁹⁰ “In the 1930s and into the 1940s, Rukeyser was surrounded by and actively involved with the world of New Deal and leftist documentary and reportage. Indeed, she conceived of *The Book of the Dead* as, among other things, one part of a multimedia assault on the issue of silicosis. Thus, she wrote a “radio oratorio” and a screenplay for a never-to-be-produced film on the tragedy, in addition to an apparently abortive photo-essay that she intended to create in collaboration with Nancy Naumburg.” (*Ibidem*, 64)

³⁹¹ Autores como Duncan, Lowney e Thurston, por exemplo, grafam o seu nome como Naumburg.

³⁹² “Contemporary photography includes the thousands who will be out the next clear afternoon with their box cameras, (...) as well as Paul Strand and Walker Evans, Ralph Steiner, Cartier-Bresson, Man Ray, Helen Leavitt, Ansel Adams, and Berenice Abbott. (...)”

Two writers, James Agee especially, and Wright Morris, have published books which indicate the fertility of this combination. *Let Us Now Praise Famous Men* is struck with the passion and anger and illumination that attention to the particulars of the life of tenant farmers have given a fine poet and a fine photographer. Most of Walker Evans’ photographs were omitted from the book as it has appeared; perhaps that will be remedied, so that a milestone in our literature of meeting-places may fully be seen.” (*LP*, 138-139)

³⁹³ Em “Mediterranean”, o poema que recupera a sua saída de Espanha no começo da Guerra Civil, acrescenta a importância de se ser um corpo presente no mundo, não só pelo conhecimento e pela participação num sistema humano e histórico que é relacional, mas também pela importância e responsabilidade de cada um em ser

remete-se para a popularidade das reportagens documentais já referidas, mas também para a necessidade de o corpo ser deslocado do seu espaço habitacional para poder conhecer a realidade daqueles que, pela distância e pela ausência de contacto e representabilidade, se tornam num Outro invisível. Funcionando, assim, o poeta como mediador, a “fotografia” do espaço conduz e alerta o leitor para as alterações topográficas, na sua aproximação a Gauley: “The land is fierce here, steep, braced against snow, / rivers and spring. KING COAL HOTEL, Lookout, / and swinging the vicious bend, New River Gorge.” (*Ibidem*) O rio, a neve (branca como o pó de sílica) e a memória do carvão como “rei”, explorado anteriormente nesta região de tradição mineira (cf. Dayton, 2003: 19), preparam o cenário em que sujeito e fotógrafo se irão deter para, com uma *bird's eye view*, capturar fotograficamente o local, partindo de um plano de fundo para progressivos planos aproximados e em que o objecto é a cidade:

Now the photographer unpacks camera and case,
surveying the deep country, follows discovery
viewing on groundglass an inverted image.

(...) Here is your road, tying

you to its meanings: gorge, boulder, precipice.
Telescoped down, the hard and stone-green river
cutting fast and direct into the town. (*CPMR*, 74)

Tal como a fotografia é um suposto *analogon* da realidade, também a apresentação da cena fotográfica, com a introdução dos objectos e a sugestão do cariz técnico que lhe subjaz, suportados numa linguagem objectiva e directa, consubstanciam o suposto rigor descritivo da “realidade” representada. O recurso a verbos como “surveying” e “viewing” retira subjectividade ao trabalho fotográfico e acentua o carácter “profissional” e “documentalista” da fotógrafa, enquanto a “imagem invertida” sublinha o processo técnico em acção. Os olhos implícitos que comandam a orientação do texto são, assim, facilmente separados do que observam através do plano intermédio da lente e tornam-se, eles próprios, visualmente quase inexistentes. Quem observa é a objectiva, com o fotógrafo numa relação simbiótica com a câmara que o mecaniza e objectifica e, logo, o torna (teoricamente) mais próximo da realidade.

Em “The Cruise”, um dos últimos poemas de *U.S.I* e que Kertesz define como uma

testemunha e dar a conhecer o que não pode ser esquecido ou ignorado. A responsabilidade aqui, torna-se universal: “If we had not seen fighting, / if we had not looked there / (...) if we had stayed in our world / between the table and the desk / between the town and the suburb / slowly disintegration / male and female // If we had lived in our city / sixty years might not prove / the power this week / the overthrown past / tourist and refugee”. (*Ibidem*, 148) A posição do poeta como testemunha é, particularmente, evidente, como uma incumbência que recebe: “... came for Games, / you stay for victory; foreign? your job is: / go tell your countries what you saw in Spain.” (*Ibidem*, 147) Mas é também uma resposta amorosa a Otto e uma forma de retribuir e honrar a sua coragem: “The picture at your eyes, past memory, poem, / to carry and spread and daily justify. / The single issue, the live man standing tall, / on the hill, the dock, the city, all the war.” (*Ibidem*, 151)

“alegoria política” (cf. Kertesz, 1980: 118), o poeta afirma de forma mais explícita esta relação entre corpo e lente, neste caso, através da busca de terra segura por parte de um heterogêneo grupo de passageiros num “cruzeiro” perturbado pela imanência da guerra: “(...) We are equipped. We have / machines, being extensions of the hand and eye, / directile and very proud, discovering safety.” (*CPMR*, 136)

Kalaidjian vê uma outra referência marxista na “imagem invertida”, aludindo à falsa consciência e à errônea percepção da realidade da população de “Gauley Bridge”, indiferente à tragédia, à semelhança dos passageiros no cruzeiro em busca de um mítico sul, de “languid warless lands”. (*Ibidem*) Em Gauley, a visão está distorcida (invertida) pela falsa noção de progresso que envolve a construção do túnel:

The spectacle of ideological representation, inverted as it is in the photojournalist’s camera lens, literally turns the world on its head (...).

The camera obscura featured here is, of course, a somewhat pejorative figure for ideology in traditional Marxist literature. In *The German Ideology* (1845-47) Marx employed it as an explanatory metaphor in his critique of “false consciousness”: “If in all ideology,” he wrote, “men and their circumstances appear upside down as in a camera obscura, this phenomenon arises just as much from their historical life process as the inversion of objects on the retina does from their physical life process.” Under capitalism, according to this reading, the upside-down perspective that ideology casts at once hides the real conditions of material production and fosters illusory representations that serve to advance bourgeois class interests. (Kalaidjian, 1993: 167)

A negação inconsciente dos problemas que afectam os que trabalham no túnel e as suas famílias está na base, por exemplo, de um conflito mais profundo e que remonta à fundação da própria cidade, evidenciando a incapacidade de, na sua normalidade, identificar as razões que minam a estabilidade da mesma:

Similarly, camera work, as a key metaphor for ideological representation in Rukeyser’s verse, at once projects a visual image of middle class American prosperity *and* exposes it as the inverted “other” to Gauley Bridge’s particular historicity of class conflict and ruthless labor relations. Contributing to the impression that “any town,” as the poet says, “looks like this one-street town” (“Book,” 16) is Gauley Bridge’s local historical interest. Once a communication center for Union headquarters during the Civil War, Gauley Bridge offers the casual tourist another roadside attraction in the state’s network of historic sites. (...) History in the opening sections of “The Book of the Dead” belongs, as so much memorabilia, to the monumental past while the present reflects a gentrified scene of middle-class prosperity. Given the poem’s proletarian subject, Rukeyser begins with a surprisingly luxurious vista of a “wealthy valley, resorts, the chalk hotel. / Pillars, and fairways; spa (“Book,” 9). But reflected through the lens of ideological representation – “on groundglass [as] an inverted image” – such affluent signs of high society are merely the upside-down versions of a classist mode of production. (*Ibidem*, 167-168)

O contacto físico com o local, ultrapassando as diferentes mediações dos vários vidros,³⁹⁴

³⁹⁴ “The major trope for such cultural contradiction (...) is glass itself insofar as it signifies modernization, ownership, and the spectacle of consumerism everywhere moulding Gauley Bridge’s social milieu. Downtown,

ou seja, eliminando a visualização vitrificada que impede o contacto empático entre dois corpos que se vêem, como sucede em “Gauley Bridge”, é um dos caminhos para estabelecer as pontes comunicativas que falharam de forma dramática ao longo do processo: por exemplo, na resposta que os advogados não dão a Mearl Blankenship [“they didn’t want to talk to me” (CPMR, 83)]; no médico que recusa ver Shirley em “Absalom”. (cf. *Ibidem*, 84) Kalaidjian nota correctamente o modo como esta vitrificação (re)produz uma sociedade consumista,³⁹⁵ mas deve-se considerar igualmente que mais do que uma crítica consciente a esse consumismo reificante, há uma denúncia da recusa em “ver” esses Outros que, continuam “deserted (...) standing on the corner” ou que são enterrados clandestinamente no cemitério improvisado:

Railway tracks here and many panes of glass
 tin under light, the grey shine of towns and forests:
 in the commercial hotel (Switzerland of America)
 the owner is keeping his books behind the public glass.

Post office window, a hive of private boxes,
 the hand of the man who withdraws, the woman who reaches
 her hand
 and the tall man coughing stamping an envelope. (CPMR, 77)

Reagir e relacionar. “The Book of the Dead” exige reacções e insiste nas relações: os espaços geográficos e os espaços históricos tocam-se no poema, do mesmo modo que os diferentes povos em diferentes momentos históricos se encontram aproximados no mesmo rio, montanha ou planície, ligados por rios e significados. O segundo poema, “West Virginia”, repete as formulações anteriores de “The Blood is Justified” ou de “The Committee-Room”:

for example, ‘in the commercial hotel (Switzerland of America) / the owner is keeping his books behind the public glass’ that finds its counterpart in the ‘April-glass tinted’ decor of the local bus station, where one notices on view a ‘coast-to-coast schedule on the plateglass window’. The ‘many panes of glass’ of this urban spectacle invite the viewer’s gaze and thus solicit imaginary investment in the town’s modern traffic in commodity fetishism. All of this is captured, of course, in the ‘ground glass’ lens of the camera. But it is Rukeyser’s purpose, as she says at a later moment in the work, to ‘widen the lens and see’ with a greater depth of field into the production process underlying glass as such. Here the glass lens of the camera obscure functions as a metaphoric *pharmakon* at once to produce and ‘cure’ powers of ideological representation.” (*Ibidem*, 168)

³⁹⁵ “On the one hand, as it showcases the distinctive signs and functioning of consumer society, glass serves in “The Book of the Dead” as a specular medium for reification and modern commodity exchange. (...) Here her strategy is to return glass to its specific ‘life-process’ of industrial production. This local historicity is literally embodied in contaminated workers such as Vivian Jones whose personal narrative testifies in the poem to the horror of silica mining behind the facade of corporate public relations: (...)”

Thus, what in the poem first appears as a glossy medium for commodification is gradually redefined, through the accounts of figures such as Jones, as a symbol of corporate greed and gross industrial exploitation.” (Kalaidjian, 1993: 168-169)

They saw rivers flow west and hoped again.
Virginia speeding to another sea!
1671 – Thomes Batts, Robert Fallam,
Thomas Wood, the Indian Perecute
and an unnamed indentured English servant
followed the forest past blazed trees, pillars of God,
were the first whites emergent from the east. (...)

Found Indian fields, standing low cornstalks left,
learned three Mohetons planted them; found-land
farmland, the planted home, discovered!

War-born:
The battle at Point Pleasant, Cornstalk's tribes,
last stand, Fort Henry, a revolution won;

the granite SITE OF THE precursor EXECUTION
sabres, apostles OF JOHN BROWN LEADER OF THE
War's brilliant cloudy RAID AT HARPERS FERRY. (*Ibidem*, 74-75)

Ao invocar a história local e a histórica americana, Rukeyser transforma também a experiência do poema numa prática cultural em que o leitor pode, ele próprio, ver estabelecidas as conexões que, num momento incoativo, teriam passado despercebidas. Este aproximar do leitor ao texto expõe a dimensão utópica da ideologia rukeyseriana aos *New Critics* e, a espaços, fragiliza a componente estética e literária. Aqui ensaia-se, todavia, uma outra forma de escrita temporal: o entroncar do seu texto na inscrição no local onde John Brown foi enforcado, participa num processo duplo de convocação da memória deste e de desmembramento desse mesmo local. Entre as palavras que insere está “precursor”, ou seja, auferindo-lhe o estatuto de um antepassado cujo legado, como o dos invocados em *Theory of Flight*, importa preservar. A retórica religiosa de John Brown, continuada, por sua vez, na canção popular (“John Brown’s Body”) que, supostamente, o imortaliza, está representada contiguamente em “apostles” do mesmo modo que os sabres lembram a sua postura combatente. Esta escrita que quase se realiza sobre o texto anterior como num palimpsesto, sustém a linearidade da história e, ao mesmo tempo, a sua reescrita, fazendo do passado uma narrativa inacabada e incompleta, a quem poeta e leitor podem dar novos significados.³⁹⁶

³⁹⁶ Em *The Life of Poetry*, Rukeyser aponta essa realidade americana como um espaço de contendas e disputas, mas de onde pode também brotar a extraordinária criação: “American poetry has been part of a culture in conflict. It is not the variety of our life, for that is easy to draw abundance from; I speak of the tearing that exists everywhere in Western culture. We are a people tending toward democracy at the level of hope; on another level, the economy of the nation, the empire of business within the republic, both include in their basic premise the concept of perpetual warfare. It is the history of the idea of war that is beneath our other histories. (...)

This country was begun in axiom-breaking. The church in New Haven is an image of its growth; for from the most violent denial came creation, the creative guilt made its new forms which hardened, so that the traditional building rested on the cornerstones of the murder of the king. There is a necessity, when an action has been taken which shocks the past life and must be justified, to set up another image as great as the murdered one, and

Gauley Bridge é, pois, um local de conflito e a introdução à cidade, interrompida pelo poema “Statement: Philippa Allen” e retomada no quarto poema, prepara o leitor para as forças em oposição, compostas por um lado pela companhia e seus associados e, por outro, pelos que afectados ou preocupados com a questão, serão apresentados colectiva e individualmente em “Praise of the Committee”. Philippa Allen, uma das vozes reais mais activas na denúncia da situação, é destacada por Rukeyser em termos da estrutura organizativa de “The Book of the Dead” e, pela forma como, ao invés de outros actores do processo, as suas palavras não terem sofrido alterações radicais. Dayton assinala que o respeitar do discurso de Allen reflecte a sua importância para o processo investigativo, mas também o reconhecimento de Rukeyser pelo seu papel na divulgação da tragédia. (cf. Dayton, 2003: 38) A concordância com esta opinião de Dayton não impede o acrescentar da relevância que terá tido para Rukeyser o poder honrar e dar voz a uma figura feminina que, na tradição de Ruth Lehman ou Ann Burlak, representa o espírito de um humanismo activo e eticamente consciente, defendido no poema final:

Carry abroad the urgent need, the scene,
to photograph and to extend the voice,
to speak this meaning. (...)

desire, field, beginning. Name and road,
communication to these many men,
as epilogue, seeds of unending love. (CPMR, 110, 111)

Uma das formas como Rukeyser organiza o discurso de Allen³⁹⁷ consiste na alteração da disposição e separação linear que acaba por replicar e amplificar graficamente as subdivisões das companhias envolvidas na construção do túnel, exploração da sílica e da electricidade:

Ostensibly it was to do that; but
(in reality) it was formed to sell all the power to
the Electro-Metallurgical Co.
subsidiary of Union Carbide & Carbon Co.
which by an act of the State legislature
was allowed to buy up
New Kanawha Power Co. in 1933. (CPMR, 76)

Allen é ainda reescrita (de forma invisível para o leitor que não leia o seu testemunho) em outros poemas, quando partes deste são transpostas para as vozes de Emma Jones e quando é referida nominalmente em “Praise the Committee”, sendo, por isso também, uma das bases

stronger, and beyond the threats of killers.” (LP, 61, 63)

Esta perspectiva repete-se em *Willard Gibbs*: “From the beginnings, from the European discovery of this continent, we have broken the fastest bonds. We have been heretics and axiom-breakers, wilful outcasts, exiles. We are a nation of eager refugees; we were planted as that.” (WG, 8)

³⁹⁷ “(...) Rukeyser reworks Allen’s testimony into a dramatic question-and-answer format with a staccato rhythm occasionally broken by several lines of commentary or reminiscence by Allen.” (Dayton, 2003: 39) Como Dayton nota ainda, o criticado tratamento “unpoetic” dado ao texto, aproxima-se do experimentalismo dos *Cantos* de Pound. (cf. *Ibidem*)

“verbais” do texto. “Juanita Tinsley”, um dos poemas mais curtos e que aparece sensivelmente a meio da composição, dá voz a outra figura que, na sua juventude, simboliza a esperança de que dos seus actos resultem redensões, apontando, num monólogo lírico, para a possibilidade de ressurreição mítica dos poemas finais: “The scene of hope’s ahead; look, April, / and next month with a softer wind, / maybe they’ll rest upon their land,” (*Ibidem*, 89). Porque “The Book of the Dead” define espaços e separações e desafia à sua eliminação, Juanita faz a superação entre espaço doméstico e exterior, descobrindo que o “seu espaço” exige uma aprendizagem e uma abertura dos horizontes, na disponibilidade para “ver”: “(...) like faces / the stranger showed me in the town. / I saw that plain, and saw my place.” (*Ibidem*)

Em “Gauley Bridge”, o quarto poema e o que coloca o leitor na cidade, tendo descido do plano superior de “The Road”, a fotógrafa e a sua câmara trazem ao texto uma outra forma de “ver” e de subverter o estatuto literário, num processo que se torna mais expositivo e narrativo.

Rukeyser segue assim os termos dos fotógrafos mencionados, na sugestão da neutralidade fotográfica como um acto mecânico e tecnicamente objectivo, para passar subliminarmente uma mensagem politicamente motivada e subjectiva. A perspectiva angular, subjectivamente escolhida pelo fotógrafo, equipara-se à do poeta que, numa primeira fase em que compõe o campo visual do leitor, também mantém, como o fotógrafo, o sujeito da observação num plano unidimensional, sem voz e sem movimento. Aliás, substantivando a câmara como sujeito da acção [“camera (...) sees the city”], poeta e fotógrafo são elididos do processo, enquanto o leitor/observador acede directamente ao espaço e às personagens sem aparente mediação humana.³⁹⁸ Ou seja, aquilo que o leitor lê no poema e o observador olha na fotografia é uma suposta “absoluta” realidade não transformada pelo cunho subjectivo: “Camera at the crossing sees the city / a street of wooden walls and empty windows, / the doors shut handless in the empty street, / and the deserted Negro standing on the corner.” (*CPMR*, 77)

Contudo, a interferência subjectiva nunca pode ser completamente suprimida e se “empty windows” e “empty street” são factos observáveis, já a expressão “deserted Negro” testemunha a impressão do sujeito e a sua empatia pela figura que não está sozinha (facto) mas solitária (sentimento), no que aponta, desde logo, para a deserção das autoridades legais e médicas (e da própria cidade) em relação aos trabalhadores do túnel.

Em *The Life of Poetry*, Rukeyser defende que a função das palavras, quando associadas a uma imagem, não é a de descrever essa imagem mas a de “expandir” os seus significados. (cf.

³⁹⁸ Rukeyser está consciente do papel mediador e artificial da câmara. Em *One Life*, o olhar da jovem Edith Wilk é mais verdadeiro do que a comparação fotográfica: “Swarm of brown curls she has, and a pointed look, very pleased. A careful and delighted look, as though she were taking a snapshot of a view she has just seen for the first time. In a moment she will put away the camera, and look through her own eyes.” (*OL*, 18)

LP, 137) Deste modo, a câmara colada à pele não anula a existência desta. Por isso, é a pele do fotógrafo/poeta que “vê” a cor da pele daquele que, solitariamente, se encontra numa esquina. A fotografia transmuta-se em “radiografia” da situação social, não meramente registando mas “revelando” os males (injustiças, discriminação, pobreza) de um país em falência social.³⁹⁹ Oscilando entre a tentativa de humanizar e individualizar os trabalhadores, nomeadamente ao dar-lhes voz e nome, como em “George Robinson”, e a tendência para a generalização em “The Dam”, Rukeyser procura um equilíbrio entre o seu humanismo e conhecimento do local e o distanciamento político do texto como pura mensagem política, ou seja dessa “(...) Marxist practice of reducing characters to mere allegories of social forces, of turning typical characters into mere symbols of class (...)” [Jameson, 1974 (1971): 193] Poemas como “Arthur Peyton” incluem-se nessa transposição, ao liricamente aportarem o drama da perda da possibilidade amorosa entre dois sujeitos “humanizados” e individualizados (Arthur e a empregada de café).

Mas em Gauley Bridge Thurston vê ainda um outro tipo de “vazio”: “The town is doubly empty: no one moves in either streets or the buildings, and those actions that do occur are described in terms that enhance rather contradict the impression of emptiness. (...) Later stanzas discover more people, more activity in the town but these too are described so that their presence signifies greater absences.” (Thurston, 2001: 176)

O movimento que é trazido pelo rapaz perturba, porém, o objectivo funcionamento da máquina mas mantém o carácter eisensteiniano de “Gauley Bridge”,⁴⁰⁰ onde as pessoas são suspensas e estilizadas em momentos pelo olhar da câmara, fotógrafa, poeta, leitor:

The little boy runs with his dog
up the street to the bridge over the river where
nine men are mending a road for the government.
He blurs the camera-glass fixed on the street. (...)

³⁹⁹ Rukeyser define a importância testemunhal da fotografia pelo seu imediatismo: “Photography itself is the most accepted graphic art; its immediacy answers the need that our newspaper readers have for the eye-witness, a need that runs all through our culture (...)” (LP, 138)

⁴⁰⁰ “Parting company with the coherent narrative storyline and continuity editing techniques of classic Hollywood directing, Rukeyser adapted Sergei Eisenstein’s discontinuous montage style to her verse compositions. Glossing Eisenstein’s *Film Sense* in her prose volume *The Life of Poetry* (1949), she explains that in discontinuity editing, ‘one sequence will approach a main meaning, to be cut off by another sequence-about different people, in different circumstances’ (Life, 17). Similarly, much of modern poetry is engineered for its shock value. ‘One characteristic of modern poetry,’ she observes, ‘is that arrangement of parts which strikes many people as being violent or obscure. It is a method which is familiar enough on the screen’ (Life, 16). Rukeyser’s long poem adopts Eisenstein’s cinematic crosscutting of disjunctive images and sequences in order to stage a dialectical conflict of thematic and documentary elements.” (Kalaidjian, 1993: 172)

Eyes of the tourist house, red-and-white filling station,
the eyes of the Negro, looking down the track,
hotel-man and hotel, cafeteria, camera.

And in the beerplace on the other sidewalk
always one's harsh night eyes over the beerglass
follow the waitress and the yellow apron. (CPMR, 77-78)

Os diferentes olhares espelham a inércia de turistas e do “deserted Negro” que, por sua vez e contrariamente aos nove homens que trabalham para o governo ou à empregada do café, transmite a indolência do desemprego ou da doença que começa a insinuar-se na sequência. Esta última é apenas um *flash* de cor, uma imagem em movimento (cinemática), reduzida ao avental da profissão e objecto do “gaze” masculino que a segue “over the beerglass”, mero fragmento de um feminino que serve e agrada a um olhar que a contempla. Se o movimento do rapaz que brinca torna a imagem menos nítida, aqui é o corpo da empregada que se torna indefinido perante o seu movimento e sob a absorção visual da cor.

Ao contrário do que sucederá noutros poemas que compõem “The Book of the Dead”, não há aqui espaço para percepções multi-sensoriais nem para contiguidades entre corpos. O carácter visual e a objectiva da câmara marcam o ritmo do poema,⁴⁰¹ salientando a dimensão vítrea da cidade, prenúncio da vitrificação que ocorreu nos trabalhadores por via da silicose. Anteriormente, em “West Virginia”, também as águas dos rios foram transformadas da potência da cascata de Kanawha Falls [“But it was always the water / the power flying deep” (CPMR, 75)] em “glassy rivers”, por acção humana, trazendo vida mas também morte: “Live country filling west, / knotted the glassy rivers; / like valleys, opening mines, / coming to life.” (Ibidem)

As referências ao vidro multiplicam-se no poema, para além da câmara: “windows”, “public glass”, “panes of glass”, “April-glass-tinted”, “plateglass window”. Sendo o vidro um objecto separador, torna-se impossível estabelecer uma correspondência ou uma aproximação entre observador/descritor e observado/descrito e a própria cidade parece fechada sobre si e entre si. Tal como sucedera em Plath, o vidro contém a potencialidade translúcida, permitindo a visualização dos interiores, mas é também um obstáculo ao contacto humano, isolando os indivíduos sob as suas diferentes “campânulas”. Para esse isolamento, contribui ainda o desvelar das imagens no poema como se se tratassem de capturas fotográficas, uma vez que a fotografia tem a capacidade para deter o momento e suspendê-lo no seu fluxo histórico, “isolando” os elementos viventes da cidade, interrompendo a comunicação entre si e destituindo-os da alma

⁴⁰¹ Atente-se à forma como Rukeyser descreve o processo de edição de um filme e as suas similitudes com o ritmo poético: “The continuity of film, in which the writer deals with a track of images moving at a given rate of speed, and a separate sound track which is joined arbitrarily to the image track, is closer to the continuity of poetry than anything else in art.” (LP, 141)

que vivifica. No poema homónimo publicado em *Breaking Open* (1973), Rukeyser descreve essa capacidade única da fotografia: “Photos, more precise than any face can be. / The broken static moment, life never by / any eye seen.” (*Ibidem*, 525)

A cidade, igual a tantas outras [“any town looks like this one-street town” (*Ibidem*, 78)], é, assim, uma cidade condenada [“he leaves the doctor’s office, slammed the door, doom” (*Ibidem*)], vitrificada pela silicose e pelo vidro da objectiva. Esta incomodidade que o leitor deve sentir, pressupõe uma apreensão do sofrimento real das vítimas da silicose e um comungar desse mesmo sofrimento, uma vez que poema não existe apenas para uma apreciação estética ou para o prazer do leitor. Assim, suspeitando que, para o leitor dessensibilizado, a natureza crua do local e a descrição não romantizada de Gauley Bridge se revelem pouco estimulantes, o sujeito poético admoesta-o, reforçando a necessidade de “acordar” para a dura e árida realidade dos trabalhadores que ali habitam: “What do you want – a cliff over a city? / A foreland, sloped to the sea and overgrown with roses? / These people live here.” (*Ibidem*)

Não basta afinal ler ou escutar o poema. É necessário “agir” com o poema, isto é “ver” e “sentir” a realidade e as dificuldades de outrem. Reagir ao Outro. A criação poética resiste à passividade dos tempos, logo exige um leitor reactivo, que, à primeira vista, pode ter um horizonte de expectativas que não o treina para as paisagens urbanizadas ou industriais e espectrais que “The Book of the Dead” irá trazer. Dirigindo-se, então, directamente ao leitor, Rukeyser também participa de uma retórica mais entroncada nos projectos literário-sociais dos anos trinta: “As William Stott pointed out in *Documentary Expression and Thirties America*, ‘Thirties documentary constantly addresses ‘you,’ the ‘you’ who is we the audience, and exhorts, wheedles, begs us to identify, pity, participate.’” (McEuen, 1999: 92)

Há ainda uma outra separação que é relevante, em termos da representatividade que se analisa aqui e que se referiu acima:

Furthermore, her self-consciousness as a socially privileged narrator – a consciousness that also extends to the role of her colleague, the photographer Nancy Naumberg [sic] – makes us continually aware of her class position. This self-consciousness is intensified by the racial dynamic of white investigative reporters gathering information from black migrant workers. [Lowney, 2001 (1999): 198]⁴⁰²

Em “The Book of the Dead” apenas um dos trabalhadores a quem é dada voz, George Robison, é explicitamente representado como afro-americano. Dos outros trabalhadores ou

⁴⁰² Os dados recolhidos por Martin Cherniack revelam a desproporcionalidade de trabalhadores afro-americanos no túnel: “As noted, fewer than 20 percent of the men who worked inside the tunnel (...) were locals (...). Most of these migrant workers were black. As a result, the majority (around 75 percent) of workers inside the tunnel were black. By recruiting black laborers into mostly (80 percent) white Fayette County, the employers sought to ensure some distance between the tunnel workforce and the local population.” (Dayton, 2003: 19)

familiares (Mearl Blackenship, Vivian Jones, Arthur Peyton ou a família Jones – através da mãe de Shirley), a coloração epidérmica fica “silenciosa”, não sendo possível, pela leitura única do texto, inferir claramente da sua situação, embora “Praise of the Committee” deixe inferir que não são afro-americanos:

Here are Mrs. Jones, three lost sons, husband sick,
Mrs. Leek, cook for the bus cafeteria,
the men: George Robinson, leader and voice,
four other Negroes (three drills, one camp-boy)
Blankenship, the thin friendly man, Peyton the engineer,
Juanita absent, the one outside member. (*CPMR*, 80)

Acrescente-se que as outras referências à cor da pele surgem pela voz do sujeito poético (“the deserted Negro”⁴⁰³) e através dos comentários do coveiro, em “The Cornfield”. A estratégia de Rukeyser em “The Book of the Dead” insere-se numa acção colectiva que pretende representar um problema social mais vasto – as condições de trabalho e os problemas que afectavam a exploração mineira nos Estados Unidos:

(...) Rukeyser wrote *The Book of the Dead* during the Popular Front phase of the Communist party (...) which (...) held that the party (...) should seek to forge an alliance with a broad spectrum of nonreactionary elements in the country.

The second way of explaining Rukeyser’s failure to represent race as a determining factor in Gauley Tunnel tragedy is more conceptual than political. Rukeyser organized *The Book of the Dead* along lines that are strongly spatial. (...)

One consequence of the importance of place (...) is that the poem unites the people of the New River valley with the valley itself, creating a unified local populace that by turns gains “mastery” and is cheated of this mastery by the forces of corporate capitalism. (Dayton, 2003: 73-75)⁴⁰⁴

Essa afirmação é sustentada pela inter-relação, em “The Disease: After-Effects”, dos mineiros em Gauley ou nas Astúrias, expondo uma problemática que supera as categorizações raciais. Essa superação é, contudo, contrariada pela contraproducente hipercategorização dos corpos afro-americanos. A denúncia do seu isolamento na cidade em “Gauley Bridge”, a sua identificação como um Outro em “The Cornfield” e a sua hiper-representação em “George Robinson: Blues” acabam por, indirectamente, representar um corpo que se diferencia. Eventualmente, esta diferença encerra-o numa categoria, sob o prisma fotográfico da objectiva que o selecciona como objecto de representação e sob o prisma linguístico de um modo expressivo caracteristicamente afro-americano. Ou seja, se a “difusão” ou omissão de referen-

⁴⁰³ Duncan identifica-o como George Robinson mas não sustenta esta interpretação. (cf. Duncan, 2005: 100)

⁴⁰⁴ Thurston critica a posição de Kadlec relativamente à anulação das diferenças raciais, na promoção de uma “universalizing whiteness”: “(...) Rukeyser fails to follow Robison’s lead in his congressional testimony and blacken the community rather than whiten it might indicate, as Kadlec argues, a sacrifice of racial interests to class interests, but the form Rukeyser adopts in ‘George Robinson: Blues’ complicates this judgement for it demonstrates that Rukeyser sets about her alleged restoration of a universalizing whiteness by taking on a voice marked by its poetic form as black.” (Thurston, 2001: 182)

tes tonais poderia justificar-se no âmbito de objectivos políticos,⁴⁰⁵ já o modo como o real George Robison é representado no texto levanta problemas de excesso de representatividade.

De facto, o poema “George Robinson: Blues” está imbuído dessa dualidade. Ao recorrer estilisticamente a um modo que evoca os *blues*⁴⁰⁶ como forma da enunciação, Robinson escapa ao estereotipar do trabalhador, mas abraça o estereótipo do afro-americano nos limites de uma certa lateralidade em relação à sociedade hegemónica, enquadrado numa codificação visual, social e oral próprias. A dimensão racial é mais pronunciada quando se tem presente o valor das canções desta americanidade marginalmente aceite:

On work gangs, prison gangs, in the nightclubs, on the ships and docks, our songs arise.
From the Negroes of this country issue a wealth of poetry, buried in that it never touches
its full audience; it touches few poets; but it passes, as song, into the common air at once,
stirring forever those who hear blues and shouts, the dark poetry.
The continent in its voices is full of song; it is not to be heard easily, it must be listened
for; among its shapes and weathers, the country is singing, among the lives of its people,
its industries, its wild flamboyant ventures, its waste, its buried search. (*LP*, 90]

A “autenticidade” da reprodução fica ainda complicada pela dificuldade em retratar com alguma genuinidade versões não padronizadas da língua inglesa por parte dos afro-americanos, nomeadamente na captura fonética, mas também na riqueza vocabular ou expressiva. Este problema que também afectava escritores afro-americanos,⁴⁰⁷ é mais patente no caso de Rukeyser porque, ao remeter para a disposição composicional dos *blues* (cf. Dayton, 2003: 52-53) e ao manter a correcção linguística (que não está presente em “Mearl Blankenship”), escreve “dentro” e “fora” do código escolhido.

Confrontando esta representação com as opções de Zora Neale Hurston em *Their Eyes Were Watching God* e atendendo à produção mais ou menos contemporânea dos textos (“The Book of the Dead” é publicado em 1938, enquanto o texto de Zora é publicado em 1937), não deixa de se tornar patente a “naturalidade” representativa da segunda com a artificialidade da

⁴⁰⁵ “The poem, especially in the context of the sequence as a whole, with its later invocation of the spirit of martyred abolitionist John Brown, participates in what Michael Denning has called the Popular Front’s ‘pan-ethnic Americanism’.” (*Ibidem*, 185)

⁴⁰⁶ “(...) the three-line stanzas of Robinson’s monologue, while longer and less metrically regular than blues lines, echo blues forms in their rhythm, repetition, and rhyme (...).” (*Ibidem*, 184)

⁴⁰⁷ “Thus, in recreating the speaking voices of black people in their prose and poetry, black authors faced a peculiar dilemma: if they wrote black speech as it was often spoken, they ran the danger of perpetuating assumptions about black inferiority. On the other hand, if they wrote black speech as educated whites supposedly spoke English, they confirmed another problematic myth: that blacks demonstrated equality with whites only by rising above their own cultural heritage.” (Staub, 1994: 82) Zora Neale Hurston, com a sua experiência etnográfica e a sua vivência na comunidade de Eatonville, na Florida, é um dos exemplos da tentativa de, nos seus textos, fazer uma representação vocal e auditiva (semântica e fonética) exacta e íntegra desse discurso. Mas Staub reflecte sobre a dificuldade que esta representabilidade implica para o texto, em *Mules and Men*: “A healthy dose of self-promotion pervades these lines, as Hurston trumpets her ‘blackness’ as her great asset. (...) Ironically, perhaps, readers accept Hurston’s authority as narrator because she writes a ‘white’ English, while her informants accept Hurston as native because she speaks a black dialect.” (*Ibidem*, 92-93)

figura construída por Rukeyser. A sua intenção representativa que, à semelhança de Zora, procuraria uma restituição da visibilidade aos afro-americanos, acaba por se aproximar na sua realização textual e, contrariamente ao que pretenderia, de alguns estereótipos plathianos.

Assim, a dupla articulação enganadora de Gauley Bridge como “a good town for Negroes”, com que se inicia o poema, espelha as várias contradições no lamento (irónico ou sincero?) de George Robinson. As qualidades de Gauley Bridge reflectem-se na “permissão” que é concedida aos afro-americanos já que, como se declara, “they let us stand / around on the sidewalks if we’re black or brown.” (CPMR, 87) Mas se o aspecto positivo de “stand on the sidewalks” espelha as dificuldades de integração e as violências, ditas por omissão, numa cidade como Gauley Bridge (que é, afinal, “any town”), esta declaração não deixa de remeter para a figura do “deserted Negro” com que se abre ao leitor a apresentação visual da cidade. A segunda contradição advém do facto, não ignorado por Rukeyser, de os trabalhadores migrantes afro-americanos não terem sido alojados pela companhia em Gauley Bridge mas na adjacente Vanetta,⁴⁰⁸ uma segregação que o poema anula na sua última estrofe.

Baseando-se livremente no testemunho de George Robison (cf. Dayton, 2005: 53-54) e incluindo a referência aos trinta e cinco corpos que este terá ajudado a enterrar,⁴⁰⁹ Rukeyser explora, de forma menos “radiográfica” do que em “Mearl Blankenship”, “Absalom” ou “Arthur Peyton”, a decomposição molecular dos pulmões e, conseqüentemente, do indivíduo. Mearl, Arthur e Shirley representam processos de petrificação e reificação (e ainda liquefacção no caso de Arthur), em que os seus corpos são expostos como vítimas directas da acção silicótica e, indirectamente, dos responsáveis pela construção do túnel. George descreve, contudo, a violência sobre o corpo: directamente por meio do pó que aspira e na imposição corporal do “Cap and company”, uma coacção que o agente funerário irá aprofundar em “The Cornfield”. De modo inverso às personagens anteriores, Robinson é, assim, “forçado” a trabalhar, contrastando com a sua descrição como “leader” em “Praise of the Committee”:

The hill makes breathing slow, slow breathing after you
row the river,
and the graveyard’s on the hill, cold in the springtime blow,
the graveyard’s up on high, and the town is down below. (...)

⁴⁰⁸ “Vanetta’s over the trestle, and that’s our town.” (CPMR, 87)

⁴⁰⁹ “Did you ever bury thirty-five men in a place in back of your / house / thirty-five tunnel workers the doctors didn’t attend, / died in the tunnel camps, under rocks, everywhere, world / without end.” (CPMR, 87)

When a man said I feel poorly, for any reason, any weakness
or such,
letting up when he couldn't keep going barely,
the Cap and company come and run him off the job surely. (*Ibidem*, 87)

No documento original, esta pressão é ainda mais notória, sendo parte da violência laboral suprimida por Rukeyser:

Mr. Robison. If a colored man was sick and really couldn't go to work in the morning, he had to hide out before the shack rouser came around. That fellow had two pistols and blackjack to force the men to go to work. He was a fat man and we called him what we called most of the other white men around there, "Cap." (U.S House Subcommittee of the Committee on Labor, citado em Dayton, 2003: 52-53)

Rukeyser também altera, e que como Dayton assinala poderá ter sido um lapso de Robison (cf. *Ibidem*, 54),⁴¹⁰ a cor do pó que recobre os homens que saem do túnel, tornando impossível distinguir o tom da pele de cada um: "The white man was just as black as the colored man." (U.S House Subcommittee of the Committee on Labor, citado em Dayton, 2003: 53)

Rukeyser promove uma inversão tonal e torna antes a cor branca o espaço de "outreidade". Estranha ao local, não natural, esta cor da sílica é tanto uma abjeção traiçoeira nas águas e nos corpos, como uma distractiva luminosidade que os decora:

The water they would bring had dust in it, our drinking
water,
the camps and their groves were colored with the dust,
we cleaned our clothes in the groves, but we always had
the dust.

Looked like somebody sprinkled flour all over the parks
and groves,
it stayed and the rain couldn't wash it away and it twinkled
that white dust really looked pretty down around our ankles.

As dark as I am, when I came out at morning (...)
with a white man, nobody could have told which man was
white.

The dust had covered us both, and the dust was white. (*CPMR*, 88)

O brilho desta sílica vítrea em torno dos tornozelos não é propriamente o de grilhetas mas a sua omnipresença sobreposta aos corpos dos que saem do túnel reenvia para a evocação do domínio que o "white man" exerceu num passado não distante e exerce ainda agora, sob a forma da companhia e do vocábulo "Cap" (captain?). A equalização na cor entre ambos é, então, apenas efectiva no entranhar da doença e na partilha de um espaço de morte e, portanto, no domínio da impotência. As duas figuras, "brancas" à superfície, saindo da escuridão do

⁴¹⁰ Rukeyser altera também o nome: de Robison para Robinson.

túnel, tornam-se presenças fantasmáticas, pela referência aos corpos que George ajudou a enterrar e aos quais se assemelha. Assim, Rukeyser não ilude que Gauley Bridge comporta memórias de um passado onde se erguiam plantações e intersecta-as com um presente em que a autoridade representativa continua a ser determinada pela cor da pele:

The first mention to silica's whiteness conspicuously reminds us that the historical remnants of slavery, if barely visible, have hardly disappeared; immediately juxtaposed with the "white glass" showing "precious in the rock" is the image of an "old plantation-house (burned in the mood)," now a "hill-acre of ground" where a "Negro woman throws / gay arches of water out from the front door." [Lowney, 2001 (1999): 203]

A associação entre a cor do pó de sílica e aqueles que beneficiam economicamente deste e dominam, representativamente, a cidade é um dos aspectos em que se centra a análise de John Lowney que esclarece sobre a forma crescente como a cor branca é equiparada a poder, seja na central hidroeléctrica que lhe toma a cor, seja na sua letalidade insidiosa:

When removed from its site of production, translated into to its "crystalline" commercial form in "Alloy," the silica glass becomes noxiously mystifying in its whiteness: "a blinded field of white / murdering snow" (*OS* 28). This sublime vision is not only undercut by the reminder of lives lost in the process of production, "forced through this crucible," but also in the farther-reaching impact of the "dust that is blown from off the field of glass" (*OS* 29). If there is any doubt about the poem's implication of white supremacy with abusive labor practices, the description of the material site of "Power" makes this clear: "The power-house stands skin-white." (...) While the dam harnesses the power of the "white" water of the river in springtime, this whiteness is conveyed as an "excess of white. / White brilliant function of the land's disease" (*OS* 31). (*Ibidem*, 205)

O poema sobre Robinson não é o único em que a edição das fontes se rege por razões não meramente estéticas ou literárias. O documento, na sua forma pura ou alterada, é introduzido de forma cuidada no texto sob moldes modernistas mas com evidentes intuítos sociais, de que o apropriar e transformar do discurso em "The Doctors" é exemplo: "For example, the cutting and splicing together of excerpts from the congressional testimony of several doctors in the poem 'The Doctors' destabilizes the authoritative voice of local physician, Dr. L. R. Harless, and, through him, the institutional authority of the medical profession." (Thurston, 2001: 189)

A posição dos médicos é central no poema porque, na sua divergência, foram um dos instrumentos mediadores da companhia para o encobrimento da silicose (Dr. Harless) e, no pólo oposto (Dr. Goldwater e, sobretudo, Dr. Hayhurst), um dos meios de revelação da verdade, na resposta à questão se os pulmões na radiografia eram silicóticos ["They were." (*CPMR*, 92)] e no estabelecimento da ligação entre a causa e o efeito, isto é, eliminando os factores comportamentais sugeridos em "The Cornfield": "– Is silicosis an occupational disease? / – It is." (*Ibidem*, 90)

Esta relevância está exposta na centralidade de um poema como "The Disease", nono

poema da sequência, intercalado entre o modo mais lírico de “Absalom” e “George Robinson: Blues”. A explanação detalhada do corpo minado pela doença acompanha as repetições concludentes de “Yes” no testemunho, culminando na imputação da responsabilidade às circunstâncias vividas pelos afectados: “Does silicosis cause death? / Yes, sir.” (*Ibidem*, 87) Corroboram-se, então, as afirmações do poema “The Doctors”, focando agora o corpo doente no seu aspecto carnal. A associação dos médicos à materialidade do corpo também implica a sua casual separação em relação ao indivíduo como um todo e acentua a transvisualidade de um corpo perpassado pela intromissão da radiografia. Porque a silicose se constrói a partir da deposição de partículas de sílica nos pulmões que vão formando nódulos, a descrição da progressão clínica da doença também se constrói em estrofes separadas, imitando e distinguindo a passagem do tempo, cada estrofe indicando um novo estágio da doença:

This is the X-ray picture taken last April.
I would point out to you: these are the ribs;
this is the region of the breastbone;
this is the heart (a wide white shadow filled with blood).
In here of course is the swallowing tube, esophagus
The windpipe. Spaces between the lungs.

Between the ribs? (...)

Come to the window again. Here is the heart.
More numerous nodules, thicker, see, in the upper lobes.
You will notice the increase: here, streaked fibrous tissue –

Indicating?

That indicates the progress in ten month's time.
And now, this year – short breathing, solid scars
even over the ribs, thick on both sides.
Blood vessels shut. Model conglomeration.

What stage?

Third stage. Each time I place my pencil point:
There and there and there, there, there. (*Ibidem*, 86)

O poema insiste no rigor da representação médica através do suporte mediático do raio-x e da veracidade da visão, embora evoque as imagens da neve que não o é, em “Alloy.” A exposição do corpo e a exposição diagnóstica sobre o corpo são enfatizadas no uso dos deícticos, nos verbos “see”, “notice”, na singularização que o lápis aponta ou na sobreposição da transparência da “X-ray picture” à translucidez da janela: “Come to the window again.” Esta visualidade absoluta torna, naturalmente, o sujeito invisível, mencionado como “the fellow's lungs”, desapossando-o do subjectivismo que marca o poema precedente e o seguinte.

Tal como Plath demonstra na representação do corpo clínico, mesmo se este age em prol do indivíduo, esses actos normalmente resvalam para a anulação subjectiva do paciente – nominalmente, uma forma particularmente passiva de corpo. Em *The Bell Jar* ou em “The Surgeon at 2 a.m.”, assiste-se a essa mesma despersonalização, na descrição dos fragmentos corporais que compõem os objectos de interesse médico ou científico:

In the hour before lunch Buddy took me to a lecture on sickle-cell anaemia and some other depressing diseases, where they wheeled sick people out on to the platform and asked them questions and then wheeled them off and showed coloured slides.

One slide, I remember showed a beautiful laughing girl with a black mole on her cheek. ‘Twenty days after that mole appeared the girl was dead,’ the doctor said (...). (*BJ*, 60)

Semelhante indiferença do corpo clínico, no seu tratamento do corpo como substância material, ocorre, por exemplo, no momento em que Esther assiste a um parto, com direito a “a perfect view” (*Ibidem*, 61). Rukeyser, porém, quebra esta linguagem científica reproduzindo a oralidade do interrogatório, com a reintrodução de uma “voz” em primeira pessoa, interposta no discurso testemunhal e lembrando as dificuldades respiratórias de Mearl Blankenship: “It is growing worse every day. At night / I get up to catch my breath. If I remained / flat on my back I believe I would die.” (*CPMR*, 86)

Os versos finais, destacados espacialmente, obrigam também a considerar a página como texto visual e o grafismo confirma a importância da conclusão. É pelo facto de Rukeyser “jogar” com os diversos elementos que constituem o texto (página, letras, espaços, marcas de discurso, indentação das linhas, referências dentro e fora do poema, citações e tipos de texto, marcas de oralidade ou marcas sociolinguísticas) que as alterações efectuadas no poema anteriormente referido, “The Doctors”, não podem ser vistas inocentemente.

Assim, constata-se que uma das consequências da edição de Rukeyser consiste na listagem da experiência académica e profissional de Emory R. Hayhurst, que enfatiza a validade e a autoridade do discurso e do seu testemunho. (cf. Thurston, 2005: 189) A sua autoridade é ainda reforçada, neste poema polivocal, pela sua presença perante a comissão e pela assertividade das suas afirmações. Em versos curtos, ao contrário do colega Dr. Goldwater que declara não ser científico usar termos como “sim” e “não” em testemunhos médicos, Dr. Hayhurst responde afirmativa e indubitavelmente: “– Is silicosis an occupational disease? / – It is. / – Did anyone show you the lungs of Cecil Jones? / – Yes, sir.” (*CPMR*, 90)

Contraste-se, então, com o evasivo compromisso de Dr. Goldwater:

Dr. Goldwater. I hope you are not provoked when I say “might.”
Medicine has no hundred percent.
We speak of possibilities, have opinions.
Mr. Griswold. Doctors testify answering “yes” and “no.”
Don’t they?
Dr. Goldwater. Not by choice of the doctor. (*Ibidem*, 91)

Na construção da figura do Dr. Harless, o médico adverso aos trabalhadores, Rukeyser inclui, por seu turno, passagens de documentos não identificados no poema⁴¹¹ e desvia o seu discurso do domínio da certeza ou da dúvida científica para o campo da perplexidade: “I am at a loss to know where those figures were obtained.” (*CPMR*, 90) Por outro lado, na carta, o Dr. Harless faz incidir a responsabilização nos trabalhadores, que continuaram a laborar em condições insalubres, em vez de responsabilizar os que criaram essas condições,⁴¹² insinuando ainda a possibilidade de fraude. Alterando substancialmente as falas, a ordem e a autoria do discurso na transição do documento para o texto poético, Rukeyser produz assim um corpo médico que é tão fictício como a mãe, em “Absalom”, mas que, no seguimento da proposição poética e política de Rukeyser, espelha a utilização da ciência para fins benéficos ou não, consoante o posicionamento ético de quem a determina. Se as “vozes” reais da família Jones, de Arthur ou Robison não incorriam no risco de ser lidas sob o prisma da verosimilhança pela “poeticidade” mais visível na forma lírica que assumem, já a forma como Rukeyser constrói o Dr. Harless pode suscitar alguma identificação entre a entidade textual (que surge no poema como se fosse *heartless*) e o real L.R. Harless. Ou seja, o editar da carta que “fala” por Harless no texto, não é discernível pelo leitor que aborda o poema sem outras fontes documentais (cf. Thurston, 2001: 191), tornando-se este um risco de representação ideologicamente falaciosa. A crítica à ausência de poder representativo em “Mearl Blankenship” e ao silêncio a que este é votado pela autoridade corporativa, legal e até editorial, uma vez que depende do sujeito para a publicação da carta, exponencia-se de forma indirecta e inversa em “The Doctors”, pela determinação autoral de Rukeyser que desautoriza as palavras ditas por Harless.

“Mearl Blankenship”, sétimo poema da sequência, compõe-se em dois quadros paralelos que, por sua vez, se subdividem em duas partes. Como se disposto num *tableau*, Mearl é descrito primeiramente em frases curtas, sincréticas, sem elementos conectores e partindo de

⁴¹¹ A carta do Dr. Harless é introduzida textualmente por uma testemunha não identificada que se pode confundir com a continuação do diálogo entre Dr. Hayhurst e os Congressistas. No entanto, este texto introdutório é, de facto, uma actualização do testemunho do jornalista Gilbert Love. (cf. Thurston, 2005: 190) Thurston assinala ainda a forma como é retirada autoridade a Dr. Harless ao retirá-lo presencialmente do texto, sendo o seu discurso concretizado sob a forma da carta que envia. (cf. *Ibidem*, 191)

⁴¹² “Shortly after the work began many of these workers came to me complaining of chest conditions and I warned many of them of the dust hazard and advised them that continued work under these conditions would result in serious lung disease. Disregarding this warning many of the men continued at this work and later brought suit against their employer for damages.” (*Ibidem*, 91)

uma terceira pessoa claramente observando o Outro no seu ambiente doméstico: “He stood against the stove / facing the fire – / Little warmth, no words, / loud machines.” (CPMR, 82) No seu recurso frequente à dupla conotação das palavras em contextos próximos, Rukeyser liga, semanticamente, o segundo e o terceiro versos através da sensação térmica, pelo pouco calor que o fogo emite (“Little warmth”) e pelo ambiente pouco caloroso (“no words”) em casa de Mearl, consumido e amargurado pela silicose.

A composição de “Mearl Blankenship” possibilita várias realizações discursivas: “The poem consists of five sections, two of third-person descriptions of the title character (...), one of direct address by Blankenship to the poetic speaker (...), and two that form the poem’s emotional core, derived from a letter by Blankenship (...). The poem thus approximates the epistolary form of the dramatic monologue.” (Dayton, 2003: 44-45)

A segunda secção, contudo, configura-se como uma forma de um discurso indirecto que é quase uma incorporação vocal de Mearl no sujeito poético, como se este, de certa forma, se fosse apropriando do discurso ou como se o sujeito poético cedesse o seu espaço discursivo: “Voted relief, / wished money mailed, / quietly under the crashing:” (CPMR, 82). A quase “ilusão bivocal” abre caminho, até na pontuação que liga as duas secções, para a introdução oral de Mearl, através do discurso directo que, por seu turno, introduz a sua segunda forma discursiva, na leitura da carta.⁴¹³ Esta aparece indentada e intercalada com as secções descritivas, listando numa primeira parte as actividades desempenhadas no túnel e, na segunda parte, a relação dos acontecimentos subsequentes. As duas partes estão ainda seccionadas pela segunda parte do *tableau*, com a pose análoga de Mearl mas agora num contexto exterior: “He stood against the rock / facing the river” (CPMR, 83). Interpretando este “intersectar” do corpo de Mearl em termos de uma “metonymy for the region itself” (Thurston, 2001: 181), Thurston desvela a relação simbiótica entre corpo e natureza: “The scene is Mearl himself writ large. The river is the color of his face, and the rock against which he stands is transformed into an enlarged X ray of Mearl’s own lungs. The adjective Rukeyser uses to describe the rock, ‘mottled,’ appears at several points in the poem to describe a silicotic lung.” (*Ibidem*) A transformação produtiva da natureza por acção do homem e vice-versa é, aqui, sinistra e laconicamente exposta como negativa, na reificação do corpo de Mearl e, por afinidade, na petrificação do rio que se torna cinzento.

⁴¹³ São poucas as diferenças entre o documento real (a carta do trabalhador Mearl Blankenship) e o documento processado poeticamente: “(...) the letter in the poem is a near transcription (...). Rukeyser restricts her revisions almost exclusively to the placement of line breaks in Blankenship’s original. At the point where she divides the letter into halves separated by exterior narrative comment, she omits five words, permitting her to exploit alliteration, implicit rhythm, and a rhyme that occurs in Blankenship’s letter.” (Dayton, 2003: 45)

A carta aporta outro problema representativo na medida em que a linguagem utilizada, na sua replicação quase à letra do pouco letrado Mearl, expõe também a fragilidade da sua autoridade sobre o discurso, necessitando de um mediador para que a carta chegue ao jornal [“Send it to the city, / maybe to a paper / if it’s all right.” (CPMR, 82)] ou ao poema, isto é, para que seja tornada “pública”. Finalmente, a abordagem de Thurston revela como a leitura das palavras de Mearl podem contribuir para uma redução do seu estatuto de autoridade ao exporem, textualmente, a sua pouca escolaridade: “The misspellings and incorrect punctuation comprise a textualized dialect representation of Blankenship’s speech. His class position and lack of education are typographically exposed not only for sympathy but, potentially, for a stance of superiority, for parody, for ridicule.” (Thurston, 2001: 180)

Apesar de não se concordar com a intencionalidade de Rukeyser em “ridicularizar” Mearl, não se discorda de que há uma apropriação deste discurso a uma intencionalidade que não é meramente poética. Atente-se no momento discursivo em que a carta é interrompida. Os últimos versos da quinta estrofe apontam para a sua resiliência [“But I am still here / a lingering along” (CPMR, 83)] e os primeiros versos da sétima estrofe, que retomam a leitura da mesma, iniciam-se com: “JC Dunbar said that I was the very picture of health / when I went to Work at that tunnel.” (*Ibidem*). Já a estrofe intercalar apresenta-o pictoricamente como um ícone da doença: “grey river grey face / the rock mottled behind him / like X-ray plate enlarged / diffuse and stony / his face against the stone.” (*Ibidem*)

Se a escolha dos *blues* para o monólogo de George Robinson lembra o problema da representação do discurso afro-americano, no caso de Mearl deve considerar-se o plano social. Estes são os únicos poemas em que a forma de expressão é um descritor que “mostra”, ou seja, “dá a ver” linguisticamente os sujeitos representados, por opção e selecção de quem os representa. De uma carta em que se revela [“I have lost eighteen lbs on that Reinhart ground / and expecting to loose my life” (*Ibidem*)] e se solicita ajuda, passa-se para um texto poético que evidencia a pobreza e a pouca literariedade dos afectados pela tragédia.

Embora a aparente auto-representação de Mearl deixe uma percepção sensível de que Rukeyser procede a uma representação inconsciente de um Outro, ao longo de “The Book of the Dead”, este é um dos poemas dotado de uma maior pluralidade de discursos atribuídos a apenas um sujeito, o que contribui para superar os diferentes silenciamentos que nele são expressos: “no words”, “loud machines”, “wished money mailed”, “quietly under the crashing”, “I wake up choking”, “But when the lawyers got a settlement / they didn’t want to talk to me” (*Ibidem*, 82-83).

Para se reforçar a sensibilidade da questão da representação linguística numa categoriza-

ção que é corporal, social ou racial, evoca-se aqui o modo como Plath regista esta diferença representativa em *The Bell Jar*. Neste texto, apenas duas personagens são linguisticamente marcadas num plano de alteridade. Se Doreen e Betsy, originárias de um genérico Sul ou de um rural Kansas, e se Constantin e Marco, ambos provenientes de países estrangeiros, são representados verbalmente num registo igual ao de Esther, sem marcas dialectais ou produções linguísticas incorrectas, já Mrs Mole, a mulher internada no hospital do Estado, perdeu a sua verbalização humana, limitando-se a reproduzir “oinking noises” (*BJ*, 174). Mais problemática é, no mesmo hospital, a representação que Plath constrói do inominado empregado:

The negro had come back and was starting to collect the empty plates of people who hadn't dished out any beans yet.
'We're not done,' I told him. 'You can just wait.'
'Mah, mah!' The negro widened his eyes in mock wonder. He glanced round. The nurse had not yet returned from locking up Mrs Mole. The negro made me an insolent bow.
'Miss Mucky-Muck,' he said under his breath. (*Ibidem*, 175)

Lembrando também a referência a Mrs Mole, a expressão “Mucky-Muck” aproxima-se, foneticamente, do onomatopeico “oink-oink” e acaba por dizer mais sobre quem a enuncia (até na infantilização) do que sobre Esther. Na continuidade da cena, e após Esther o pontapear, prossegue o seu processo de desumanização:

“The negro leapt away with a yelp and rolled his eyes at me. ‘Oh Miz, oh Miz,’ he moaned, rubbing his leg. ‘You shouldn't of done that, you shouldn't, you reely shouldn't.’
‘That's what *you* get,’ I said, and stared him in the eye.” (*Ibidem*)

Os riscos inerentes a um discurso que procure reproduzir a oralidade (ou, no caso de Mearl, a escrita) de um determinado grupo estão patentes nesta citação de *The Bell Jar*. Aqui, o empregado aparenta comportar características de uma das mais negativas representações estereotípicas do afro-americano, no período escravagista e posterior das *Jim Crow Laws*. A representação do “coon” (derivando de *raccoon*) como uma caricatura indolente, pouco inteligente mas dissimulado, nem sempre obediente e com dificuldades expressivas, parece transportar-se para o texto de Plath. Se é nos espaços psiquiátricos da alteridade que Plath recorre mais frequentemente à imagem cénica, aqui é uma pantomina racial que é representada, em que ao empregado que “leapt away with a yelp”, como um pequeno animal ferido, não faltam sequer os olhos expressivos do “black face”: “widened his eyes”, “rolled his eyes”. A estes responde o olhar assertivo e seguro de Esther que detém a autoridade: “That's what *you* get”. O enfatizar de Esther é esclarecedor sobre a hierarquia social. Se ela recebe a comida que desaprova (e trazida por ele), ele recebe o castigo corporal que ela pode infligir. Nesta leitura, a reprodução do falar coloquial do afro-americano pretende “aligeirar” a cena e atribuir-lhe um carácter cómico (como a Mrs Mole). Aliás, é escrito num contexto que

recupera a figura humorística dos espectáculos (até pela clara forma teatral em que é descrita, com a “insolente vénia”) que caracterizava estas representações: “(...) the ignorant, stumbling, bumbling fool whose ungrammatical malapropisms were spouted by the blackfaced minstrel.” [Gubar, 2000 (1997): 135] Mas esta representação exprime um estereótipo concretizado acriticamente, até na típica forma furtiva como verifica se está a ser observado antes de desafiar Esther, constituindo um exemplo de uma percepção de se estar sob vigilância, evidenciada por um corpo não feminino na obra de Plath.

“The Book of the Dead” não abre espaço para o cómico, mas o fácil resvalar inconsciente para uma representação da alteridade ou para uma representação estereotipada deriva sobretudo da forma como é feita a apropriação do documento real e do recurso à imagética fotográfica no texto. Estas duas situações são mais susceptíveis de ocorrerem nos poemas em que as vítimas ou testemunhas da tragédia tomam nome: “The Face of the Dam: Vivian Jones”, “Mearl Blankenship”, “Absalom”, “George Robinson: Blues” e “Arthur Peyton”, exceptuando-se, todavia, os poemas das duas mulheres que prestam assistência aos trabalhadores, representadas em “Juanita Tinsley” e “Statement: Philippa Allen”. Mas “The Doctors” que, tal como “Praise the Committee”, “The Disease”, “The Disease: After-Effects” e “The Bill” assume uma forma mais próxima da poesia documental em que, por vezes, se confunde o documento real com a recriação autoral de Rukeyser, como se pôde constatar, também não fica isento desta influência e intencionalidade.

“The Book of the Dead” inclui ainda poemas ocupados com a descrição geográfica, no percurso “de fora para dentro”, isto é, em direcção a Gauley Bridge com que abre a sequência, e de “dentro para fora”, abrindo Gauley Bridge à América no seu poema final. No espaço que permeia, Rukeyser recupera a memória geográfica local em “West Virginia”, descreve sem fronteiras definidas o espaço citadino de “Gauley Bridge”, o espaço industrial de “Alloy” e os espaços míticos da energia termodinâmica em “Power”, de enterro e ressurreição em “The Cornfield” e “The Dam”.

Estes últimos quatro poemas expressam de modo mais integral e intricado, a íntima e complexa relação que se estabelece entre corpo, natureza e o projecto de engenharia em Gauley Bridge. Mas a positividade da interligação entre as águas do rio e a sua transformação em energia pelos quatro geradores é, como o voo em “The Theory of Flight”, plena de contradições: “This is the midway between water and flame, / this is the road to take when you think of your country, / between the dam and the furnace, terminal.” (CPMR, 97)

Como em *One Life*, em que a barragem anula as memórias sob as suas águas pela alteração do curso do rio, em “The Book of the Dead”, a água, enquanto criadora de energia e

motor de progresso, é celebrizada na sua potência incontrolável, sinónima de vitalidade e regeneração: “Water celebrates, yielding continually / sheeted and fast in its overfall / slips down the rock, evades the pillars” (*Ibidem*, 99). Mas é também o despoletador para a descoberta da sílica e um dos elementos que contribuem para o processamento desta em vidro, aparecendo, assim, a ela associada na cor da sua espuma, “the white surf filling west” (*Ibidem*, 100), ou na assimilação visual entre a neve e o pó que recobre as colinas em “Alloy”: “Crystalline hill: a blinded field of white / murdering snow (...).” (*Ibidem*, 95) O oxímoro entre “Crystalline” e “blinded” exacerba a “cegueira” industrial nos métodos de exploração do minério. Sendo a sílica cristalina e usada, na sua forma vítrea, para a produção do vidro, está presente na lente da objectiva e nos diferentes tipos de vidros que o sujeito poético aponta na cidade. A sua transparência, isto é, a sua “transvisualidade” pura pode tornar-se, então, em meio diáfono (vidro) ou revelador (ao ser processada em películas para radiografias). Mas pode também constituir-se em partícula obstrutiva, (re)cobrando o espaço por onde caem as suas poeiras (e confundindo a visão relativamente a esse espaço) ou os pulmões de quem a inspira, “petrificando-os” e mostrando-se visível nas películas radiográficas de “Mearl Blankenship”: “like X-ray plate enlarged / diffuse and stony / his face against the stone.” (*Ibidem*, 83)

Para Duncan, é nesta aplicação dos princípios científicos à estrutura do poema que Rukeyser concebe e unifica as diferentes etapas transformativas no texto⁴¹⁴ e na sociedade americana, tendo o poeta como o dínamo desses processos. (cf. *Ibidem*, 10-11) Nas cíclicas transformações entre gelo (neve), água e vapor que Duncan aponta, ecoam os princípios de Willard Gibbs, que Rukeyser explora na sua biografia, mas também no poema que lhe dedica (“Gibbs”): “Phases of matter! The shouldering horses pass / turnings (snow, water, steam) echoing plotted curves.” (*CPMR*, 183) Essa ligação torna-se mais premente na figura da entropia e nesse impulso para o equilíbrio:

Deduction from deduction : entropy,
heat flowing down a gradient of nature,
perpetual glacier driving down the side
of the known world in an equilibrium tending

⁴¹⁴ “First is the transformation of water into electricity; in representing the massive hydroelectric project for which the tunnel was constructed, the poems trace the generation of electrical power as it transforms from the potential energy in the water vapor of clouds to the kinetic energy of sparks in live wires. Second is the transformation of natural resources into monetary value, which includes the resource of human lives. In this way, the poems transform the molecular makeup of silica and the epidemiology of acute silicosis into the daily stock quotes for Union Carbide as their profits rise along with the water behind the dam. Next is the transformation of human energy into public work projects, such as roads and hydroelectric plants, which serve peoples’ needs long after the builders have gone. (...) Finally, the sequence represents the transformation of historical evidence into lyrical poetry.” (Duncan, 2005: 82-83)

to uniformity, the single dream.
He binds
himself to know the public life of systems.
Look through the wounds of law
at the composite face of the world. (*Ibidem*, 184)

Também em “The Book of the Dead”, Rukeyser descobre “a face compósita do mundo” e o sistema de relações que o funda. O rio que se mostrara ainda como sinal de vida para os pioneiros em “West Virginia” [“They saw rivers flow west and hoped again. / Virginia speeding to another sea!” (*Ibidem*, 74)], estendendo o país num movimento expansivo, permite a construção dos Estados Unidos através da sobreposição de várias culturas:

Coming where this road comes, (...)
Kanawha Falls, the rapids of the mind.
fast waters spilling west.

Found Indians fields, standing low cornstalks left,
learned three Mohetons planted them; found-land
farmland, the planted home, discovered

War-born:
The battle at Point Pleasant, Cornstalk’s tribes,
last stand, Fort Henry, a revolution won; (*Ibidem*)

Sabotando a imagem representativa do Índio que os *western* apresentam na Hollywood tradicional do poema “Movies”, os Moheton são transpostos para o texto como os agricultores despossados das suas terras, ironicamente “descobertas” mas não incultas: “found-land / farmland”. Mas o apossar das terras implica também um apossar do corpo de outrem, temporário ou vitalício, primeiro na figura do “indentured English servant” (*Ibidem*) e, posteriormente, nos escravos que “The Cornfield” evoca. Por sua vez, o poder militar que o poema vai descrevendo num contínuo cíclico de violências (lembrando a Guerra Civil), acompanha o poder do desenvolvimento tecnológico: “two hundred battles in the four years: troops, / here in Gauley Bridge, Union Headquarters, lines / bring in the military telegraph. / Wires over the gash of gorge and height of pine.” A este progresso humano, impõe-se, todavia, o verdadeiro poder local: “But it was always the water / the power flying deep / green rivers cut the rock / rapids boiled down, / a scene of power.” (*Ibidem*, 75)

As conexões estabelecidas pelo homem e a apropriação desse poder vertiginoso nas cascatas de Kanawha Falls reflectem a expansão e o fluir, dois conceitos que, na sequência, se opõem ao estatismo e à violência da exploração industrial sem escrúpulos. Esta “bloqueia” a respiração dos trabalhadores, as águas do rio ou, em “The Disease: After-Effects”, as venturas da investigação, impedindo uma completa aplicação da justiça, evidente no verso isolado: “Bill blocked; investigation blocked.” (*Ibidem*, 104) A força quinética da água sobrepõe-se a estes

boqueios, ligando geograficamente o país e poeticamente as estrofes: “[F]ast waters spilling west’ anticipates a line in the closing stanza, ‘Live country filling west,’ to emphasize the resemblance between American expansion into ‘new frontiers’ and the river’s constant flow.” (Duncan, 2005: 93) A influência das leis físicas do ciclo da água, na estruturação do poema, contesta também a leitura linear da sequência: “As they trace the evolution of hydropower, the poems confirm that energy is constantly being transformed (...).” (*Ibidem*, 83)

O poema “The Dam” reflecte linguisticamente esse movimento de expansão e fluxo, processando-se os versos num contínuo que, como as águas, não são coarctados por pausas sintácticas, nem por mínimas virgulações. Esta prática modernista de Muriel anula a separação e distinção entre o sujeito poético e o objecto que este nomeia ou refere (cf. Thurston, 2001: 192). Lido em fôlegos, mimetiza-se os fluxos e refluxos da corrente, não numa *stream of consciousness* mas numa “stream of breathing”, em que a força da água supera a separação poética, sendo o elo conector entre o progressivamente lacónico e lúgubre “The Power” e o esplendidamente vital “The Dam”.

“The Power” parte de uma paisagem exterior antropomorfizada num sensual e luxuriante corpo feminino,⁴¹⁵ passando para uma constricta feminização da central hidroeléctrica⁴¹⁶ e para uma descida infernal ao centro da estação de onde se demite o poder solar que inicia o poema e o vivifica. (cf. *Ibidem*, 99) O poema encerra-se claustrofobicamente com os versos: “this is the river Death, diversion of power, / the root of the tower and the tunnel’s core, / this is the end.” (*Ibidem*) “The Dam”, por sua vez, contradiz no primeiro verso que a energia se possa aí extinguir, lembrando: “All power is saved, having no end.” (*Ibidem*)

Esta é a posição conflituosa também do engenheiro Jones que conduz poeta e leitor ao coração da “power-house”. Do mesmo modo que o poeta vê a antropomorfização e a brancura na fusão com o brilho das águas [“The power-house stands skin-white at the transmitters’ side / over the rapids the brilliance the blind foam.” (*Ibidem*, 97)], também este destaca o papel humano do projecto construído por e para benefício de todos:

⁴¹⁵ “The quick sun brings, exciting mountains warm, / gay on the landscapers and green designs, / miracle, yielding the sex up under all the skin, / until the entire body watches the scene with love, / sees perfect cliffs ranging until the river / cuts sheer, mapped far below in delicate track, / surprise of grace, the water running in the sun, / magnificent flower on the mouth, surprise / as lovers who look too long on the desired face / startle to find the remote flesh so warm.” (*CPMR*, 96)

⁴¹⁶ “Steel-bright, light-pointed, the narrow-waisted towers / lift their protective network, the straight, the accurate / flex of distinction, economy of gift, / gymnast, they poise their freight; god’s generosity! give / their voltage low enough for towns to handle.” (*Ibidem*, 97)

This is the engineer Jones, the blueprint man,
loving the place he designed, visiting it alone.
Another blood, no cousin to the town;
rings his heels on stone, pride follows his eyes,
“This is the place.” (...)

The stairs. Descend.

“They said I built the floor like the tiles of a bank,
I wanted the men who work here to be happy.” (*Ibidem*)

Para Duncan esta apreciação da constante renovação física é um dos veículos que permite transformar os trabalhadores de vítimas passivas a agentes potencialmente geradores de transformação social:

They remain “workers” even in disease and death because every aspect of the event can be comprehended in thermodynamic terms, where “all power is saved.”
(...) Rukeyser portrays the workers’ force as a transformation from the physical energy of labor into the electricity that runs through the wires to light houses and power steel furnaces. As several poems insist, the “power” of the river and of the workers is “always flying deep” since, like the hydrologic cycle, its substance is constantly being transformed.
(Duncan, 2005: 85)

O que se salienta igualmente é a sua não pertença ao local e, portanto, o seu distanciamento dos trabalhadores enquanto sujeitos. A sua preocupação com a felicidade destes, vê-os, por isso, enquadrados no projecto hidroeléctrico e o uso do pretérito permite suspeitar que o seu desejo não foi concretizado (“I wanted the men who work here to be happy”).

Rukeyser vai construindo esta representação da Central em dois planos. No plano físico, processa-se uma descida que se configura como um afastamento da vitalidade solar: “Light laughing on steel, the gay, the tall sun / given away; mottled; snow comes in clouds; / the iron steps go down as roads go down.” (*CPMR*, 97) Consequentemente, o sujeito aproxima-se de um Inferno faseado, remetendo ora para a imagética dos nove círculos infernais da *Divina Comédia*, por onde Dante é guiado por Virgílio, ora para as sombrias presenças do Hades: “This is the second circle, world of inner shade, / hidden bulk of generators, governor shaft, / round gap of turbine pit.” (*Ibidem*) Este ambiente consolida-se na quase deserção humana, onde um trabalhador sem nome e sem rosto pronuncia este como um espaço liminar, o túnel como a passagem da vida para a morte:

after the tall abstract, the ill, the unmasked man,
the independent figure of the welder
masked for his work; acts with unbearable flame.
His face is a cage of steel, the hands are covered,
points dazzle hot, fly from his writing torch,
brighten the face and hands marrying steel.
Says little, works: only: “A little down,
five men were killed in the widening of the tunnel.” (*Ibidem*, 98)

A diferenciação que se constrói entre a anónima “independent figure of the welder” e os

que, sem protecção, escavam o túnel na prospecção de sílica, distingue o poema das apropriações exultantes da máquina e da simbiose eufórica entre humano e mecânico na revista *Dynamo* e complica a sua adesão absoluta à semiótica visual da literatura proletária. A figura estilizada do primeiro, “his face a cage of steel”, nas suas mãos a “writing torch”, representando-o como um autêntico homem-máquina (“hands marrying steel”), não aparece inocentemente no poema. Embora independente, não pode encarnar o espírito revolucionário nem a potencialidade criadora de um dínamo, surgindo apenas aos olhos do sujeito como um mero mecanismo da produção, invocando a imagem de Arthur Peyton, dois poemas antes.

Em “Arthur Peyton”, com o corpo consumido pela silicose, lamenta-se a perda da possibilidade amorosa na empregada de café que passa a mero objecto visual [“I watch how at the tables you all day / follow a line of clouds” (*Ibidem*, 95); “never repeat you mean to marry me” (*Ibidem*, 94)] e o desalento pela parca compensação financeira na carta recebida: “... enclosing herewith our check... / payable to you, for \$21.59 / (...) which / we were able to collect in your behalf” (*Ibidem*). Os dois anos restantes de vida, diagnosticados pelo Dr. Harless a este engenheiro que não trabalhava nos túneis e onde via “(...) the Negroes driven with pick handles” (*Ibidem*, 95), significam a sua transformação, pelos processos industriais, em parte do mesmo processo. Vitricado (como a cidade e natureza circundantes expondo a omnipresença do pó extraído), incomunicante [“love across the street”; “the long glass street” (*Ibidem*, 94, 95)] e clarificando os corpos consumidos dos trabalhadores como objectos consumíveis num mecanismo infernal:

Consumed. Eaten away. And love across the street. (...)
 Between us, love
 the buses at the door
 the long glass street two years, my death to yours
 my death upon your lips
 my face becoming glass
 strong challenged time making me win immortal
 the love a mirror of our valley
 our street our river a deadly glass to hold.
 Now they are feeding me into a steel mill furnace
 O love the stream of glass a stream of living fire. (*Ibidem*, 94-95)

Por sua vez, em “Power”, o entusiasmo pela edificação de um novo mundo cheio de potencialidades – “I am indeed Adam unparadiz’d” (*Ibidem*, 98), diz Jones – é enquadrado e desmistificado dentro do próprio poema, no relacionar entre o corpo do “welder” e a “steel mill furnace” que se “alimenta” do corpo de Peyton. Um corpo que se multiplica pelos inúmeros trabalhadores de “Alloy”: “Hottest for silicon, blast furnaces raise flames, / spill fire, spill steel, quench the new shape to freeze, / tempering it to perfected metal. // Forced through this

crucible, a million men.” (*Ibidem*, 96)

Aliás, a imagem de uma “hill of glass” ou de uma “murdering snow” que inicia o espaço metalúrgico na cidade vizinha de “Alloy”, completa-se no final do poema, em que a exploração da sílica para fins industriais liberta “this / dust that is blown from off the field of glass” e retorna à terra sob a forma de um “disintegrated angel on these hills.” (*Ibidem*)

O segundo plano em “Power” aponta, no entanto, para a estratégia regenerativa e para o impulso vital concebidos mesmo no seio deste “river Death”. Analisando as contínuas transformações físicas concomitantes ao mundo natural e humano, Duncan explana as convoluções da organização conceptual rukeyseriana que, ao estabelecer uma “rede de relações” reais (moleculares) e associativas (mentais), demonstra que a equação poder=energia se aplica também ao desejo sensorial e criativo:

The generation of power here takes several forms. First is the melting of snow on the “excit[ed] mountains,” which represents the latent power of water as it gradually couples with the river’s force “far below.” Second is the power created by humans as they convert light energy into body heat, the power that makes us function and motivates our desires. Finally, there is the aesthetic power of the poet’s communion with the landscape itself as her “entire body watches the scene with love.” These converging energy forms create a time of revelation, “a brilliant / day when love” discovers “the disguised marvel under familiar skin,” which juxtaposes the poet’s body with the marvel beneath the “skin-white” powerhouse that she will explore. Furthermore, the union of these natural powers foreshadows the convergence of the power station’s four underground tunnels, or the point where the poem ends. (Duncan, 2005: 125)

Do ponto da vista da termodinâmica, Rukeyser faz dos corpos utilizados pela companhia como o de Arthur Peyton, elementos deste processo transformativo do natural (água) em eléctrico na Central, expondo uma das suas teorizações sobre os aspectos negativos e positivos do progresso. Se este espaço sugere uma descida aos infernos, também não pode ser estático, devido à potência excelsa das águas deste diferente Letes que contêm em si suficientes possibilidades gerativas.⁴¹⁷ O hidrodinamismo visível não supera a dor das perdas humanas mas avaliza a vitalidade do espírito científico quando explora as potencialidades naturais e justifica a excitação do poeta perante a energia prometaica da máquina e as suas vantagens e contribuições para a fundação de uma sociedade mais justa e mais evoluída tecnologicamente. É uma máquina que, ao contrário da tecnologia computadorizada do presente, implica

⁴¹⁷ Como é notado pelo crítico, o próprio vidro como símbolo da tragédia passa de estático nos momentos iniciais da sequência para se tornar ele também uma imagem viva e potencialmente mutante: “The imagery of glass undergoes a concurrent transformation, which is important since silicate dust is the elemental state of glass. In earlier poems, glass is represented as inert, the plate glass windows and the camera lens: in both examples, the molecular activity of glass slows enough to create reflections. Beginning with ‘Arthur Peyton’, however, glass is constantly in motion, melting and spilling as it transforms into other states. Not coincidentally, this activity begins as the river recovers its flow, moving from its containment behind the diversion dam into the tunnel and through the power plant at Alloy.” (Duncan, 2005: 120)

movimento real: os aviões em *Theory of Flight*, os carros que percorrem “as estradas”, as turbinas da estação hidroelétrica impulsionam o homem numa rota de progresso. Se, segundo Kalaidjian, Rukeyser impõe uma perspectiva feminista em *The Book of the Dead*, há aspectos de uma potenciação masculina na literatura proletária e na representação corporal de influência soviética que se revelam particularmente significativos para si: “Paula Rabinowitz, in particular, offers a cogent gender critique of how leftist androcentrism is inscribed in much of proletarian literature, namely through a masculine metaphors of male vigor, possession, and penetration of virgin territories, as in Mike Gold’s 1929 slogan ‘Go Left, Young Writers!’(…)” (Kalaidjian, 1993: 138)

Estas “masculine metaphors of male vigor, possession, and penetration” reflectem também a ambiguidade do corpo-máquina/corpo-produção, energético e dinâmico. Rukeyser poetiza esteticamente esta idade das máquinas sem ignorar as consequências do desenvolvimento sobre o corpo humano. É por isso que, à ligação entre a finitude e a continuidade estabelecida na passagem do poema “Power” para “The Dam”, se acrescenta uma outra conexão entre o movimento descendente do primeiro e o movimento ascendente do segundo:

All power is saved, having no end. Rises
in the green season, in the sudden season
the white the budded
and the lost.
Water celebrates, yielding continually (...)
the major climax
energy
total and open watercourse
praising the spillway, fiery glaze,
crackle of light, cleanest velocity
flooding, the moulded force. (CPMR, 99)

A força quinética (e, simbolicamente, orgásmica) da corrente é acompanhada pela imagem da Fénix, na secção italicizada: “*Phoenix, I sail over the phoenix world.*” (*Ibidem*, 100) Repete-se, então, a imagem ascensional: “Diverted water, the fern and fuming white / ascend in mist of continuous diffusion.” (*Ibidem*) Antecipando ideias de uma *écriture féminine*, na íntima relação entre uma linguagem aquática que flui desafiando a linearidade e a conexão sintáticas, esta “incontinência” verbal é um espéculo do fluxo incontido da água. Rukeyser concretiza-a, contudo, na associação semântica a uma vigorosa e masculinizada energia (“spillway, fiery glaze”). Thurston equipara as duas imagens (água corrente e discurso corrido), salientando-se aqui o modo como Rukeyser cria a forma poética para reflectir o conteúdo, mesmo se este é todo ou parte de um poema:

In these passages, water (as subject) diffuses into an uncontainable proliferation of

significance just as water (as image and metaphor) diffuses into uncontainable energy. Through her polysemous juxtaposing of fragments, Rukeyser releases surpluses of meaning the poem cannot contain; she overcomes the spatial limitations of the poem and the containment implicit in its title by yoking the thematic anarchy of water to the rhetorical anarchy of language. She also stages the continuous struggle between stasis and ecstasy, enclosure and explosion, for only in tension with the forces that would block it is water's potential energy realized. Fragments drawn from physics, law, and finance jostle against each other in a field of mutual interruption and destabilization. (Thurston, 2001: 193)

“The Book of the Dead” reúne em si, porém, uma profusão de referências que insinuam que esta efusão de energia não é incontestada e absoluta. Recuperando a consciência de que é uma “terra comercial”, repete-se a acusação feita em “Alloy”: “This is the most audacious landscape. The gangster's / stance with his gun smoking and out is not so / vicious as this commercial field, its hill of glass.” (CPMR, 95) Em “The Dam”, a água corre por entre “the caretaker's house and the steep abutment” (*Ibidem*, 100) e as explosões que abrem espaço para a barragem “insured the base, / and limousines / wrote their own graphs upon / roadbed and lifeline.” (*Ibidem*, 101) Como Kalaidjian afirma, a prolixa acção da água e a dinâmica presença humana não escondem a sua participação num processo exploratório com práticas inaceitáveis:

In the section “Alloy” – the West Virginia town where Carbide processed the mined silica – Rukeyser presents an estranged setting whose “audacious landscape” of “white / murdering snow” is nevertheless tied directly through its productive “life-process” to the manicured lawns of the power plant and further to the consoling glass facades of America's mainstreet. Drawing from the period's popular caricatures of capital with images of theft, brutality, and murder, the poet observes that “The gangster's / stance with his gun smoking and out is not so / vicious as this commercial field, its hill of glass” (“Book,” 47). (Kalaidjian, 1993: 169)

Embora se afirme dos trabalhadores de Gauley Bridge que “Their hands touched mastery” (CPMR, 101) aponta-se a prática criminosa dos que não estão presentes mas que, à distância, recolhem os lucros. Devolve-se, também, a acusação de “racket” declarada pelo Dr. Harless: “When they were caught at it they resorted to the / methods employed by / gunmen, ordinary machine-gun / racketeers. They cowardly tried to buy out the people who had / the information on them.” (*Ibidem*) Como Thurston nota, a aposição de um fragmento do relatório das acções da companhia Union Carbide é disposta graficamente, na página e na sequência do poema, como um bloqueio às águas do rio e às palavras incriminatórias de Mr. Dunn e Mr. Marcantonio, representantes do Congresso. (cf. Thurston, 2001: 194-195) No entanto, é também uma indiciação nominal da ligação entre a tragédia no túnel e as vantagens económicas que esta proporcionou.

Tentando captar visualmente estes diferentes momentos e relacionamentos está a presença

da fotografia que, de fora da cidade ou do corpo,⁴¹⁸ os usa como documentos sociais que vão sendo intercalados nos textos como suportes visuais, inferidos a partir da descrição linguística.

O poema conclui-se, todavia, com a recuperação do poder energético,⁴¹⁹ que se torna regenerativo no poema seguinte: “The Disease: After-Effects”.

Um dos modos de, simbolicamente, se poder “renascer” [“Be born again.” (*Ibidem*, 102)] é através das alterações legislativas propostas pelo congressista relativamente ao trabalho nas minas e que representam uma oportunidade de progressão social. Se em “The Bill” as conclusões da investigação não permitem resoluções reais, Rukeyser entrevê outras possibilidades de resposta, nessa capacidade transformativa da água e na perseverança humana: “We recommend. / Bring them. Their books and records. / Investigate. Require.” (*Ibidem*, 106)

Essa forma de superar os bloqueios à investigação depende da continuação positiva na promoção da mudança, guiada pela figura mitificada do “apostólico” John Brown: “The origin of storms is not in clouds. / our lightning strikes when the earth rises, / spillways free authentic power: / dead John Brown’s body walking from a tunnel / to break the armored and concluded mind.” (*Ibidem*) Símbolo revolucionário para os escritores proletários, John Brown completa o subtexto mítico da composição “The Book of the Dead”, permitindo que a referência intemporal do *Livro dos Mortos do Antigo Egipto* se reúna com a imanência política e histórica do abolicionista. Tema do poema “The Soul and Body of John Brown” (*Beast in View*) e referido em “West Virginia”, John Brown adquire um papel simultaneamente ancilar e caucionador da necessidade de uma permanente vigilância e actuação sobre o corpo social. Thurston explica esse entrecruzar do simbolismo de Brown no próprio espírito do poema:

Brown’s progress is a miniature version of the poem’s progression through struggle and death, through an underworld where powerful forces of nature and humanity are blocked by capital, to a resurrection that brings together the cycles of the natural world, the mystical vision of rebirth, and the key to a revolution that will overcome the forces that have blocked these powers up to now. (Thurston, 2001: 207)

“Absalom” exponencia essa formulação mítica. Embora à partida o poema aparentemente sustente a “presença” de duas vozes: a de uma mãe e, por interposição desta, a do seu filho Shirley, a disposição vocal é mais complexa, a começar logo pela composição da mãe. A figura materna, não nomeada no texto e evocando as representações maternais/políticas da

⁴¹⁸ Os médicos que analisam as radiografias e fazem os diagnósticos em “The Book of the Dead” não são locais e quando o médico da companhia (Dr. Harless) se nega a ver o filho de Mrs. Jones, esta tem de recorrer aos médicos de Charleston: “I went on the road and begged the X-ray money, / the Charleston hospital made the lung pictures.” (*CPMR*, 84)

⁴¹⁹ “Nothing is lost, even among wars, / imperfect flow, confusion of force. / It will rise. There are the phases of its face. / (...) It changes. It does not die.” (*Ibidem*, 102)

época,⁴²⁰ é construída vocalmente a partir do testemunho de Emma Jones durante as investigações, mas também dos testemunhos do seu marido, Charles Jones, e Philippa Allen. (cf. Dayton, 2003: 47) Por outro lado, as interlocuções do filho, Shirley, cujo itálico suporta a sua dimensão cósmica e mítica, baseiam-se, em parte, em expressões, invocações ou conceitos retirados do *Livro dos Mortos do Antigo Egipto*. (cf. *Ibidem*, 24-25, 27)

A edição e compressão de várias vozes e a organização estruturada das falas de Emma e Shirley no poema auferem-lhe uma força aurática, ao mesmo tempo histórica e mítica. Do ponto de vista cronológico exerce-se a denúncia da violência exercida sobre o corpo de Shirley e da negligência criminosa do Dr. Harless. Descreve-se também o sacrifício e a coragem maternas e o declínio do corpo individual e do corpo familiar. Mas na transposição do espaço liminar entre a morte e a vida, na espiritualização dessa voz que, prefigurando John Brown, procede de além do “river Death” para exigir justiça, acrescida do valor bíblico impresso no título, transcende-se a durabilidade histórica e cria-se espaço para uma nova heroicidade.

Consustanciando-se na voz materna ou insinuando-se a sua voz no corpo do poema, Shirley é ainda corporalizado na descrição dos momentos que conduzem à sua morte e pela citação das suas palavras em discurso directo, numa fusão que, ao mesmo tempo, permite distinguir mãe e filho, mas também lembrar a transponibilidade entre corpo materno e corpo filial:

The boy worked there about eighteen months,
came home one evening with a shortness of breath.
He said, “Mother, I cannot get my breath.”
Shirley was sick about three months.
I would carry him from his bed to the table,
from his bed to the porch, in my arms.

*My heart is mine in the place of hearts,
They gave me back my heart, it lies in me. (CPMR, 84)*

A generalização com que “Absalom” se iniciara: “I first discovered what was killing these men” (*Ibidem*, 83), pessoaliza-se logo a partir do segundo verso, tornando-se a expressão de uma intimidade familiar destruída.⁴²¹ Como Dayton nota, no entanto, individual e colectivo são intersectáveis, o que reflecte a fusão do público e do privado na construção do poema:

Beyond this, the poem deepens Rukeyser’s exploration of discursive modes, since it achieves, on the one hand, the kind of emotional immediacy based upon the expression of a single speaker’s thoughts and feelings that is characteristic of the postromantic lyric, while on the other, it is composed in large part of words spoken in a public forum, at a

⁴²⁰ “The poem does position a female speaker as its most powerful agent, but it does so in a way that draws on what Denning has called ‘the sentimental maternity of Popular Front representations of women.’” (Thurston, 2001: 195)

⁴²¹ “I had three sons who worked with their father in the tunnel: / Cecil, aged 23, Owen, aged 21, Shirley, aged, 17.” (*Ibidem*)

remove from the private interiority of the lyric. (Dayton, 2003: 47)

Mas uma outra centralidade deste poema deriva do facto de a resposta da mãe de Shirley ao cancelamento visual deste pelas forças institucionais sob a forma do Dr. Harless, se efectuar na apropriação dos meios técnicos e visuais de autenticação do discurso. No espaço real Mrs Jones recorda: “I went on the road and begged the X-ray money, / the Charleston hospital made the lung pictures,” (CPMR, 84). Com a consumição da silicose a corroer o corpo, Shirley, que já não se desloca ao hospital, solicita uma segunda visualização textual de si, através da revelação do seu corpo numa autópsia: “he lay and said, ‘Mother, when I die, / I want you to have them open me up and / see if that dust killed me.” (Ibidem, 84-85)

No plano textual, a resposta é concretizada na visualidade e realização polifónica de Shirley. É também colectivizada na pronúncia dos vários nomes dos que já faleceram, o que não aporta apenas valor estético mas também ético ao poema por não permitir a anulação tentada das suas existências como se denuncia em “The Cornfield”. Exponencia-se ainda na afirmação, essencial para Rukeyser, de que “the whole valley is witness.” (Ibidem, 85) São testemunhas presenciais porque assistiram ao crescendo da tragédia; visuais porque essa mesma tragédia é visível nos seus corpos; experienciais porque participaram do projecto e, de acordo com a organização encetada pelos elementos indicados em “Praise the Committee”, verbais na sua tenacidade perante o silenciamento a que os pretendem remeter.

Dayton aponta para a forma sincrética como o último dístico do poema consegue reunir todas estas realizações polissémicas e polivocais:

Finally, in the last two lines, Rukeyser dramatically merges the two texts just as she merges the son with the mother, since these two lines do not occur in any form in the testimony, while they strongly resemble (without being direct quotations) lines in the Egyptian *Book of the Dead*. Most significantly, the last line, “I shall give a mouth to my son,” combines a formula typical of the Egyptian text with a description of the act of the mother in testifying before the House subcommittee. (Dayton, 2003: 50)⁴²²

Thurston vê a importância de “Absalom” na estrutura de “The Book of the Dead” pela forma como *O Livro dos Mortos do Antigo Egipto* “(...) constitutes a crucial node in the sequence because it is the point at which documentary and modernism meet to mount a critically unmasking and ritually remembering the political life.” (Thurston, 2001: 196)

Thurston (como Dayton) expressa a sua discordância relativamente à leitura “feminista”

⁴²² Dayton indica outras semelhanças estruturais: “An important point of contact between the Egyptian and Rukeyser’s *Book of the Dead* is geography. A crucial feature of the Egyptian underworld was water. Water pervaded the underworld, representing and embodying the primordial chaos out of which the ordered world sprang but which persisted after world’s creation. These waters also had a rejuvenating quality, and thus were characterized by both negative and positive qualities. Similarly, the river whose water is central to Rukeyser’s poem is both ‘the river Death’ and a source and symbol of life.” (Ibidem, 25)

de Walter Kalaidjian e à sua sacração da mãe de Shirley como uma “female messiah”,⁴²³ apreciação problemática sobretudo pela atribuição de Kalaidjian de falas italicizadas a esta figura feminina, numa interpretação de que aqui se discorda.

Se, como Thurston, Dayton e Kertesz o fazem, se assumir que estas falas pertencem a Shirley, o poema passa de um contexto hermeneuticamente feminista para um contexto mais proletariamente investido, na exaltação da perícia adquirida pelos homens como Shirley que são os executores do prodígio visual (mecânico e arquitectural), exaltado e eroticizado em “The Dam.” Mas esta leitura não retira valor à figura feminina de “The Absalom”. Os seus actos e a sua força são essenciais na revelação da verdade como é lembrado, coloquialmente, a nível da sua vida pessoal⁴²⁴ e a nível da colectividade. É também pela relação única do acto materno que “dá vida” à memória do filho: “*I open out a way, they have covered my sky with crystal / I come forth by day, I am born a second time, / I force a way through, and I know the gate / I shall journey over the earth among the living.*” (CPMR, 85)

Embora Kalaidjian considere esta fala como pertencente a Emma Jones (cf. Kalaidjian, 1993: 173-174), o renascimento que se opera é o de Shirley, numa partenogénese que imita o acto físico (“I force a way through”) e remete para o momento mítico (“I shall journey over the earth among the living.”)⁴²⁵ É nestes momentos que um certo essencialismo parece estar

⁴²³ “But perhaps Rukeyser’s most stunning advance beyond proletcult and bourgeois aesthetics alike is her distinctively feminist rendering of social empowerment. (...) In the mother’s grim testimony of industrial disease and poverty, Rukeyser uncovers capital’s hidden oppression of depression era families that, obscured in the domestic sphere, were not as visibly exploited as male workers. (...)”

The mother forces ‘a way through’ to a revolutionary, transpersonal resolve through her fusion with the invoked figure of the female messiah, here patterned after Isis, the Egyptian goddess of transmigration. It is the power of the feminine in Rukeyser’s revisionary mythology that transforms ‘the river of Death’ at ‘the root of the tower and the tunnel’s core’ into the hydroelectric dam’s ‘Pool of Fire’ from which the world is reborn. Speaking in the persona of the goddess, the poet claims for herself ‘power over the fields and Pool of Fire, / Phoenix, I sail over the phoenix world’.” (Kalaidjian, 1993: 172-174)

⁴²⁴ “I hitchhike eighteen miles, they make checks out. / They asked me how I keep the cow on \$2. / I said one week, feed for the cow, one week, the children’s / flour.” (CPMR, 85) Thurston nota ainda como Rukeyser atribui uma força verbal e agencial a Mrs Jones na forma como constrói o seu discurso, nas repetições das afirmações efectuadas na primeira pessoa: “Rukeyser elevates Mrs. Jones, through her suffering and her power to speak and memorialize, to a mythic stature that makes her central to the sequence as a whole.” (Thurston, 2001: 199-200) Este modelo enfatiza-se no paralelismo entre as formas italicizadas do discurso de Shirley e as asserções da sua mãe: “The grammatical similarity between Mrs. Jones’s monologue and the italicized lines allows us to read the lyrical interruptions not only as a ‘mythic discourse’ that supplements Mrs. Jones’s ‘plainspoken idiom,’ as Walter Kalaidjian writes, but also as a version of Mrs. Jones’s own rhetoric, an elevated variant of her own maternal agency.” (Ibidem, 200)

⁴²⁵ Aliás, as proximidades com o texto ancestral são patentes, na fórmula recomendada para sair do reino dos mortos e “sair à luz do dia”: “Eu sou aquele que saiu à luz do dia, o senhor da vida, Osíris. (...) Eu abracei o sicômoro, e o sicômoro protegeu-me; as portas da Duat foram-me abertas (...). Eu estou reconstituído, eu estou reconstituído, eu voo em direcção (ao céu) e eu pouso sobre a terra. (...) Eu sou aquele que ontem foi colocado no mundo; os génios da terra fizeram-me nascer (...)” (O Livro dos Mortos do Antigo Egipto, 1991: 97) Em Rukeyser, a figura do defunto Shirley assume uma maior agencialidade sendo as suas palavras operativas: é ele, afinal, quem força o “nascimento” pelas suas exigências em que seja autopsiado, para que de dentro de si saia a justiça.

presente em Rukeyser. Definindo “woman as gates” em “Käthe Kollwitz” (cf. *CPMR*, 461), Rukeyser aprofunda aqui a comparação. O corpo materno é essa “porta” conhecida do primeiro nascimento corporal e agora do renascimento/ressurreição, já que a “jornada” por entre os vivos se faz verbal e visualmente através da representação materna: “That’s how they learned what the trouble was.” (*Ibidem*, 85) Antecipando a sua posição em frente dos portões da prisão do poeta Kim Chi-Ha, Rukeyser coloca o corpo feminino como portal de entrada e saída, espaço de passagem e de comunicação. Nesta comparação entre o feminino e um espaço que se abre e fecha e por onde se passa, Rukeyser subentende a existência dos “gate-keepers”. Contudo, este papel de guardiães não parece estar atribuído ao fluido feminino mas ao construtivo masculino. Mrs. Jones é, por último, o espaço onde a memória perdura e a sua transmissora, oral e visual.

Assim, a análise de Scherr sobre a desconstrução de um domínio ocular na obra de Rukeyser parece contradizer a leitura do poema e a força que os meios visuais podem deter no progresso da sociedade. Tal como na energia processada industrialmente ou como na exploração da sílica, o que Rukeyser critica é a utilização que é feita destes processos. Quando o poder visual é apropriado por todos – da fotógrafa e dos médicos até aos trabalhadores como Shirley – então este torna-se um auxiliar cognitivo do indivíduo. Por um lado, permitindo que, se radiografado a tempo e se respeitado o diagnóstico radiográfico, não necessite de uma leitura corporal intrusiva de uma autópsia, por outro, como meio informativo na fotografia que viaja ao encontro de quem não “percorreu as estradas” e está distante de Gauley Bridge. Pelos meios mediáticos do discurso materno e da película, a mãe pode afirmar do filho: “He shall not be diminished, never; / I shall give a mouth to my son.” (*Ibidem*)⁴²⁶ O “engrandecimento” visual e vocal de Shirley funciona, então, neste contexto, subsistindo para além dos seus limites corporais e abrindo o caminho para que se cumpra o desejo do sujeito, no poema final, “The Book of the Dead”:

Defense is sight; widen the lens and see
standing over the land myths of identity,
new signals, processes: (...)

Carry abroad the urgent need, the scene,
to photograph and to extend the voice,
to speak this meaning.

⁴²⁶ O texto egípcio contém mais de uma fórmula para “dar a boca” no mundo dos mortos: “Dá-me a minha boca, afim de que por ela eu possa falar, e guia o meu coração na hora do perigo.” (*O Livro dos Mortos do Antigo Egipto*, 1991: 59)

Voices to speak to us directly. As we move.
As we enrich, growing in larger motion,
this word, this power. (CPMR, 110)

O que Rukeyser constrói no poema não é uma crítica absoluta à visualidade mas à desigualdade no seu acesso ou à recusa em ver, defendendo a conjugação da palavra com a imagem como forma de suprir as falhas comunicativas ou interpretativas. Do mesmo modo, em “Praise of the Committee”, na exposição da força dos cidadãos quando impelidos a agir em benefício da sociedade, Rukeyser coloca as figuras individuais do poema, seccionando-os depois em fragmentos que sintetizam as suas acções:

These men breathe hard
but the committee has a voice of steel. (...)
They have broken the hills and cracked the riches wide.

In this man's face
family leans out from two worlds of graves –
here is a room of eyes,
a single force looks out, reading our life. (CPMR, 81-82)

A frágil respiração entrecortada pela silicose é superada pela força das suas palavras, enquanto o seu poder transformativo metamorfoseou a rocha em riqueza. Mas a visualidade que Rukeyser aporta a esta cena não existe num plano de censura do domínio ocular mas antes numa censura explícita a quem não se disponibiliza a ver e agir – a face que é testemunha de “two worlds of graves” e este “room of eyes” não se observam entre si, mas estão direccionados a esse “you” que vê de fora: ao leitor a quem o poema impele que empatize, tome consciência e reaja. A observação destes olhos determinados (“a single force looks out”) é judicativa não sobre o corpo de outrem como em Plath, mas sobre as acções de toda uma sociedade em que leitor e poeta se incluem (“reading our life”). Assim, “a room of eyes” concilia o seu momento como testemunhas (“the whole valley is witness”), com o seu apelo/exigência que torna o leitor igualmente testemunha. Os trabalhadores e as suas famílias, transfigurados colectivamente pelas empresas em vigorosas peças mecânicas e, eventualmente, no próprio produto que trabalham – rochosos como as rochas de onde extraem sílica, liquefeitos na fundição – revelam-se robustos agentes da sua vontade individual, colectivizando-se organizadamente numa “voice of steel”, que como uma “single force looks out.” De vítimas em “Alloy” [“Forced through this crucible, a million men.” (Ibidem, 96)] tornam-se expressão de uma força maior: “*The Committee is a true reflection of the will of the people.*” (Ibidem, 80) A linguagem, remetendo para o movimento sindical à época, singulariza e, ao mesmo tempo, generaliza os elementos da comissão.

Estando, então, a visão associada sobretudo à representação em película (fotográfica,

radiográfica ou até fílmica em “The Dam”⁴²⁷) ou à obstrução visual na vitrificação do vale, numa oposição entre a dupla visualidade do indivíduo (enquanto corpo e enquanto registo) e a sua invisibilidade (oculto no pó da sílica), os mecanismos da fala seguem um caminho paralelo. São fluidos nos diversos discursos e nas diversas vozes que se entrecruzam (ou até se fundem) ou obstruídos pelos bloqueios político-económicos a nível do colectivo e pelas dificuldades respiratórias. Estas estão omnipresentes em “The Disease” e ressoam ao longo da sequência, como nos exemplos que a seguir se citam de, respectivamente, “Gauley Bridge”, “Mearl Blankenship”, “Absalom”, “George Robinson: Blues”:

and the tall coughing man stamping an envelope. (*Ibidem*, 77)

“I wake up choking (...)
the tunnel choked
the dark wall coughing dust.” (*Ibidem*, 82)

He said, “Mother I cannot get my breath.” (*Ibidem*, 84)

The hill makes breathing slow, slow breathing after you (*Ibidem*, 87)

A ligação entre visual e oral é uma herança do texto egípcio. Embora Rukeyser participe nesse projecto de reunir palavra e imagem já em *Theory of Flight*, as potencialidades encontradas no *Livro dos Mortos* são reactualizadas por si e, por isso, estão tão presentes: “Membros de uma relação íntima e profunda, a boca e o olho tornam-se inseparáveis, incapazes de sobreviver um sem o outro, porque aquilo que o olho vê só tem ‘sentido’ quando verbalizado pela boca, e vice-versa, a boca verbaliza aquilo que o olho vê.” (Lopes, 1989: 74)

Um dos elementos que liga vivos e mortos, presentes e ausentes, cidade, túnel, silicose, trabalhadores e pulmões é, então, este sopro. Elemento igualmente fundamental no *Livro dos Mortos do Antigo Egipto*, o sopro e a respiração estão presentes na passagem da alma, isto é, nesse espaço de transição/limiar entre o aqui e o além, entre a temporalidade e a a-temporalidade que é o espaço da morte. O sopro e a respiração estão linearmente presentes na “voz” “transcorporal” de Shirley ou de Mearl, a quem os pulmões “pesam” e o fôlego foge. Estão, por outro lado, também radiograficamente presentes nas descrições clínicas dos testemunhos dos médicos e nas interrogações dos representantes do Congresso.

Do sopro, José Gil afirma ser “uma mediação permanente entre o interior e o exterior do corpo, uma passagem (...).” (Gil, 1997: 88) A palavra serve como mediador desta respiração, inscrevendo-a nas margens do tempo e funcionando igualmente como um elemento mitificador das figuras de “Absalom”. Superando, assim, os limites efémeros do tempo e do lugar,

⁴²⁷ “Blessing of this innumerable silver, / printed in silver, images of stone / walk on a screen of falling water / in film-silver in continual change” (*Ibidem*, 100).

passa-se para o domínio de uma mensagem universal que não desrespeita a existência real de pessoas e a tragicidade dos acontecimentos locais.

Aliás, embora Rukeyser não aponte respostas religiosas mas antes humanas e sociais para a resolução dos conflitos económicos que enquadram a tragédia de Gauley, a estruturação e a interligação das diversas referências sacras e do discurso mítico, permitem que o contexto religioso amplie a dimensão do sofrimento e das perdas humanas ao implicar a sacralidade da vida que a silicose interrompe. A sugestão persistente de um “cortar” a respiração (força mística e mítica do sopro da vida, que dá a existência no texto bíblico e uma outra vida no *Livro dos Mortos*), pelo sopro da morte no pó de sílica que as condutas de ar ou os ventos espalham pelo túnel e pela região, revela a inversão dos princípios genésicos e míticos:

O Senhor Deus formou o homem do pó da terra e insuflou-lhe pelas narinas o sopro da vida, e o homem transformou-se num ser vivo. (Génesis, 2: 7)

(...) eu vivo graças a isso, eu sou poderoso graças a isso, eu vivo, graças a isso, do sopro da vida, enquanto o barco de Khepri me conduz (...). (*O Livro dos Mortos do Antigo Egipto*, 1991: 71)

Em “The Cornfield” não espanta, por essa mesma razão, que o sopro da morte conduza a um espaço que não adquire o carácter redentor da potência e da exuberante beleza maquinal da descida infernal em “Power”. Shulman nota a contradição entre as acções do responsável pela H.C. White Funeral Services e os resultados dessas mesmas acções, que se convertem em proveito próprio (“good car”), mas em que “good” também é sinónimo de “evil”: “ ‘Error, disease, snow, sudden weather’ Rukeyser begins, without preamble and in the notation form she favors. We have seen the weather from the beginning and the error and disease have accumulated. They gain added meaning as Rukeyser takes us into White’s ‘good car,’ the one used to transport corpses to the cornfield.” (Shulman, 2000: 212)

Como “Absalom”, “The Cornfield” é também um poema em que se jogam vários níveis referenciais e diferentes intenções estéticas e políticas, onde Rukeyser reúne: “(...) the Egyptian, the revolutionary, and the documentary languages that compel her imagination.” (*Ibidem*, 216) É também o poema em que o subtexto racial que afligiu os trabalhadores afro-americanos é explicitado de forma consciente. A autora transpõe, inclusive, para o poema um rumor não comprovado: “(...) They say blind corpses rode / with him in front, knees broken into angles, / head clamped ahead.” (*CPMR*, 92)

Introduzido como um enfatizado e depreciativo *He*, o agente funerário White aparece de modo similar a Mearl, enquadrado no seu escritório, disposto fisicamente na cena mas onde a sua actividade contrasta com a anterior passividade do doente Blankenship. Da apresentação

visual que permite ver “The papers in the drawer. On the desk, photograph / H.C. White, Funeral Services (new car and eldest son)” (*Ibidem*, 93), conclui-se que a fotografia documenta um outro efeito da silicose: o carro novo é a equiparação local ao documento sobre as cotações das acções da companhia. Exibindo a separação entre as populações migrantes e os locais – uma separação que “Praise the Committee” tentara elidir – White aponta como causas da doença e dos muitos corpos que enterrou, o comportamento desregrado e irresponsável dos trabalhadores: “tells about Negroes who got wet at work, / shot craps, drank and took cold, pneumonia, died. / Shows the sworn papers. Swear by the corn. / Pneumonia, pneumonia, pleurisy, t.b.” (*Ibidem*) Assim, na eventualidade de uma mentira contada muitas vezes se tornar verdade, White repete a causa de morte sugerida inicialmente pelos médicos da companhia, “provada” nos “sworn papers.” O campo/colheita sob o qual jura é, porém, o mesmo onde os corpos estão enterrados sob “cornstalks”. Por sua vez, estas remetem para “West Virginia”, onde as espigas de milho plantadas por três Mohetons haviam sido deixadas para trás, pela tribo de Cornstalk. Assim, nesta confluência de alusões, o sujeito poético encaminha o olhar do leitor para o campo, pedindo instruções sobre o caminho e mapeando-o verbal e visualmente na reprodução do curto diálogo: “Over the second hill, through the gate, / watch for the dogs. Buried, five at a time, / pine boxes, Rinehart & Dennis paid him \$55 / a head for burying these men in plain pine boxes.” (*Ibidem*)

Enterrados quase em clandestinidade e quebrados os membros inferiores para facilitar o processo – uma acusação não comprovada (cf. Dayton, 2003: 91) – a rapidez e eficiência contabilizadas de White expõem uma visão material dos corpos que se sobrepõe à memória destes como indivíduos. A sua condição humana é recuperada pela introdução da voz de Robinson no poema, já que deixam de ser “\$55 a head” para serem “man” e “wife”:

George Robinson: I knew a man
 who died at four in the morning at the camp.
 At seven his wife took clothes to dress her dead
 husband, and at the undertaker’s
 they told her the husband was already buried. (*CPMR*, 93)

Robinson expõe, deste modo, a avidez⁴²⁸ e a desumanidade de White: “Did the undertaker know the man was married? / Uncover.” (*Ibidem*, 94) A revelação da verdade passa também por intermédio de um “des-enterro” verbal e regenerativo dos “corpos”, intimando que o tempo da revolução e o tempo da colheita estão próximos: “Think of your gardens. But here is corn to keep. / Marked pointed sticks to name the crop beneath. / Sowing is over, harvest is

⁴²⁸ “White was paid \$55 apiece for disposing of the corpses, when the normal payment for a pauper’s burial was \$30.” (Dayton, 2003: 89)

coming ripe.” (*Ibidem*)

Thurston, similarmente a Dayton, lê este poema em diálogo com *The Waste Land*, promovendo uma revisão da ahistoricidade eliotiana, na sua contextualização histórica e local:

“Here is the cornfield,” Rukeyser writes, “... the planted home.” Invoking the opening gestures of Eliot’s poem – the worm’s eye view of the first lines and the sprouting corpse – Rukeyser taps into the poem’s structural principle, the death and resurrection of the vegetative god. (...) We witness the planting of corpses. We travel with the dead to underworlds real and metaphorical, and we emerge in the poem’s final sections to the possibility of renewal and redemption. In that possibility, Rukeyser’s poem revises Eliot’s. While Eliot evades history, retreating into abstruse literary allusion even at the rare moments when he addresses contemporary political events, Rukeyser embraces and enters history, locating both her wasteland and the way out of it in historical specificity and action. (Thurston, 2001: 202)

O déictico é, todavia, enganador. Se o campo é apresentado como uma realidade presencial e autêntica, as associações suscitadas pela descrição que se lhe segue levam à suspeita de que, “Here is the cornfield”, é apenas a introdução a uma rede de relações sincrónicas e diacrónicas, míticas e históricas, religiosas e profanas que esta secção do poema vem provocar. Mais directa é a invectiva que antecipa a imagem revolucionária de John Brown em “The Bill” e que adverte sobre a existência desses corpos que, sob “wood stakes, charred at tip” permanecem, na sua maioria, anonimamente enterrados⁴²⁹ mas reclamando justiça: “Abel America, calling from under the corn, / Earth, uncover my blood!” (*Ibidem*) Com as indignas estacas a marcar o lugar onde White os sepultou, lembrando visualmente a herança das espigas deixadas pela tribo de Cornstalk (“old cornstalks”), o cemitério é o palco de um fratricídio ciclicamente repetido. Aqueles que trabalharam a superfície da terra, como as sedentárias tribos de agricultores (Abel) derrotadas na batalha de Point Pleasant e expulsas por esses nomádicos europeus (Caim) ou os que trabalham nas suas entranhas, como os trabalhadores do túnel, participam de uma inequívoca americanidade que não lhes foi reconhecida. O moderno Caim associa-se, entretanto, segundo Shulman, ao iníquo representante do poder económico:

These dead, moreover, are identified both with the ancient Egyptians and with Abel slain by a Cain Rukeyser points to through the spectacle of “Mellon’s ghost” incongruously “walking in furrows of corn, still sowing.”

Mellon, the millionaire banker, one of the three richest and most powerful Americans, was of special interest to Rukeyser because he was, among other positions, head of the aluminum monopoly, the Aluminum Company of America, which kept up the price of aluminum ware (...). Mellon’s fortune and business practices had been in the news throughout 1935 because the government was prosecuting him for income tax evasion (...). (Shulman, 2000: 215)

Este poder económico é rebatido historicamente no poema “The Disease: After-

⁴²⁹ “unmarked except for wood stakes, charred at tip, / few scratched and named (pencil or nail). / Washed-off. Under the mounds, / all the anonymous.” (*CPMR*, 93)

Effects”,⁴³⁰ na apresentação de uma lei que procura aportar maior segurança à exploração mineira. A peroração do congressista, se próxima dos registos intimistas de Mearl e Robinson pela lembrança da sua infância, universaliza a questão da injustiça laboral. Em *One Life*, a relação entre “entre tudo e todos” estende-se à história do jovem refugiado Paul (a criança alemã, refugiada nos Estados Unidos e que se reinventa no *alter ego* “Timmy Torin”), que lembra, de forma inocente, o mundo de que escapara. As suas palavras sucedem-se com ligações implícitas entre si, mesmo se por absoluta oposição: “His gay words, words of delight. But the real fears, the questions, the real real emerging. Father, Hitler, war, shooting, Jews, death, safety.” (*OL*, 89) Misturando-se evocações desconexas, o peso da memória dos seus quatro anos de vida funciona como uma forma de manutenção do real. A universalidade da sua experiência choca com a particularidade das suas vivências, tal como o congressista de Montana reúne, na evocação da morte do pai, “uma rosa para uma ferida, outra para a doença”, na lembrança dos grevistas e dos mineiros em Anaconda, Gauley Bridge ou nas Astúrias. (cf. *CPMR*, 102-103) Trazendo ao poema temas que politicamente lhe eram caros, Rukeyser estabelece em “The Disease: After-Effects” as suas próprias “aproximações”:

This is silent, and he proposes:
embargo on munitions
to Germany and Italy
as states at war with Spain.
He proposes
Congress memorialize
the governor of California: free Tom Mooney.
A bill for a TVA at Fort Peck Dam.
A bill to prevent industrial silicosis. (*Ibidem*, 102)

A inquietação com o dealbar do conflito em Espanha e o apoio militar de Hitler e Mussolini às forças Franquistas equipara-se a nível interno com a supressão dos direitos civis de Tom Mooney, enquanto as preocupações com a exploração eléctrica da barragem de Fort Peck se relacionam com a necessidade de prevenir a silicose industrial.

No último poema da sequência, “The Book of the Dead”, a interligação destas referências indiciárias consubstancia-se na rede de relações que o poeta fora desvendando:

⁴³⁰ Em entrevista radiofónica a Sam Sillen, Rukeyser esclarece sobre a base real deste poema: “I might add that one of the poems in this group gives a picture of the liberal congressman Jerry O’Connell of Montana, whose father died from silicosis when O’Connell was 8 years old. It was O’Connell who introduced a bill against industrial silicosis in Congress, where he pointed out that silicosis has assumed the proportions of a war in this country, with one million potential victims, and 500,000 persons actually having the disease in the United States.” (Rukeyser citada em Dayton, 2003: 146)

London unshaken, the long French road to Spain,
the old Mediterranean

flashing new signals from the hero hills
near Barcelona, monuments and powers, (...)

Before our face the broad and concrete west,
green ripened field, frontier pushed back like river
controlled and dammed; (...)

the flourished land, peopled with watercourses
to California and the colored sea;
sums of frontiers

and unmade boundaries of acts and poems,
the brilliant scene between the seas, and standing,
this fact and this disease. (*Ibidem*, 108)

A insistência nas “unmade boundaries of acts and poems” reflecte o exprimir político e poético de Rukeyser, que começa por revelar que as estradas que aqui se retomam – “These roads will take you into your own country.” (*Ibidem*, 106) – já não pertencem a uma “impossible Europe”. Desta se separaram por um processo de independência: “thirteen clouds / lining the west horizon with their white / shining halations” (*Ibidem*, 107). Um processo, aliás, que se formou, metaforicamente, num respirar de uma nova consciência: “breathed-in America.” (*Ibidem*) A separação introduzida pela Revolução Americana desenha e expande uma nova fronteira a Oeste: “fresh out of exile, planted the pioneer / base and blockade, // pushed forests down in an implacable walk” (*Ibidem*).

A repetição do verso inicial no primeiro e no último poema da sequência desperta a atenção não para a semelhança, mas para a diferença: o país que estas estradas introduzem já não é apenas “your country” do primeiro verso mas tornou-se “your own country” ao longo da sequência. Um país apossado num ímpeto de revolução e conquista e que é, por isso mesmo, um país recebido com responsabilidade, em que importa ver e integrar um futuro “widened / before our forehead” e um passado europeu onde, apesar da guerra iminente, se define “another glory” (*Ibidem*, 107, 108).

Carregando um livro como Mrs Jones carrega as provas documentais da doença e carregou o seu filho, surge uma estátua feminina que funde a “Earth-Mother” sugerida por Thurston em “Absalom” e a mesma imagem nos murais de Rivera que Kalaidjian menciona.⁴³¹ Diferente da

⁴³¹ “Rukeyser’s celebration of ‘the flourished land’ mirrors the visual language Rivera employs in, say, his famous *Allegory of California* (...). In this fresco it is the monumental figure of Gaea, the traditional goddess of the earth that presides over California’s bountiful cornucopia. (...) Likewise, spreading dominion over the poet’s linguistic canvas is the ‘fertilizing image’ of the goddess Isis, ‘a tall woman’ (...). As a counterpart to Rivera’s and Hershman’s utopian Gaea figure, Rukeyser’s regal muse reigns over the

figura grávida plathiana que participa de um tipo de conhecimento biológico mas anula a intelectualidade, esta figura “alimenta” física e espiritualmente, lembrando essa “Lady” que H.D. completaria em *Trilogy*, propondo uma nova ordem hermenêutica e uma reescrita mítica:

In the museum life, centuries of ambition
yielded at last a fertilizing image:
the Carthaginian stone meaning a tall woman

carries in her two hands the book and cradled dove,
on her two thighs, wings folded from the waist
cross to her feet, a pointed human crown. (CPMR, 109)

A crença na exequibilidade das promessas de justiça e no equilibrar entre o impulso irreprimível do progresso tecnológico no texto (dínamo e natureza) e a violência e indiferença para com o indivíduo, permitem que *The Book of the Dead* termine num tom otimista, convergindo com a noção de utopia blochiana: “It is in her insistence on this radical hope, as well as in her more obvious willingness to root her poem in the topical ground of a horrifying, preventable industrial disaster, that Rukeyser produced a profoundly moving poem, a searching poem that resonates into both the past and the future.” (Dayton, 2003: 4)

Para que esse processo se realize é necessário, contudo, que se cumpram algumas condições. Assim, um dos ensinamentos ao longo do poema é a insistência no entendimento de que o homem e o seu trabalho existem, dialecticamente, em relação com a natureza sendo um o espelho do outro: “Seasons and maps coming where this road comes / into a landscape mirrored in these men.” (CPMR, 106) Desta forma, o espelho rukeyseriano, ao invés de procurar controlar uma imagem do indivíduo, funciona como uma revelação das capacidades transformativas do corpo por processos de interação entre homem e ambiente. Não se trata aqui da noção romântica de uma natureza que reflecte os estados de alma do sujeito mas antes de uma influência marxista que, embora veja a alienação do indivíduo em relação ao seu trabalho nas sociedades industrializadas, tem na sua base a relação corpo-trabalho como uma relação de transformação mútua. Por outro lado, há a influência de um pensamento e de uma imagéticas que (como na *Dynamo School*) colocam o corpo na continuidade da máquina, mecanizando o primeiro e humanizando a segunda. O espelho que em Plath evocava a referência do panóptico, como o último instrumento de vigiliância sobre o indivíduo, surge em Rukeyser como uma imagem potencialmente benéfica que revela a plena integração do corpo no espaço físico que o envolve e com o qual interage, mesmo se este é adverso.

heavens, presaging women’s ascent to cultural power in the postwar epoch. But not just an idealized stereotype, Rukeyser’s social muse charges her audience with changing the world. (...) Beyond the limits of Soviet proletcult, Rukeyser’s long poem rearticulates the popular meanings of the American scene through the powers of visual and verbal representation.” (Kalaidjian, 1993: 184-187)

Uma segunda condição reúne no corpo a visão e a fala e reforça a sua crença no poder do testemunho como uma forma de, inclusive, derrotar o silêncio da morte:

What one word must never be said?
Dead, and these men fight off our dying,
cough in the theatres of the war.

What two things shall never be seen?
They: what we did. Enemy: what we mean.
This is a nation's scene and halfway house.

What three things can never be done?
Forget. Keep silent. Stand alone. (*Ibidem*, 107)

O que o sujeito testemunhou deve tornar-se “visível” para todos, pela presença da memória, pelo registo fotográfico e pela transmissão verbal. A defesa por parte de Rukeyser de uma sociedade visualmente educada exige a coordenação entre a preservação da história, a educação do olhar como espelho da consciência e a divulgação dos factos que alguns pretenderiam manter ocultos. Qual o papel do corpo neste processo? Permitir que “em todo o lado” se conheçam os factos, fazendo dos jovens, os agentes de transformação e revolução social: “But planted in our flesh these valleys stand, / everywhere we begin to know the illness, / are forced up, and our times confirm us all.” (*Ibidem*, 108)

A retórica de inspiração proletária do corpo operário adquire um carácter mítico quando o corpo martirizado se torna sublime e transcende os limites da sua materialidade:

These touching radium and the luminous poison,
carried their death on their lips and with their warning
glow in their graves. (...)

Are known as strikers, soldiers, pioneers,
fight on all new frontiers, are set in solid
lines of defense. (*Ibidem*, 109-110)

Conjugando, então, as técnicas que permitem a criação de uma sociedade transvisual, em que o que o olhar pode ver é auxiliado pelos mecanismos científicos que tornam os corpos transparentes, Rukeyser expressa a sua defesa do valor da imagem e a sua integração plena nos processos da construção de uma literatura e reportagem documental, como foi referido: “Defense is sight; widen the lens and see / (...) Carry abroad the urgent need (...) to photograph and (...) / to speak this meaning. (*Ibidem*, 110)

Uma última realidade que o sujeito relembra, e que deriva dessa migração entre energias humanas e naturais, verdadeiro exercício de um poder/potência, é a própria possibilidade de renovação dos espaços e das memórias numa reescrita contínua do passado. Sob a forma de um “palimpsesto” natural, o espaço em si funciona como texto para a escrita de outras histó-

rias, preservando, por sua vez, vestígios das histórias que aí foram vividas. A história que Rukeyser conta segue os momentos convencionais – dos primeiros colonos, passando pela independência de Inglaterra, a expansão para Oeste e culminando no presente desenvolvimento tecnológico e industrial. Mas os seus actores principais adquirem novos nomes. Por isso, do campo de diferentes batalhas inicialmente referido no poema se podem gerar novas narrativas, através da excelência do poder transformativo dos “surveyors”, “planners” e “workers”:

You standing over gorges, surveyors and planners,
you workers and hope of countries, first among powers;
you who give peace and bodily repose,

opening landscapes by grace, giving the marvel lowlands
physical peace, flooding old battlefields
with general brilliance, who best love your lives; (*Ibidem*, 109)

Em “The Soul and Body of John Brown”, como em “The Book of the Dead” ou “Boy with His Hair Cut Short”, Rukeyser insiste na atribuição de um espaço representativo aos que são marginalizados pelas metanarrativas ou pela sociedade coeva. Fazendo parte desses corpos excluídos, o corpo feminino será um dos objectos principais de revisão história e mitográfica na sua poesia mais tardia.

4. O corpo como espaço de uma representação pessoal – a plenitude corporal

As formas de visualização, contenção e anulação acima enunciadas contrastam com modos expressivos em que o corpo surge mais pessoalmente no texto, até na possível intromissão do Eu e do corpo biográfico, de que a identificação do sujeito como “Muriel”, em *The Orgy*, é exemplificativo. Outra possibilidade de recusar a constrição social, passa pelo recurso a estratégias poéticas ou narrativas que desafiem as normas do “decoro” pela intromissão temática de tabus corporais ou linguísticos ou que subvertam as normas do estilisticamente adequado pela implosão da forma, da sintaxe ou da significação. Nestes processos, o domínio ocular é superado, pelo menos tentativamente, com a reintrodução e exaltação de um corpo pleno, mesmo se sob uma forma grotescamente irônica ou repulsiva.⁴³² Assiste-se, assim, ao expressionismo de certos poemas plathianos⁴³³ ou à forma como a recuperação de um *female Gothic* prefere as penumbras, a noite ou os espaços labirínticos onde a clareza e a precisão da visão são ameaçadas e onde o som, as humidades e os cheiros complementam a ameaça.

No poema “All the Dead Dears”, por exemplo, humano e animal reúnem-se num registo *post-mortem* em que o primeiro é apenas um ineficaz suporte nutritivo do segundo, revelados agora como meros elos da cadeia alimentar:

This antique museum-cased lady
Lies, companioned by the gimcrack
Relics of a mouse and a shrew
That battened for a day on her ankle-bone.

These three, unmasked now, bear
Dry witness
To the gross eating game
We'd wink at if we didn't hear
Stars grinding, crumb by crumb,
Our own grist down to its bony face. (*SPCP*, 70)

Assinale-se, então, a proximidade com o expressionista Gottfried Benn que no poema “Schöne Jugend” (“Bela juventude”) de 1912, transforma o corpo da jovem no idêntico espaço

⁴³² Van Dyne clama que as formas tradicionais representativas do corpo feminino já insistem nessa perigosa alteridade do corpo: “Although the body seems a stubbornly insistent fact, feminist theorists soon discovered that we have almost no direct access to it. Between a woman and the body she would think about lies a potential minefield of polarized minefields. Her physicality is represented as feeding, breeding, and decaying; her sexuality is animalistic and excessive, engulfing, castrating, and contaminating. Or woman is represented as disembodied, desexed, and, in her Victorian incarnation which continues to circulate in the twentieth century, angelic and altruistic. Feminists have amply demonstrated how these stereotypes function to mask male vulnerability and to maintain masculine privilege.” (Van Dyne, 1993: 73-74)

⁴³³ Confronte-se a dissecação técnica na primeira parte do poema “Two Views of a Cadaver Room”, com a técnica da dissecação corporal de “Kleine Aster” do médico/militar/poeta Gottfried Benn, ou os espaços “mentais” entre o sonho/pesadelo e a demência de “Johnny Panic and the Bible of Dreams” e os contos de Benn onde o onírico se sobrepõe ao biográfico na *persona* de jovem médico Rönne, como em “Gehirne”.

físico e alimentício onde as jovens ratazanas passam a sua bela mas breve vida:

Der Mund eines Mädchens, das lange im Schilf gelegen
hatte,
sah so angeknabbert aus.
Als man die Brust aufbrach, war die Speiseröhre so
löcherig.
Schließlich in einer Laube unter dem Zwerchfell
fand man ein Nest von jungen Ratten.
Ein kleines Schwesterchen lag tot.
Die andern lebten von Leber und Niere,
tranken das kalte Blut und hatten
hier eine schöne Jugend verlebt.
Und schön und schnell kam auch ihr Tod:
Man warf sie allesamt ins Wasser.
Ach, wie die kleinen Schnauzen quietschten! (Benn, 1988: 10)⁴³⁴

Já na poesia tardia de Rukeyser, é a expressividade de um *eros* em que *look* e *touch* se tornam concomitantes, como Kertesz assinala,⁴³⁵ que reúne o que o *ethos* separa: o olhar e o tocar sexuais, uma vez que o olhar consciencializa o que o tocar realiza fisicamente.

Esta ligação sensorial absoluta encontra-se, similarmente e desde cedo, na prosa íntima (diarística) plathiana, onde a erotização corporal expõe um corpo expressivo que a prosa pública censura eficazmente⁴³⁶ e que os poemas tardios, em parte, libertam:

Lying on my stomach on the flat warm rock, I let my arm hang over the side, and my hand caressed the rounded contours of the sun-hot stone, and felt the smooth undulations of it. Such a heat the rock had, such a rugged and comfortable warmth, that I felt it could be a human body. Burning through the material of my bathing suit, the great heat radiated through my body, and my breasts ached against the hard flat stone. A wind, salty and moist, blew damply in my hair; through a great glinting mass of it I could see the blue twinkle of the ocean. The sun seeped into every pore, satiating every querulous fiber of me into a great glowing golden peace. Stretching out on the rock, body taut, then relaxed, on the altar, I felt that I was being raped deliciously by the sun, filled full of heat from the impersonal and colossal god of nature. (...) An orgiastic sacrifice on the altar of rock and sun, and I arose shining from the centuries of love, clean and satiated from the consuming fire of his casual and timeless desire. (J, 74)⁴³⁷

No seu desafio ao domínio óptico, o corpo pode ainda tornar-se incontrolável ou encontrar novas formas de visão: à estase dos corpos sob a lupa social ou sob o aparelho de raio-X,

⁴³⁴ “A boca de uma rapariga que tinha jazido muito tempo entre canaviais / estava toda roída. / Quando lhe abriram o peito, o esófago estava todo esburacado. / Finalmente, num recanto sob o diafragma, / encontraram um ninho de jovens ratazanas. / Um dos irmãozinhos da ninhada estava morto. / Os outros viviam de fígado e de rins, bebiam o sangue frio, e aqui / tinham passado uma bela juventude. / Bela e rápida foi também a sua morte: / Lançaram-nos todos à água. / Ah, como chiavam os pequenos focinhos.” Tradução de João Barrento. (Barrento, s.d., 251)

⁴³⁵ “Though the unmasking in these three latest volumes involves, as it did in the poems from the thirties such as ‘Effort at Speech,’ a revelation in words, now *look* and *touch* are equally emphasized.” (Kertesz, 1980: 339)

⁴³⁶ De forma mais clara nas *short stories* do que em *The Bell Jar*, o que é compreensível atendendo ao mercado a que se destinava e considerando que Plath as escreveu, consciente das regras e interesses desse mesmo mercado.

⁴³⁷ A variação sobre este tema que Plath escreve na página seguinte, aproxima-se mais do estilo contido das suas descrições na prosa pública. (cf. *Ibidem*, 75-76)

responde-se com um corpo de contornos indefiníveis sob o êxtase enérgico da fusão e do movimento perpétuo ou de um impulso irreprímível e conducente à sua anulação.

4.1. Metamorfoses e mutabilidades – o corpo-dínamo

Bodies are not inert; they function interactively and productively. They act and react. They generate what is new, surprising, unpredictable. (Grosz, 1994: xi)

A relação entre o corpo e o desenvolvimento tecnológico, que surge em alguns textos de Plath e Rukeyser, comprova a imersão das autoras na cultura e no espaço social contemporâneo, reflectindo a fácil datação de alguns poemas. Desta forma, regista-se a diferença entre “The Applicant” de Plath, de 1962, que repisa a reificação do corpo como um objecto de consumo e um poema de Rukeyser como “Arthur Peyton”, em *U.S.I* (1938). O segundo apresenta o corpo humano como agente produtor dos objectos (numa sociedade ainda pré consumo de massas), o primeiro apresenta o corpo humano já como produto mas onde o mediador entre o corpo-objecto e o destinatário é agora o homem corporativo ou publicitário, sendo elidido o corpo produtor. Isto é, os agentes da produção (os trabalhadores visivelmente presentes nos textos de Rukeyser) são “apagados” desta sociedade de consumo. Mesmo em “Night Shift”, de Plath, a sua presença é apenas adivinhada nos sons da cidade como se estes tivessem uma existência subterrânea e interna, como “criaturas nocturnas” que ninguém vê:

It was not a heart, beating,
That muted boom, that clangor
Far off, not blood in the ears
Drumming up any fever.

To impose on the evening.
The noise came from outside (...)
Native, evidently, to

These stilled suburbs: nobody
Startled at it, though the sound
Shook the ground with its pounding. (*SPCP*, 76)

Distante (“Far off”, “from outside”) e desconhecido (“It was not a heart”), o som que invade a placidez doméstica do sujeito poético é parte desses tranquilizados subúrbios (“Native”), onde marca um ritmo cadenciado e rotineiro (“nobody / Startled at it”), mas é também um Outro com o qual não se estabelecem afinidades:

It took root at my coming.

Till the thudding source, exposed,
Confounded inept guesswork
Framed in windows of Main Street's
Silver factory, immense (*Ibidem*)

As ações repetitivas e prolongadas dos operários, acentuadas verbalmente pelos participios e gerúndios e ainda pela iteração (“without stop”), não revelam, contudo, o seu produto. Isto é, o sujeito poético apenas descreve ou intima uma ação laboral geradora do clangor e martelar que ouve, mas não refere o que é realizado na fábrica. Esta percepção da produção industrial enquanto resultado acabado (“The Applicant”) ou enquanto intromissão dos seus mecanismos operacionais na vida do sujeito, pelo pertinaz e insistente ruído,⁴³⁸ expõe também a alienação entre os diferentes elementos que compõem a moderna sociedade de consumo, neste caso, entre operário, produto, consumidor.

Por sua vez, Muriel Rukeyser, escrevendo os seus primeiros poemas numa fase nascente do desenvolvimento tecnológico, com a progressiva mecanização e industrialização dos processos laborais, dos meios de comunicação e transporte, tem disponível um campo imagético-linguístico, rapidamente apropriado por entre uma irrefreável euforia e um racionalizado temor. “Theory of Flight” (1935) posiciona-se, claramente, no campo da exaltação entusiástica de uma nova mundividência possibilitada pelo recorrente “FLY” que marca o espírito do poema, logo em “Preamble”. Este voar já não apenas imaginativo como o de Ícaro (figura ancilar nos dois primeiros volumes de poesia de Muriel), mas agora fisicamente possível, transporta para o texto a componente metamórfica do corpo e do próprio espaço geográfico, facultada por uma nova forma de ver e experienciar o que rodeia o sujeito.

“Theory of Flight” é composto por vários poemas mais curtos (neste caso, sete), dois dos

⁴³⁸ Em “Thalidomide” ou “Brasilia”, a intromissão faz-se pela contaminação resultante desse produto ou dos métodos de fabrico: “Will they occur, / These people with torsos of steel / Winged elbows and eyeholes / Awaiting masses / Of cloud to give them expression, / These super-people! –” (*Ibidem*, 258)

Bundtzen vê em “Brasilia” a crítica à construção dessa cidade e à calamidade atômica que ameaça a humanidade: “(...) the impulse to subdue mother nature that Brasília represents is also a denial of what is human and fleshly. Mary wonders whether this is what God has in mind – a perfection of mechanism that annihilates the necessity for fragile flesh and blood. (...)”

Super-peopled by featureless automatons, Brasília is finally Plath’s image of civilization after the apocalypse. God will demand the extinction by radiation of ordinary mortals to make way for the perfect society.” [Bundtzen, 1991 (1983): 175]

Ao invés dos corpos produtores nos poemas de Rukeyser das décadas de trinta e quarenta, surgem os produtos (entre eles o corpo humano) dos poemas de Plath. Em “The Stones”, embora a presença desses produtores seja evocada nos joalheiros/cirurgiões, é o corpo paciente que está, surrealmente, sob avaliação e re-construção como um elo de uma produção em cadeia, manipulado e restaurado: “This is the city where men are mended. / I lie on a great anvil”; “The food tubes embrace me. Sponges kiss my lichens away. / The jewelmaster drives his chisel to pry / Open one stone eye”; “Heating the pincers, hoisting the delicate hammers. / A current agitates the wires / Volt upon volt. Catgut stitches my fissures. // A workman walks by carrying a pink torso. / The storerooms are full of hearts. / This is the city of spare parts.” (*SPCP*, 136, 137)

quais divididos em três secções. A explicação de Rukeyser para a escolha e origem do título do poema,⁴³⁹ revela o seu profundo interesse não apenas pelo “modo” mas também pelo “como”, por detrás da consecução do acto mecânico e técnico do voo.

Escrito poucos anos antes de “The Book of the Dead”, o poema acrescenta uma “teoria” de vida que é receptiva às recém-descobertas potencialidades das novas tecnologias que aportam uma radical aproximação entre o sujeito e um mundo. Um mundo que, assim, deixa de ser limitado geograficamente, pulverizando-se as distâncias e abrindo-se à cognição táctil plena. Isto é, o corpo pode mais facilmente conhecer localmente o que antes fora remoto:

chant as the tomtom hubbubs crash
elephants in the flesh’s jungle
reek with vigor sweat pour your life
in a libation to itself
drink from the ripe ground
make children over the world
lust in a heat of tropic orange
stamp and writhe ; stamp on a wet floor
know earth know water know lovers
know mastery
FLY (CPMR, 23)

A exaltação da máquina a que, em certa medida, Rukeyser procede em *Theory of Flight* e *U.S.I.*, está conceptual e esteticamente próxima das proposições do movimento literário ligado à revista *Dynamo*, movimento esse que Alan Filreis define da seguinte forma:

(...) the emergent ‘Dynamo’ school (...) drew its power as a program from incessant, unapologetic exaltations of machine over nature. (...) Such poets were taking Williams’s wilfully unnatural ‘metal rose’ (implicit in the early-modern tenet ‘Make It New’) to industrial extremes. Poets were ‘riders of steel stallions’ making ‘electric songs of speeding lights!’ [Filreis, 2005 (1994): 106]

Como se viu, a circunscrição de Rukeyser a uma linha orientadora definida entra, porém, em conflito com a sua capacidade de conjugar diferentes variantes estético-literárias e com a sua defesa da liberdade criativa. Assim, apesar de ter publicado nas páginas da revista, a sua ligação a este movimento derivado da literatura proletária não implica uma completa adesão aos seus princípios. Embora Louise Kertesz sustente a sua influência na produção de Muriel nesta fase, sobretudo na defesa dos benefícios da máquina, é preciso não esquecer que, para

⁴³⁹ “Rukeyser addressed the title and themes of TOF in a letter of June 23, 1978, to translator Jan Berg: ‘The Roosevelt School of Air was the flying school in New York, connected with Roosevelt Field on Long Island. I could not get my parents’ permission to study or fly, and I was a minor, so I worked in the school’s office... in exchange for my tuition at ground school. The first part of the mechanics’ course was called *Theory of Flight*, the title of my first book. It was a period of radial engines, cowlings, and the cry of ‘Contact’ when the starter took hold. The hope of young mechanics was that there would be mechanical islands at two or three points in the Atlantic to allow for refueling of heavy cargo planes. This was several years after Lindbergh. To me, the image of flight and return to ground was extremely important, particularly in relation to freedom and heresy and to what I felt to be their ancestors and their rhythms’ (LCII).” (Herzog e Kaufman, 2005: 599)

si,⁴⁴⁰ a máquina existe em *conjugação* com o seu inventor ou utilizador e não como um substituto ou aperfeiçoamento deste.

Assim, contestando a imagética estática, precisa e cristalina do movimento Imagista, Rukeyser aborda o texto poético como um acto dinâmico, na estruturação sintáctica, na correlação das imagens e na inclusão de uma linguagem científica simples e directa, subjacente à preocupação em replicar os processos científicos envolvidos: nos actos que precedem o comando “Contact!”, no avião de “Theory of Flight”, ou no ciclo da água e no seu aproveitamento hidroeléctrico em “The Book of the Dead”. Rukeyser não defende, deste modo, a superioridade da máquina sobre o homem ou a natureza, mas antes elogia os resultados da combinação entre a imaginação e capacidade humanas e a energia do mundo natural, quando aplicados no desenvolvimento social (tecnológico mas também cultural). Quando em “Preamble” o sujeito poético aponta o erro à glorificação da “waning flesh”, imediatamente procede a um “glorificar” da riqueza do corpo matricial e da capacidade humana de atingir a mestria:

In many Januaries, many lips
have fastened on us while we deified
the waning flesh : now, fountain, spout for us,
mother, bear children : lover, yet once more :
in final effort toward your mastery. (*CPMR*, 21)

A intimação biológica – “mother, bear children” – repete-se em “The Tunnel”, com a separação das esferas agenciais entre o piloto que cruza os céus americanos e a mulher grávida que o espera, presciente do destino do marido. A maioria dos poemas que compõem “Theory of Flight” assenta, aliás sem questionar, numa descrição estereotípica dos espaços atribuídos a cada um dos géneros, o que reflecte a forma como Rukeyser, de um modo geral, investe os seus poemas de mensagens políticas distintas. Isto é, estes estão, por vezes, imbuídos de uma essencialização do feminino em prol de uma mais ampla mensagem de unificação laboral e, por outras, insistem na absoluta igualdade ou confluência entre masculino e feminino. Esta observação não implica necessariamente uma inconsistência rukeyseriana, mas antes reforça a sua apreensão do texto como um instrumento flexível de problematização social e, por essa mesma razão, contendo diferentes possibilidades representativas.

⁴⁴⁰ “In the early thirties poets of the ‘Dynamo’ school such as Kenneth Fearing and Sol Funaroff were concerned with making poetry out of the most characteristic feature of their world: the machine. They sought to depict the machine not as an evil (as did Eliot and the imagists who were nostalgic for a preindustrial era) but as a good and a hope for the human race, an exciting embodiment of its energy and vitality. (...) For Rukeyser (and the poets of the ‘Dynamo’ school) each machine, such as the airplane, is above all ordinary. The miracle for her is in what has become usual, and she is concerned in her poetry to give the flavor of the precise, often flat prose of engineering and science that, in its ordinariness, conveys miracles of understanding and achievement.” (Kertesz, 1980: 9-10)

No seu encómio da virtualidade da máquina Rukeyser exponencia, então, primeiramente o que esta pode realizar para o ser humano. No que concerne ao acto de voar, este distorce a linearidade terrestre, confunde os conhecimentos sensoriais apreendidos e desperta novas percepções. O corpo que, em “The Book of the Dead”, é um depósito passivo do pó de sílica, exposto na sua interioridade e tornado transparente através do raio-x, surge, em “Theory of Flight”, como participante de uma nova mundivisão porque é na sua actuação conjunta com a máquina que alcança uma nova capacidade de conhecimento corpóreo. Da anterior e terrestre separação entre cores,⁴⁴¹ horizonte e os quatro elementos, o seu corpo apercebe agora uma outra realidade, a partir desse “meeting-place”, na confluência de “sky and no-sky”:

We know sky overhead, earth to be stepped
 black under the toes, rubble between our fingers,
 horizons are familiar ; we have been taught colors.
 Rehearse these ; sky, earth, and their meeting-place,
 confound them in a blur of distance, swallow
 the blueness of guesses-at places, merge them now.
 Sky being meeting of sky and no-sky
 including our sources the earth water air
 fire to weld them : unity in knowing
 all space in one unpunctuated flowing. (*Ibidem*, 23)

O conhecimento visual e táctil, que permitia a cognição de cada elemento individualmente e potenciava a distinção entre estes, submete-se à aglutinação do movimento e origina essa nova realidade perceptiva.⁴⁴² Como Rukeyser afirmará repetidamente, para se aceder à totalidade deve-se aceitar a inclusão dos opostos. Daí pode então resultar “unity in knowing” e a aplicação do princípio matemático de que uma recta é um conjunto infinito de pontos. A ênfase recai, claro, sobre a infinitude, a inseparabilidade e contiguidade/continuidade destes pontos que, por isso mesmo, são indiscerníveis entre si (logo, não “pontuáveis”): “unity in knowing / all space in one unpunctuated flowing.”

A fusão e interconectividade entre os diferentes elementos é particularmente significativa no poema seguinte, “The Gyroscope”: “Power electric-clean, gravitating outward at all points, / moving in savage fire, fusing all durable stuff / but never itself being fused with any force.” (*Ibidem*, 24) O poder centrífugo, que contém em si inércia e movimento, demonstra a vitalidade e energia possíveis mesmo “in a sphere of rigid boundary”:

⁴⁴¹ Em “The Tunnel”, o piloto descreve essa nova visão aérea, que dilui a segregação, o poder nacionalista sobre a natureza e antevê o conflito na Europa: “why, I know that countries are not map-colored, that seas / belong to no one, that war’s a pock-marking on Europe” (*Ibidem*, 36).

⁴⁴² “Meeting-place” é também um espaço que se constrói em “Song”: “The world is full of loss; bring, wind, my love, / My home is where we make our meeting-place, / And love whatever I shall touch and read / Within that face.” (*Ibidem*, 215)

Here is the gyroscope whirling out pulsing in tides illimitably
widening, live, live force contained
in a sphere of rigid boundary ; concentrate
at the locus of all forces, spinning with black speed
revolving outward perpetually, turning with its torque
all the developments of the secret will. (*Ibidem*)

O giroscópio, rodando “sem limite” em torno de uma “stillness” no seu eixo de rotação e criado pela perícia da imaginação humana, reflecte, na prática, o próprio movimento terrestre (girando continuamente em torno do seu próprio eixo) e sugere oportunidades comunicativas a partir de silêncios: “Similarly, in ‘The Gyroscope,’ Rukeyser finds a physical principle of constant renewal which applies to the attraction of one human being for another.” (Kertesz, 1980: 16) A aplicação dos princípios científicos às relações humanas, espelha essa reflexividade entre os espaços físico e humano:

Centrifugal power, expanding universe
within expanding universe, what stillnesses
lie at your center resting among motion?
Study communications, looking inward, find what traffic
you may have with your silences : looking outward, survey
what you have seen of places :
many times this week I seemed
to hear you speak my name (*CPMR*, 24)

A percepção de si numa contínua aprendizagem, numa disponibilidade ao “exterior”, implica uma ligação íntima com o universo, micro e macrocosmo em simbiose. A figura especular processa-se, deste modo, através do reconhecimento dessas conexões entre um “we” introspectivo e “all history”, desvelando que os procedimentos intelectivos não dispensam a inquirição interior e que o indivíduo é a chave para o conhecimento:

Roads are cut into the earth leading away from our place
at the inevitable hub. All directions are *out*,
all desire turns outward : we, introspective,
continuing to find in ourselves the microcosm
imaging continents, powers, relations, reflecting
all history in a bifurcated Engine. (*Ibidem*)

Nos dois movimentos que centram o poema – a rotatividade perpétua impelida pelo torque e o movimento relacional e, simultaneamente, oposicional entre interno e externo (na força centrífuga) – reconhece-se a pluralidade humana: “whirl in desire, hurry to ambition, return / maintaining the soul’s polarity ; be : fly.” (*Ibidem*, 25) É, afinal, a mensagem que, como Kertesz nota, conclui o poema:

The final section, “Theory of Flight,” restates the theme of the poem. “Flight is intolerable contradiction,” but it can be accomplished because human beings have chosen to “ride” with contradictions, to use them. “Use yourselves,” the poet has urged in the previous section. To fly is to “open your flesh... to opposites,” to live with contradictions, to

respond to the prophets and rebels of the past who have urged growth and change.
(Kertesz, 1980: 38)

Kertesz acentua ainda esse inescapável optimismo no penúltimo poema que compõe “Theory of Flight”, “Night Flight : New York”. Às ominosas imagens dos aviões que sobrevoam Nova Iorque, pressagiando bombardeamentos futuros e produzindo um espectáculo visual⁴⁴³ que a multidão aplaude, Rukeyser contrapõe a evocação da capacidade humana em sobrelevar tempos difíceis: “We bloom upon a stalk of time; and there will be other stalks, other blooms. No shadow of inadequacy falls on our daily round of effort and result.” (Kertesz, 1980: 37) Mas se a repetição da expressão, “Believe that we bloom upon this stalk of time”, na primeira e última linha da última estrofe, sustenta a análise de Louise Kertesz, é igualmente patente a insistência com que o sujeito poético pretende convencer o leitor dessa potencialidade, parecendo agora menos convicto da força da sua mensagem: “Believe that your presences are strong, / O be convinced without formula or rhyme / or any dogma ; use yourselves : be : fly / Believe that we bloom upon this stalk of time.” (CPMR, 46)

Sem a necessidade de fórmula ou rima, mas rimando nesse mesmo par intercalado (“rhyme”, “time”), o sujeito está mais consciente do que os habitantes da cidade, facilmente distraídos pelo espectáculo que os sobrevoa,⁴⁴⁴ e que se revelam amorfos e ignorantes face ao perigo que sobre eles impende, no prenúncio do conflito militar: “No whisper rises from the city : New York is quiet / as a doped man walking to the electric chair, fixed in memory, / suspended in an image of peace.” (*Ibidem*)

Em *U.S.I.*, por exemplo, as imagens por vezes surreais que envolvem os passageiros de um cruzeiro (“The Cruise”), descrevem a perícia desses mesmos aviões durante um conflito real, numa provável alusão à Guerra Civil em Espanha, proporcionando também um “espectáculo” para os passageiros-espectadores, embora os contornos deste sejam sinistros:

Is it the cloud? What's falling out of the sky? Is it
a storm falling? for a flame shot down, trailing
a falling plane, dropping behind the turning wings,
clear flame in air, (...)
the single parachute. As the flier descended
the planes circled him. Vertigo of machine-guns. And his
dead body

⁴⁴³ “Suddenly from a trance of speed are let fall bubbles slowly / blooming in pale light, but hardening to crystal / glows, into calcium brilliance, white bombs floating imperturbable / along the planes of the air, in chains of burning, destruction in the wake / of the beautiful transition.” (CPMR, 45)

⁴⁴⁴ “City, shimmer in amusement, / spectators at the mocking of your bombardment.” (*Ibidem*, 45)

swung, receiving bullets, sinking hooded by white
into the city.
Into the arson of the burning plane
fallen faster than flier in cage.

“That’s our illness,” concluded the poet, “the war our age
must win,”
as the ship continued into pale sea, bright sea,
hurrying south, (*Ibidem*, 139)

Já em “Night Flight : New York”, o rio augura também o que a cidade dormente prefere ignorar.⁴⁴⁵ Com efeito, apenas despertos pelo engano da magia aérea [“we lean at the window or roofrails, attentive / under inverted amphitheatre of sky” (*Ibidem*)], os espectadores mostram-se incapazes de ver a “substância” sob a superficialidade simplista do evento:

(...) the clean strength of the engines, dripping death-globes
drifting down the wind
lifted by parachutes in a metaphor of death,
the symbol not the substance, merest detail of fact, going down
the wincing illuminated river, fading over the city.
Planes weave : the children laugh at the fireworks : “Oh, pretty / stars!
Oh, see the white!” (*Ibidem*)

Apesar do optimismo, “Night Flight : New York” não consegue manter o mesmo tom eufórico ou ser tão convincente, do ponto de vista retórico, como os restantes poemas de “Theory of Flight”. Por sua vez, o lirismo na descrição da cidade, bem como o menor recurso a uma linguagem assente no quotidiano, contribuem para que se instale no leitor a suspeição de que, como em Melville, existe um mal latente que pode corroer a sociedade.⁴⁴⁶

A imagem de Ícaro e dos movimentos em espiral, seja na queda ou seja na hélice do avião,⁴⁴⁷ emergem novamente em “The Structure of the Plane”. Fazendo suceder este poema à reprodução da morte do piloto, no avião que se despenha como o mítico filho de Dédalo, em “The Tunnel”, Rukeyser vai contrabalançando momentos de euforia e de disforia, representando a complexidade da vida humana, inclusive na sua relação entre a excelência e o drama da nova realidade de uma “era mecânica”. Igualmente tripartido em três poemas mais curtos (“The Structure of the Plane”, “The Strike” e “The Lover”), “The Structure of the Plane” é um dos primeiros poemas em que Muriel expõe mais cruamente a sua capacidade de fazer coincidir os aspectos conflitantes que envolvem a natureza e a experiência humanas. O próprio modo como a autora desenvolve diferentes percepções dos aviões (potenciadores de

⁴⁴⁵ “The river is keen under blackness, weapon-malevolent, / crossed jagged marks mirrored against its steel.” (*Ibidem*, 45)

⁴⁴⁶ “Turn and re-turn in precise advance, engines of power / subtle terrific potency, rays of destruction emitted from black suns / shining the faces of burial, loosing magnificence / in bombs, in a sardonic joke play games of death, / cancel the city to an achievement : zero.” (*Ibidem*)

⁴⁴⁷ “Icarus loving the sun, and plunging.” (*Ibidem*, 46)

um nova mundividência em “Preamble”, falaciosos espectáculos visuais em “Night Flight : New York”) aconselha leituras plurais e até antagônicas, dos desenvolvimentos no campo da aeronáutica. A influência das correntes literárias contemporâneas e o seu fascínio pelo imparável progresso não prevalecem, assim, sobre as suas preocupações políticas, humanistas e sociais.

Por essa mesma razão, Kitty Hawk que, como diz o poeta em “The Structure of the Plane”, “is a Caesar among monuments” (*Ibidem*, 38), é um compósito de magnificência e horror. Na colina da cidade na Carolina do Norte onde Orville e Wilbur Wright efectuaram o primeiro voo controlado, converge o mesmo ímpeto para, tal como César o fez, se percorrer distâncias e unir terras – “A spark occurs, igniting America, opening India, / finding the Northwest Passage, Cipango spice” (*Ibidem*, 39). Mas se esta imagem invoca as sugestões de “Preamble” (“make children over the world”) e do piloto em “The Tunnel”, é também reveladora do mesmo impulso conquistador que levara o imperador, em “The Trial”, a conduzir as galeras de novo para o mar. (cf. *Ibidem*, 30) A violência demonstrada, então, por César, imprime-se novamente nos corpos humanos, agora com uma diferente capacidade selectiva e “fecunda”, proporcionada pelos avanços tecnológicos:

Kitty Hawk is a Caesar among monuments ;
the stiff bland soldiers predestined to their death
the bombs piled neatly like children’s marbles piled
sperm to breed corpses eugenically by youth
out of seductive death.
The hill outdoes our towers
we might treasure a thistle grown from a cannon-mouth
they have not permitted rust and scum and blossoms
to dirty the steel,
however we have the plane
the hill, flower among monuments. (*Ibidem*, 38)

A contemporaneidade do texto na atenção aos desenvolvimentos da aeronáutica (e recorda-se a passagem de Muriel pela escola de aviação em 1933-1934) e na referência às preocupações eugénicas tão em voga nas décadas de vinte e trinta torna-se perturbadora e quase sinistra, quando se tem presente que o poema antecede os bombardeamentos de Guernica em 1936 (o livro é publicado em 1935) e a própria utilização dos caças P-40, nas suas variadas versões, uma delas baptizada de Kittyhawk, durante a Segunda Guerra Mundial.

À juventude dos referentes na primeira estrofe (“children’s marbles”, “youth”), opõe-se a persistente presença da destruição e da morte prometida pelas bombas e canhões, cuidadosa e eficientemente dispostos e limpos. A cultura de morte defendida pelos militares – eles próprios já entidades sem vida, como “stiff bland soldiers predestined to their death” – impede que a

vida floresça (“they have not permitted rust and scum and blossoms / to dirty the steel”) e “gera” a morte: “sperm to breed corpses”. No paradoxo desta “germinação” masculinizada, a reprodução é um mero acto quantitativo na pluralidade de cadáveres que engendra. A estrofe implícita ainda um outro “combate” furtivo e de “resistência”, desencadeado por uma natureza que insiste em crescer sob a forma de um humilde cardo “from a cannon-mouth”, ou numa colina que sobrejaz às torres erigidas pelo homem (“The hill outdoes our towers”). Consciente de que importa conciliar a proeza da inventividade humana e o valor da mesma vida, o poeta prefere então insistir naquilo que deve ser protegido e não destruído: “however we have the plane / the hill, flower among monuments.”

Todavia, a máquina não existe meramente como evidência das aptidões intelectuais ou possível substituto e rival do ser humano, mas é sobretudo auxiliar e despoletador de outras descobertas. O dínamo que a energia humana impulsiona, catapulta igualmente o homem pelo espaço físico e, no caso do poeta, liberta a sua imaginação que pode fluir de forma coordenada ou aparentemente desconexa, convocando associações e imagéticas inesperadas, bem como uma concepção tipográfica visualmente sugestiva.⁴⁴⁸ O deslumbramento perante o engenho é, assim, produtivo uma vez que estimula e potencia a capacidade inovadora e imaginativa do homem: “Rosenthal notes perceptively that Rukeyser’s plane differs from Crane’s bridge ‘in that it is something to be used by the intelligence, not something in which the intelligence seeks to lose itself.’” (Kertesz, 1980: 13)

Retomando a questão de como estes poemas estruturam uma desconstrução de formas preconcebidas de apreensão da realidade e da visualidade, divisa-se que a transformação que se processa no corpo humano é uma real alteração do modo como o indivíduo percebe o espaço e o movimento, através de uma nova visão adquirida na pilotagem do avião, ou através de um salto em altitude e no abrir de um pára-quedas. Ao contrário do olhar fixo do corpo imóvel e observante/observado que se analisara anteriormente, assiste-se ao abranger sensorial difuso e inclusivo que se obtém de um corpo-motriz.

O corpo é modificado também na sua apresentação exterior, adequando-se à máquina e às necessidades físicas que esta acarreta, na roupa do mecânico – “in cream-colored overalls” (CPMR, 39) – nos óculos de protecção do piloto – “(...) the four o’ clock blue sky / blinks in the goggles swinging over his wrist.” (Ibidem, 38) ou aquando do primeiro salto do jovem pára-quedista: “The helmet is strapped tight, orders are shouted / the elbows of steel move in oil / air is forced under the ship, the pilot’s hand / is safe on the stick, the young student sits /

⁴⁴⁸ “The work that a poem does is a transfer of human energy, and I think human energy may be defined as consciousness, the capacity to make change in existing conditions.” (LP, xi)

with the wind mottling his eyelashes, rigidly.” (*Ibidem*, 40)

Por seu turno, a precisão linguística tanto pode ater-se à grandiosidade e ao espetáculo visual da máquina como ao detalhe menos imponente de uma válvula interna, demonstrando uma preocupação com os aspectos dinâmicos. O poeta admira, então, o sensual e vital “first stroke of the piston” (*Ibidem*, 39) e os pormenores que levam à sua criação, introduzindo as palavras dos Irmãos Wright no poema: “The shape of the edge also makes a difference.” (*Ibidem*, 38) Rukeyser concilia assim, como foi dito, os seus interesses por uma renovação social e política com a sua atenção às vanguardas literárias e estéticas, a que se acrescenta a sua curiosidade científica e tecnológica.

A experiência imaginativa continua, contudo, a não sucumbir à euforia icária e o instrutor relembra que a inteligência deve monitorizar todo o processo. A virtude está, deste modo, aristotelicamente, no meio, exequível no equilíbrio entre as diferentes forças (humanas, mecânicas ou físicas): “Blue smoke from the exhaust signifies too much oil. / Save yourselves from excesses, dirt, and tailspins. / These are the axioms : stability, control, / and equilibrium : in a yaw, in a roll, or pitch.” (*Ibidem*, 39)

Os momentos de harmonia rítmica entre o motor do avião e o batimento cardíaco do jovem que deste tem de saltar, sublinham a constância entre corpo e máquina, em que esta é espéculo do primeiro e, por outro lado, insinuam a relação íntima entre a vivência do corpo e o funcionamento da máquina, ambos impulsionados e sustentados por um intenso fluxo energético. A descrição alterna, assim, entre os processos mecânicos rotineiros e os gestos humanos ainda não mecanizados, revelando o medo frente ao desafio e um olhar que é já diferente: “Centuries fall behind his brain, the motor / pushes in a four-beat rhythm, his blood moves, / he dares look at the levels mounting in clouds / the dropping fields of the sky the diminishment of earth.” (*Ibidem*, 40) Com o momento alucinante do salto de pára-quedas, “The Structure of the Plane” insere no poema a primeira de duas contemplações de um indivíduo perante a possibilidade da morte. O jovem candidato a piloto imagina o salto como um momento regressivo em que se misturam recordações do impacto de um corpo no solo ou da memória tranquilizante de uma dissolução nas águas quentes do banho:

now he thinks I am the child crying Mother
this rim is the threshold into the hall’s night
or the windowsill livened with narcissus.
The white edge of the bath a moment before
slipping into watery ease, the windowsill
eager for the jump into the street
the hard stone under my back, the earth (*Ibidem*)

Ao rememorar a infância e a dissolução “uterina” (“slipping into watery ease”), o jovem

não as revisita como objectos de desejo mas como memórias que consolam a aflição presente: “earth is painful the distance hurts / mother the night, the distance, dear” (*Ibidem*). O conflito resolve-se na sua rendição ao apelo terrestre, maternal, em que terra e mãe são o espaço a que regressa física e mentalmente. Kertesz, que nota a proximidade entre um imaginário retorno à infância e o impulso suicida,⁴⁴⁹ vê na imaturidade do jovem a razão para a sua “derrota”: “With ‘a long scream’ he leaps from the plane, cursing his instructor; but his leap to ‘safety’ has the emotional context of a suicidal leap. The flight, symbol of the mature will to ascend, goes on (...).” (*Ibidem*, 32) No entanto, o jovem transporta em si as emoções dicotómicas das duas figuras mitológicas opostas que Rukeyser reúne em “Theory of Flight”. Tendo-lhe sido disponibilizadas “asas” como a Ícaro, surge como Anteu, preso à materialidade (e à maternidade) terrestre.

Os “voos” ascendentes ou descendentes de Plath, do sujeito de “Ariel” à descida impetuosa de Esther Greenwood em *The Bell Jar*, numa réplica oposta à proposição de Buddy [“Let me fly with you” (*BJ*, 90)], mostram um indivíduo em movimento mas impelido sobretudo pelo momento de estase prometido no final desse “voo”. Em direcção ao “red // Eye, the cauldron of morning” (*SPCP*, 240) no primeiro; impulsionado imaginativamente para esse mesmo sol,⁴⁵⁰ no segundo caso, redefinido depois como uma projecção regressiva, como foi referido: “People and trees receded on either hand like the dark sides of a tunnel and I hurtled on to the still, bright point at the end of it, the pebble at the bottom of the well, the white sweet baby cradled in its mother’s belly.” (*Ibidem*, 93)

Objectivando e aspirando à dissolução do sujeito, o “voo” tem os contornos de uma vitória pírrica, mas sem que o sujeito revele consciência crítica sobre este facto. Aliás, enquanto que em *The Bell Jar* as diferentes tentativas ou efabulações do suicídio são descritas numa linguagem irónica ou sarcástica, nos momentos em que o suicídio se realiza numa imagem volante ou no recolhimento fetal, a linguagem suaviza-se ou entusiasma-se, emociona-se e humaniza-se. De facto, na sua mobilidade, esquiando pela encosta, o corpo de Esther aponta para a libertação de uma permanente e asfixiante vigilância, definida como “year after year of doubleness and smiles and compromise”, enquanto que, já não emoldurados em espelhos, fixos em cenários, ou vitricamente dispostos em laboratórios (reais ou imaginários), os corpos

⁴⁴⁹ “The student’s panic and unwillingness to fly cause him to regress to childhood’s emotional associations. These are in fact suicidal, for there can be no real return to the haven of childhood, and the best approximation is death.” (Kertesz, 1980: 31-32) Em “Effort At Speech Between Two People”, o sujeito confessa ter experienciado um similar ímpeto suicida: “When I was fourteen, I had dreams of suicide, / and I stood at a steep window, at sunset, hoping toward death :” (*CPMR*, 10).

⁴⁵⁰ “I was descending, but the white sun rose no higher. (...) A small, answering point in my own body flew towards it.” (*BJ*, 93)

escapam ao poder paralisante do “gaze”, apercebidos apenas num anonimizante vislumbre (“glance”), do mesmo modo que a personagem também escapa ao seu controlo óptico. Tal como o sujeito de “Ariel”, cujo corpo é metaforicamente “the arrow”, mais do que a imagem fálica tradicional o que se imprime ao texto é a percepção do movimento absoluto que apenas se detém no cumprimento da Lei da Inércia, ou seja, no impacto (dissolvente) noutra corpo.

Como foi visto, as impressões uterinas no fim do “voo” em *The Bell Jar* são apelativas para o sujeito porque simbolizam um espaço anterior ao simbólico, anterior às máscaras sociais que a personagem foi aprendendo a usar como parte de si. No entanto, do ponto de vista factual, prefiguram-se como um espaço de desejo que determina a completude do ciclo da vida e não uma hipótese de renascimento. Uma realização, afinal, semelhante à que informa “Getting There”, onde o sujeito poético é passivamente transportado (e imaginativamente se transporta) entre dois planos de realidade – os comboios de uma máquina militar e a engrenagem de um hospital de campanha – para assumir uma posição de maior controlo final.⁴⁵¹ Se inicialmente o Eu poético se descrevia como “dragging my body / Quietly through the straw of the boxcars” (*Ibidem*), ao longo do poema vai-se desdobrando uma vontade de atingir esse ponto/destino: “It is so small / The place I am getting to, why are there these obstacles –” (*Ibidem*, 249). Prevalece assim sobre as violências extremas de um mundo inatamente maligno e em que a tecnologia é um suporte natural para a perversidade humana e uma extensão do corpo destrutivo:

What do wheels eat, these wheels
Fixed to their arcs like gods,
The silver leash of the will –

Inexorable. And their pride! (...)
The men the blood still pumps forward,
Legs, arms piled outside

The tent of unending cries –
A hospital of dolls.
And the men, what is left of the men
Pumped ahead by these pistons, this blood
Into the next mile,
The next hour –
Dynasty of broken arrows. (*Ibidem*, 248)

Embora a referência a “Krupp” aponte para a violência Nazi e suporte uma identificação psicológica do sujeito poético com as vítimas destes, encerradas em comboios e destinadas ao

⁴⁵¹ “The gigantic gorilla interior / Of the wheels move, they appal me – / The terrible brains / Of Krupp, black muzzles / (...) It is Russia I have to get across, it is some war or other.” (*SPCP*, 247-248) O hospital adquire aqui um aspecto um pouco diferente: “It is a trainstop, the nurses / Undergoing the faucet water, its veils, veils in a nunnery, / Touching their wounded” (*Ibidem*, 248).

extermínio em campos de concentração, Plath expande a imagética para transmitir a noção de um horror endêmico à humanidade.⁴⁵² Esta “dinastia de setas quebradas” incorpora, deste modo, uma herança masculina de desumanidades,⁴⁵³ apresentando os homens ou o que deles resta como perpetradores e vítimas, numa cadeia de sucessões: entre a sua predisposição militar e a sua fragilidade corporal são arrastados para o conflito, sacrificadores ou sacrificados.⁴⁵⁴ A assunção final cancela a condição feminina do sujeito, antes definida em “It is Adam’s side, / This earth I rise from”, mas também a sua vitimização e participação na violência que descreve⁴⁵⁵ para emergir sem género atribuído, “pure as a baby”, liberto das falsidades, sofrimento e irrelevâncias: “And I, stepping from this skin / Of old bandages, boredoms, old faces // Step to you from the black car of Lethe, / Pure as a baby.” (*Ibidem*)

A pressão de uma velocidade mecânica imposta ao poema, sustenta-se no andamento do comboio⁴⁵⁶ e replica-se nas interrogações do sujeito que marcam o início da primeira e da segunda estrofe: “How far is it? / How far is it now?” (*Ibidem*, 247); “How far is it?” (*Ibidem*, 248). A coligação entre humano e máquina (na mecanização do primeiro e na antropomorfização ou animização da segunda) é, então, uma aliança pouco benéfica, repetindo as apreensões de “Brasília”.⁴⁵⁷ Assim, num poema sobre “a journey and a destination”, como Kendall o define (cf. *Ibidem*, 175), esta “viagem” é facilitada pela aplicação do engenho humano na destruição do Outro, similar à que se assiste em Kitty Hawk, no poema “The Structure of the Plane”.

Pode esta aliança negativa ser superada? Lynda K. Bundtzen e Jacqueline Rose abordam a conclusão do poema como uma reversão feminista de um destino histórico violento que marca

⁴⁵² Esta é também a posição de Tim Kendall: “The subject of the poem is holocaust in general, not one particular holocaust: the indeterminacy of ‘Getting There’ reflects a consciousness which cares little for the specifics of history, but concerns itself with the recurrent nature of war.” (Kendall, 2001: 177)

⁴⁵³ “How far is it? / There is mud on my feet, / Thick, red and slipping. It is Adam’s side, / This earth I rise from, and I in agony.” (*SPCP*, 248) Rose acrescenta a autoridade divina a esta aliança masculina, embora o poema aponte para uma universalização das vítimas e divindades indiferentes que “apenas conhecem destinos”. Para Jacqueline Rose, “Getting There” constitui: “(...) one of her clearest indictments of God, man and logos (the blind thirst for destination of all three).” [Rose, 1993 (1991): 148]

⁴⁵⁴ “The body of this woman, / Charred skirts and deathmask / Mourned by religious figures, by garlanded children.” (*SPCP*, 249)

⁴⁵⁵ “I shall bury the wounded like pupas, / I shall count and bury the dead.” (*Ibidem*)

⁴⁵⁶ “What do the wheels eat, these wheels”; “I cannot undo myself, and the train is steaming. / Steaming and breathing, its teeth / Ready to roll, like a devil’s”; “The train is dragging itself, it is screaming – / An animal / Insane for the destination” (*Ibidem*, 248, 249).

⁴⁵⁷ Kendall faz de “Getting There” o modelo para as posteriores construções do comboio como uma imagem negativa em Plath: “Trains in Plath’s poetry (...) are often sinister. ‘Daddy’ (...) locates them amidst the atrocities of history: ‘An engine, an engine’ (...) is responsible for ‘Chuffing me off like a Jew’. ‘Metaphors’ (...) ends with the speaker having ‘Boarded the train there’s no getting off’ (...). Later examples become increasingly animalistic: in ‘Sheep in Fog’, ‘The train leaves a line of breath’, as if more alive than the rust-coloured horse; and ‘Totem’ describes an ‘engine’ ‘killing the track’ and eating it. These images from Plath’s later poems have their origins in ‘Getting There’, which asks, ‘What do wheels eat’, and describes the train ‘Steaming and breathing.’” (Kendall, 2001: 176)

a humanidade. Para Rose, o sujeito feminino generaliza-se numa mulher “(...) [who] drags her body across the terrain of war, attempting at once to repair the ills of history (...) and to get free of patriarchal myth” [Rose, 1993 (1991): 148]. No entanto, o caminho que subscreve revela-se ineficaz: “What this poem seems to be saying is that the drive to undo herself (...), which is more than legitimized by the horrors of the world, is self-defeating, for it can work only by means of the very forgetfulness which allows – which ensures – that those same horrors will be repeated.” (*Ibidem*)

Bundtzen, por seu turno, apresenta uma leitura mais positiva:

She usurps the destructive force of the train to reach a destination for her body very different from the devastation around her. She assumes responsibility, too, for all the dead and wounded, making her body a vessel for the atrocities committed on them. With her body, she makes a birth out of all this bloodshed. (...)

Like Lady Lazarus (...) the woman in this poem emerges from war’s carnage, born again, “pure as a baby.” (...)

The woman of the poem is finally a mother-god, raising the dead, her body the divine vehicle for human salvation from history. [Bundtzen, 1991 (1983): 250-251]

No entanto, similarmente a *The Bell Jar*, a conclusão do poema implica um descartar de uma parte de si (“stepping from this skin”), numa resposta individual que não sugere resoluções para a violência descrita no poema. Essa resposta individual consiste na amnésia temporária “alimentada” pelas águas do Letes, permitindo ao sujeito esquecer provisoriamente a nível pessoal (“old bandages, boredoms, old faces”) ou, a nível colectivo, “some war or other.”

“Totem”, escrito em 1963, partilha da mesma temática.⁴⁵⁸ O percurso assume características vertiginosas, numa velocidade ritmada por um igualmente irrefreável comboio que tudo aglutina à sua passagem: “The engine is killing the track, the track is silver, / It stretches into the distance. It will be eaten nevertheless // Its running is useless” (*SPCP*, 264). A pressão da máquina é apenas um acelerador do processo de libertação de uma série alucinatória e surrealista de referências sociais e culturais que o sujeito deseja aniquilar. As imagens surgem em cadeia, como se obsessivamente procurassem “ingerir” a imagem que se lhes segue, na velocidade rítmica e cadenciada e conflagrando qualquer percepção racional e sequencialmente organizada da realidade: “I am mad, calls the spider, waving its many arms. // And in truth it is terrible, / Multiplied in the eyes of the flies.” (*Ibidem*, 265) E em contraste com o estatismo de uma estrutura totémica, a junção sucessiva e fragmentária de imagens apresenta,

⁴⁵⁸ No aglomerar das imagens de “Totem”, Britzolakis encontra “(...) not a source of mythic vitality, but a phallic toy (...)” (Britzolakis, 1999: 207) A acuidade desta interpretação desconstrói, todavia, a suposta integridade ritualística e significativa que Plath procura atribuir à figura totémica: “‘Totem’, which consists, in Plath’s words, of a ‘pile of interconnected images, like a totem-pole’, recycles a number of primitivist motifs of High Modernism into a catastrophic vision of existence as a web of oppressive power relations rooted in the atavistic terror of the totem pole (...)” (*Ibidem*, 206-207)

nas suas várias formulações, a percepção de que existem diferentes e inevitáveis destinos:

Dawn says, with its blood-flush.
There is no terminus, only suitcases

Out of which the same self unfolds like a suit
Bald and shiny, with pockets of wishes,

Notions and tickets, short circuits and folding mirrors. (*Ibidem*, 264-265)

Enquanto o mesmo “self unfolds like a suit”, libertando-se das máscaras sociais, Plath não sugere uma resolução ou uma alternativa, apesar da consciência da relação histórica e cultural das diversas violências. Apesar de também descortinar aspectos negativos nesta presença mecânica do comboio, Rukeyser consegue ver neste um denominador comum para a superação da exploração humana, no reunir das distâncias e na aproximação geográfica entre os indivíduos, no espaço americano em transformação. O comboio e a sua velocidade são o impulso mecânico para a efervescência do progresso e do despontar do capitalismo, no final do século XIX, como aventa em *Willard Gibbs*:

The train pushes and trembles, gathering speed. Its power is a new power in the country. Its shout announces the age of steam, its thrust answers the demand of the West, the boundless determination of the inland valley, with its pride of forests, its compulsive streams. This drive was opening up a nation of expectant capitalists. (...) Lawrence’s mill-hands were falling into the defined groups of those underneath: factory people, Negroes, women. But there was a transition, as Horace Bushnell pointed out, “from mother-and-daughter power to water and steam-power.” (*WG*, 69)

A conquista espacial não implica a conquista territorial do *Outro* mas antes de um *outro lugar* por desenvolver ou alcançar. No entanto, no esforço do concretizar, por exemplo, das ligações férreas entre os dois Oceanos,⁴⁵⁹ Rukeyser conjuga o exultar das “immense expeditions” com o denunciar da violência que lhes subjaz quando as fronteiras se expandem:

The continent was to be filled; it was this tremendous fertilization to which the country, wounded in a war agonizing beyond anything it had dreamed, was given. Warfare against the Indians actually prolonged the Civil War for thirty years; viewed in one way, it was a continuation of war for a single country with a single economic system, from the Atlantic to the Pacific, with accompanying victimization. More wounds; ending, in neither war, with extermination, but with a spreading powerlessness, a shifting of equilibrium until industrial power, steam power, city power – power, the big Power of the nineteenth century – spread over the country like a stain. (*Ibidem*, 145)

A diferença entre o apelo político a uma resposta colectiva em Rukeyser e o inferir de respostas individuais (e políticas) em Plath, não implica que não surjam similitudes entre ambas, na apropriação de uma linguagem imbuída de contemporaneidade para expor os aspectos negativos da fusão entre corpo e máquina. Se Kendall considera que o movimento em

⁴⁵⁹ A primeira linha de ferro transcontinental fica concluída em 1869.

Plath é frequentemente positivo (cf. Kendall, 2001: 181), os seus exemplos parecem contradizer esta afirmação: “Moments of transcendence – Esther on the ski-slope, the speaker of ‘Ariel’ hurtling into the cauldron of morning – often occur at high velocity, while ‘Lady Lazarus’ and ‘Fever 103°’ ‘rise’ from immobility to achieve their terrifying transformation. Similarly, ‘Years’ rejects the ‘great Stasis’ in favour of ‘The piston in motion’ (...).” (*Ibidem*)

Como foi dito, esta transcendência aspira recorrentemente à estase final, ao contrário da percepção do perpétuo movimento intimado por Rukeyser em “The Gyroscope”. Ou seja, embora o movimento em Plath seja um processo para o seu renascimento ou purificação, revelando um corpo mutável em vez de “preso” às rígidas prescrições sociais e embora o sujeito, por vezes, exulte nesse processo, o que entrevê e deseja é o ponto que constitui o seu término, como “Getting There” comprova: “There is a minute at the end of it / A minute, a dewdrop. / How far is it?” (*SPCP*, 248)

A aproximação da imagem deste corpo motriz à motricidade do comboio, implica-se, também, na forma como a visão do sujeito se transforma ao longo do poema e no carácter visualmente indefinido desse mesmo ponto. De facto, enquanto a descrição do olhar do sujeito parte do mesmo posicionamento que o comboio em movimento, o sujeito vai noticiando percepções fugazes e surreais de uma realidade exterior apreendida visual e audivelmente: “It is Russia I have to get across, it is some war or other” ; “(...) the sound / Punching out Absence! like cannon”; “And now detonations – / Thunder and guns. / The fire’s between us.” (*Ibidem*, 248, 249) Apenas quando o comboio se detém (“It is a trainstop”), a descrição adquire contornos visuais mais definidos nas figuras das enfermeiras e dos homens feridos e em pedaços. Tal como em Rukeyser, este movimento dinâmico do corpo, suportado e contíguo ao desenvolvimento da máquina (avião ou comboio) altera a perspectiva ocular mas revela-se ambíguo e complexo nas suas conclusões.

Olhando *para* o reflexo do vidro espelhado e *através* do vidro translúcido da janela do comboio, Plath contrasta, em *The Bell Jar*, as diferentes realidades subjacentes ao “gaze” e ao “glance”, constituindo ambas captações inadequadas da realidade. A primeira apresenta-lhe um rosto em que não se reconhece; a segunda, apenas permite, então, essas apropriações inacabadas e experiências fugazes. Ambas se definem igualmente por uma comparação, isto é, por algo que parecem ser e não por uma identidade real: “The face in the mirror looked like a sick Indian. I dropped the compact into my pocket-book and stared out of the train window. Like a colossal junkyard, the swamps and back lots of Connecticut flashed past, one broken-

down fragment bearing no relation to another.” (*BJ*, 108)⁴⁶⁰ Estas imagens fragmentárias recortam o que o sujeito de “Theory of Flight” funde mas, nas duas situações, o que também se descreve é o impacto de um corpo em movimento na forma como o sujeito experiencia o mundo.⁴⁶¹

Observando criticamente a conexão entre a indústria e o militarismo como duas dinâmicas que se alimentam mutuamente, Plath aponta quer a fragilidade, quer a cumplicidade humanas neste conglomerado industrial/militar, através de uma perspectiva que culpabiliza sobretudo os processos de socialização patriarcais (sobre o indivíduo feminino, em particular) e militares (sobre os indivíduos, em geral). O “corpo-dínamo” do sujeito poético não é um motor de revolução social ou tecnológica mas o impulsionador da fuga individual a esses processos:

The philosophical vacillation between motion and stasis runs through all of Plath’s late writing. (...)

But (...) in the reader’s mind, this piston is uncomfortably close to the “engine / Chuffing me off like a Jew” in “Daddy”; while in “Getting There,” “The gigantic gorilla interiors / Of the wheels” are themselves “The terrible brains / Of Krupp,” “The silver leash of the will” – the power-obsessed, reductively scientific late-capitalist (and masculine) culture frequently under attack in *Ariel*. But they are also the element of indomitable will in the poet herself. (Williamson, 1984: 49-50)

Se a resolução dessa fuga termina no desejado renascimento mítico de que fala Judith Kroll ou numa transcendência frustrada, como sugere Jacqueline Rose, os momentos da fuga ocasionam, todavia, momentos volitivos e de (breve) liberdade subjectiva, embora a sociedade se encarregue célere de os corrigir, como se viu: “Piece by piece, as the strokes of a dull godmother’s wand, the old world sprang back into position.” (*BJ*, 93) Uma correcção que, segundo Sandra Gilbert, até se assemelha aos próprios desejos de Plath:

For this reason, it is the paradox of Plath’s life (perhaps of any woman’s life) and of the Plath Myth, that even as she longs for the freedom of the flight, she fears the risk of freedom – the simultaneous reactivation and disintegration of the past it implies. (...)

What is the way out of this dilemma? How does a woman reconcile the exigencies of the species – her desire for stasis, her sense of her ancestry, her devotion to the house in which she has lived – with the urgencies of her own self? (Gilbert, 1988: 63-64)

⁴⁶⁰ Os “back lots of Connecticut” identificados como “a colossal junkyard” evocam a imagem rukeyseriana em *The Orgy*, sobre as diferenças entre a fachada e as traseiras dos edifícios urbanos, aplicada aqui à suburbanidade afluyente de Connecticut por oposição ao que fica “escondido” nas suas “traseiras”.

⁴⁶¹ Este é também sinónimo do carácter efémero e passageiro da apreensão visual que marca a modernidade: “In fact, most early attempts to define this sort of visual experience remark on its unprecedented quality, beginning with Baudelaire, for whom the ‘ephemeral, the fugitive, the contingent’ in urban visual experience was the very essence of the modern, and culminating perhaps in the influential 1903 essay by Georg Simmel, ‘The Metropolis and Mental Life,’ which emphasized the ‘rapid crowding of changing images, the sharp discontinuity in the grasp of a single glance, and the unexpectedness of onrushing impression.’ In the United States as well, it was common very early in the twentieth century to remark on the quickened pace and unconventional organization of modern visual experience. Lindsay, for example, compared watching a movie to driving in a Ford car, which then became for him the paradigmatic visual experience of the modern era: ‘To the inevitable speeding-up process of the motion picture quite recently has been added the speeding-up of all other things in America.’” (North, 2005: 185)

Similar ambiguidade pode ser encontrada em “The Strike”, segunda secção de “The Structure of the Plane”, de Muriel Rukeyser. A contemplação da morte que aqui surge retoma o pendor político do poema, desta vez situando-o historicamente no contexto das lutas laborais nas décadas de vinte e trinta. Construindo o poema a partir do olhar perspéctico dos mineiros grevistas, na confrontação do mineiro George com a sua consciência, Rukeyser posiciona-os como “voz” poética, revelando as razões por detrás da urgência dos seus actos:

Tell how the men watched the table, a plate of light,
the rigid faces lit around it, the mouths
opening and clamping, the little warmth
watched against the shafts of the breakers.
Tell how the men watched.
Tell how the child chewed its shoe to strips. (CPMR, 41)

Ao frio atmosférico e às cores inverniais (o branco da neve e o cinzento do céu) opõem-se os batimentos rítmicos dos mineiros em greve: “The snow was stamped down with black nailprints / the stamping was a drum to warm them, stiff veins, crusted hands;” “The fingers weighed on the triggers. December bit / into the bone, into the tight skulls, creaking one word.” (*Ibidem*)

Esta oposição, por sua vez, espelha o confronto dos grevistas que procuram manter a mina fechada com os representantes da companhia e armados por esta. O frio que “bit into the bone” é, assim, substituído pela eventualidade de “little flames of death”: “Shall we say : there were two lines at last : / death played like a current between them, playing, / the little flames of death ran along those eyes : ?” (*Ibidem*)

Outro conflito que enforma o poema é, como foi dito, o que germina dentro de George, um mineiro que, inicialmente, parecera disposto a trabalhar a qualquer custo: “It was only the last cut: / before that, I’d have worked no matter who starved first.” (*Ibidem*) O posicionamento corporal de George, contudo, assemelha-se ao do jovem aspirante perante o salto do avião, ao de Esther Greenwood ou ainda ao do sujeito de “Ariel”. Partindo de uma imagem de determinação no princípio do poema (cf. Kertesz, 1980: 32), George vai cedendo ao impulso suicida, seduzido pela resolução oferecida pela bala, “more loving than love, eagerer than hunger”, deixando as linhas dos grevistas e avançando em direcção àqueles que “were so ready in khaki with bayonets”:

Death faced the men with a desperate seduction,
lifted a hand with the skill of a hypnotist.
They were so ready in khaki with bayonets. (...)

Very carefully he had stepped from his place,
walked over his ground, over the last line. (...)
When a gun faces you, look down the bore,
that is the well of death : when it confronts you
it is not satisfied, it draws you steadily
more loving than love, eagerer than hunger,
resolving all unbalance. He went to it. (*CPMR*, 42)

Em resposta às bocas esfomeadas das crianças “opening and clamping”, o canhão da arma (“the bore, / that is the well of death”) permanece como uma boca disponível, aberta e insaciável que “draws you steadily”. Perante o desespero e o agravar das dificuldades, esta é a sedução a que George já não resiste.

A última estrofe do poema aporta outras oposições: os donos da companhia são, ao contrário dos corpos dos mineiros, “plump men” sentados nas suas cadeiras. Numa inversão das posições de autoridade, Rukeyser nega-lhes aqui o direito à expressão directa da sua voz, exceptuando o momento em que ao director são atribuídas as palavras que resultam na morte de George: “Carrying guns, boys!” said the director. “Now, boys; / I’ll speak to the others and see what I can do.” (*Ibidem*) Na parte final do poema, todavia, as palavras destes aparecem mediatizadas por uma terceira pessoa singular que lhes retira autoridade representativa, subvertendo novamente a hierarquia social:

However, the line held. The plump men raised themselves
up from the chairs in a dreary passion of wrath,
hoisted themselves to the doorway. Spoke.
There was his body, purpled, death casing him
in ice and velvet and sleep. Indeed, they spoke,
this was unwarranted. No, they conceded. No.
Perhaps the strike might equal victory,
a company funeral, and the trucks of coal
ladled up from the earth,
heaped on this grave. (*Ibidem*, 42)

Kertesz assinala como a morte de George é uma aparente vitória para os mineiros: “Ironically, this miner’s death, this surrender, causes the company to concede. The strikers’ victory is ambiguous, as is any victory which does not radically alter the pattern of an exploiting society and whose cost is the death of even one human being.” (Kertesz, 1980: 33)

A “rendição” de George e a “rendição” do jovem pára-quedista implicam retornos à terra e se o segundo é amparado pelo pára-quedas, aberto como uma pluma, o corpo de George é menos conspícuo nas leituras que dele podem ser feitas. O mineiro que já está, espiritualmente, morto antes mesmo de deixar as linhas dos grevistas (“That had once been his name”), acaba por ser consumido na morte pelo mesmo carvão que o consumiu em vida. Ou seja, é o carvão *desenterrado* previamente que subsiste à superfície, cobrindo o seu túmulo, tomando

um o lugar do outro. Embora como em “Getting There”, a resposta de George seja individual e descreva um momento ambíguo de conjunção entre o apelo da arma e um desejo íntimo do mineiro (à imagem do anseio pessoal em “Getting There”), como Kertesz aponta, o inter-relacionamento entre todos os elementos do universo conduz a que do seu acto possa resultar uma alteração social e política. Ou seja, ao contrário do que acontece nos poemas de Plath, Rukeyser consegue retirar de uma opção pessoal, uma significação social e política.

O último poema de “The Structure of the Plane”, intitulado “The Lover”, traz uma rendição corporal redentora, que o sujeito encoraja:

Answer motion with motion, be birds flying
be the enormous movements of the snows,
be rain, be love, remain equilibrated
unseeking death,
 if you must have pilgrimages
go travelling to balance need with answer
suiting the explosion to the ensuing shock
the foil to the airstream running over it
food to the mouth, tools to the body, mind
to the bright mind that leaps in necessity
go answering answering FLY (*CPMR*, 43-44)

A procura e a exigência de respostas sucedem-se, até na repetição do comando “Answer” com que se iniciam as três primeiras estrofes, imprimindo movimento a um poema onde este, por oposição ao estatismo, é um dos objectivos a que se aspira: “only this desire must be met, this motion” (*Ibidem*, 42). Mutabilidade, fluidez e mobilidade são imprescindíveis no relacionamento humano e social e, por isso, continuamente associadas, opondo-se ao mero momento plathiano. Espéculo do que sucede, aliás, no mundo natural, como repetirá mais tarde, particularmente em *One Life*, onde rios e árvores são associados à vitalidade, fluência e energia humanas e em que o movimento é, sobretudo benéfico, como a potência do rio em “The Dam”. Em “The Lover”, declara-se identicamente:

take to yourself the branches of green trees
watch the clean sky signed by the flight of planes
know rivers of love be flooded thoroughly
by love and years and the past and know
the green tree perishes and green trees grow. (*Ibidem*, 43)

O último poema de “Theory of Flight”, intitulado exactamente “Theory of Flight”, reinstaura e insiste na mensagem central que perpassa pelo conjunto de poemas. No repetir da importância de se “abraçar” as contradições, de se perseverar na inclusão do passado como aprendizagem para o presente, isto é, da história como uma presença vivida quotidianamente, o voo retoma o seu carácter positivo, afastando-se das suas utilizações políticas e militares e abrindo o caminho a uma inclusiva exaltação eufórica:

embrace your lovers solving antithesis,
 open your flesh, people, to opposites
 conclude the bold configuration, finish
 the counterpoint : sky, include earth now. (...)
 Flight is intolerable contradiction. (...)
 Stretch us onward include in us the past
 sow in us history, make us remember triumph. (*Ibidem*, 47)

Na linha da frente para esta mudança estrutural, social e tecnológica estão aqueles a quem o sujeito poético encoraja: “respond respond / you workers poets men of science and love.” (*Ibidem*, 48) Separados (salientados) espacialmente na página mas sem a divisão imposta por vírgulas, Rukeyser junta os homens da Ciência e os poetas, ambos capazes de uma visão transformacional e relacional através de uma linguagem própria.⁴⁶²

Esta transformação deve assentar numa mudança social. Analisando “Study in a Late Subway” (parte de “The Blood is Justified”, 1935), pressente-se o desconforto do sujeito poético perante os passageiros numa carruagem do metropolitano: “tense and semi-crucified things”, “thrown vaguely to the south and north” (*CPMR*, 53). Apesar desta despersonalização do corpo, Kertesz encontra uma mensagem optimista:

The poet and her friends ride the subway and sense the power that conveys them. Awareness of the energy at work in the mundane, in the routine, is a constant source of hope to this urban poet. But she sees how that energy contrasts with the sapped human beings in its midst. She knows that the spirits of millions are not nourished, as hers is, by an awareness of the miracles of their technological civilization. The poet’s resolve is to transmit the message of that energy and its implication for social change, for possibility. (Kertesz, 1980: 91-92)

Mas este optimismo é, em parte, coarctado pela repetição destes cidadãos apáticos que já haviam povoado “Night Flight : New York”. Se, como diz Kertesz, falta aos passageiros “an awareness of the miracles of their technological civilization”, o sujeito poético, mesmo se parcialmente inebriado pelo influxo de energia que esses milagres fazem correr no seu corpo,⁴⁶³ apercebe-se da violência da rotina e da mesma energia nestes corpos transformados em peças de um sistema laboral que os explora. Aparecem, por isso, decompostos,

⁴⁶² “We know that the relationships in poetry are clearer when we think in terms of a dynamic system, whose tendencies toward equilibrium, and even toward entropy, are the same as other systems’. (Even Orpheus approached maximum entropy before he became a god.)” (*LP*, 187) Rukeyser torna o próprio “corpo” físico do texto na disposição espacial, um agente formativo da leitura. Deste modo, o processo de construção do poema é tão relevante quanto o seu processo de leitura, sendo ambos formas significantes na alteração do perceber do mundo na sua juventude e enquanto jovem adulta: “One works on oneself; one writes the poem, makes the movie, paints; and one is changed in the process.

The work is what we wanted, and the process. We did not want a sense of Oneness with the One so much as a sense of Many-ness with the Many. Multiplicity no longer stood *against* unity. Einstein, Picasso, Joyce, gave us our keys; the nature of motion reached us from Proust as from the second-run movie; the Hippodrome girls went down into the eternal lake. Lindbergh had conquered time, Roosevelt had at last spoken openly to us of the demon of our house, and he had named it: fear.” (*Ibidem*, 207)

⁴⁶³ Como o sujeito afirma: “Speed welcomes us in explosions of night” (*CPMR*, 53).

fragmentados e indiferentes, movendo-se de acordo com as Leis da Inércia e não da sua vontade:

their faces rush forward, missiles of discontent
thrown vaguely to the south and north.

That head is jointed loosely on his neck,
his glossy eyes turn on the walls and floor :
her face is a blank breast with sorrow
spouting at the mouth's nipple. All eyes move
heavily to the opening door,

regarding in dullness how we also enter. (...)
Sleepily others dangle by one hand
tense and semi-crucified things. (*Ibidem*)

Afinal, esta é uma sociedade em que se pode ficar “Blinded by chromium”, como em “City of Monuments” (*Ibidem*, 52), e em que o desenvolvimento tecnológico tornou o homem parte do sistema em vez de o libertar. Estes urbanos desenraizamentos e esta violência da máquina sobre o corpo estão mais próximos da representação plathiana dos trabalhadores de “Night Shift” ou da mecânica acção do comboio em “Getting There” e em “Totem”.

No entanto, a evidente vitalidade que Rukeyser observa no rápido crescimento de Nova Iorque (e mais concretamente em Manhattan) possibilitar-lhe-á descobrir ao longo da vida (e ao contrário de Plath) os aspectos positivos desse desenvolvimento, contribuindo para o seu entusiasmo pelas potencialidades que as novas máquinas, técnicas e indústrias trazem consigo. Dão visibilidade a um corpo clinicamente investigado em “The Book of the Dead”, reduzem distâncias ou permitem a reapreciação do mundo sob a transformação da percepção sensorial, quando a captação visual se processa em movimento. Em sintonia com as fotografias-documento da época, a autora conjuga a apologia do dinamismo técnico do novo século com a crítica aos homens que, em busca do lucro rápido e insensíveis aos outros, deturpam os aspectos positivos do engenho humano. A pobreza e as difíceis condições laborais que acompanham estas construções estão presentes em “The Book of the Dead” ou em *Theory of Flight*, contrastadas com a capacidade icária de as superar (figura 21).

Esta é uma dinâmica presente, de igual forma, no texto *One Life* (1957). Wendell Willkie, então enquanto advogado, questiona as tentativas de monopólio ou de controlo governamental da exploração da electricidade,⁴⁶⁴ denotando com o seu envolvimento no projecto de *Muscle*



Figura 21
Lewis Hine,
Icarus atop Empire State Building, 1931

⁴⁶⁴ Kertesz resume assim as críticas iniciais de Willkie às restrições à iniciativa privada: “Willkie, fascinated by

Shoals, as diferentes realidades que subjazem à concretização do empreendimento:

A woman whose baby was born just after she learned of her husband's death of silicosis says that she welcomes the coming of massive technology to her native valley and her displacement. (...)

The poet, and Willkie who is placed in this scene, see technology not only as a help in practical human life but also as an emblem of our relationship with the forces of the cosmos. (*Ibidem*, 252-253)

Com a sua ligação à Commonwealth & Southern Corporation e ao rio Tennessee, Willkie transmuta-se no meio e pretexto para um fluir e transformar de águas, pessoas e vontades em energia: “*Such use, if envisioned in its entirety, transcends mere power development...*” (*OL*, 53) Similarmente, assiste-se a uma “liquidez” das formas textuais, onde se incluem citações de Roosevelt, a prosa ou o modo lírico:

A tree of rivers flowing through our lives;
These lives moving through their starvation and greatness,
Masked away from each other, masked in lack.
Each woman seen as a river through whom lifetime
Gives, and feeds. Each man seen giving and feeding.
Under all the images, under all growth and form. The energy
of each, which is relation, (...)
Each being witness to itself, entering to relate,
Bearing the flood, the food, the becoming of power,
Which is our eyes and our lives
Related, in bonds of flow. (*Ibidem*)

Insistindo no que *deve* ser o carácter benéfico do empreendimento, Rukeyser associa a prerrogativa moral à sua percepção deste como o motor para o transfigurar encadeado de toda a região, fazendo a ponte entre o seu desejo e o que interpreta das palavras de Roosevelt: “*For fifteen years they tried to sell Muscle Shoals as if it were a shovel or a slave. A remnant of war. They regarded it simply as a power plant.*” (*Ibidem*) Embora reconheça prosaicamente a diferença entre esta visão e aquela que sustenta, reforça-se ainda em prosa, mas também liricamente, a inseparabilidade dos diferentes componentes:

This, of course, is not what the creation of TVA means to most people reading their papers. Even today, it is thought of as a “power” project, in public ownership. The threat and the yield of the river cannot be split. If our lives are split and fragmented, the river's is not: it is not separately a flood and a source of development, wealth and pollution; the washing away of farms and the stream where the fisherman stands with his thread. Here is a seamless whole. This whole being a region part; in the flow of many – ores, growing of soil-born, the wilderness our memory, the farms and cities – all these

power, cannot conceive of government management of natural power. He fights the TVA and its chairman, David Lilienthal. Willkie can't understand why a man like Lilienthal doesn't seek his rewards (money and power) in private industry, where they would be greater; Willkie calls government ownership 'red revolution' and 'socialism.' But in this section of the book we are shown the man coming slowly to certain realizations, losing his rigid patterns of thought, passing through the apparent contradictions of private industry versus governmental control.” (Kertesz, 1980: 254)

with the river in relation to the lives of the valley's people, streaming through years, and the lives they touch, which are endless and which with them are whole. (Ibidem, 54-55)

Como em *The Life of Poetry*, estimula-se e apela-se a uma visão integradora e a um entendimento relacional: “Now in the unity of all vision, unity of the land, the forests / And water, / See nature, the nation, as a web of lives / On the earth together, full of their potencies.” (*Ibidem*, 54) Este entendimento apoia-se em formas que não estão dependentes do distanciamento ocular, mas da compreensão de que, enquanto parte de uma “web of lives”, o contato é já implícito [“This touches, this gives life” (*Ibidem*)] e a percepção sensorial é integrante:

The total unity, reached past images,
Reaching past the naming of religions.
We reach to create. That is our central meaning,
Suggestion of art and altar in all our passwords,
For the meaning of “mirror of nature,” the meaning of “image
of God”
Is a simple fiery meaning : man is to create.
Making, singing, bring the potential to day. (*Ibidem*)

Se o homem é criado à imagem do Criador, a sua função é, naturalmente, criar. Consequentemente, postula-se uma posição hermenêutica em que “Nothing can be walled out.” (*Ibidem*, 55) Os muros que se erigem entre um corpo cognitivo e o que lhe é exterior representam um dos obstáculos à vivência plena da dimensão humana. A crítica que Rukeyser enceta em *One Life*, repudia esta imposição divisória entre o indivíduo e o exterior e continua o seu desmontar de estruturas fraccionárias nas relações humanas e em relação ao mundo envolvente. É, por isso, requerida uma reaprendizagem das formas perceptivas, logo, de uma nova forma de cognição, seja em termos literários, científicos, políticos ou sociais:

Another kind of thinking must come into use.
We have been trained to think of all things as separable. All day today we worked
separately, many alone. The feeling of the unreal day.
In the flashes of sight, we pierce the mask: behind the eye-holes and the mouth-holes that
every day we deal with, the living light; inseparable, ourselves. (*Ibidem*)

Nesta apologia da criação de uma nova mundividência, Rukeyser faz do texto também uma *praxis* demonstrativa, reunindo o que a *doxa* literária separa. Deste modo, citação, documento, narrativa em prosa, poesia fazem tanto parte de *One Life* quanto as expressões “tree”, “rivers”, “flowing”, “lives”, “gives”, “feeds”, “energy”, “relation”, “grow”, “witness”, “flood”, “power”, “touch”, “reaching”, “create” estão relacionadas entre si, convivendo nesta composição e na restante obra da autora. De forma idêntica, autora, leitores e personagens são elementos presentes, expressos de forma inseparável: “we pierce the mask (...) inseparable, ourselves”.

Para a indivisibilidade concorre a apreensão deste corpo-líquido (corpo humano e corpo de

água, que constitui o rio), que se repete noutras alusões à inundaçãõ subsequente à construçãõ da barragem hidroelétrica:

The flood-woman ankle-deep, staring upon his eyes
In a dream of rivers, water whirls here like the sound
Of voices, of swans. The faring. Below him turns
A house swimming, a broken-legged table and three chairs.
Past him in all that filth, a message in a bottle,
Too far to reach, and four stiff-legged chickens. (...)

The flood and the woman staring upon his eyes.
This flowing away is the lives of all I love.
Are you saying this is not water but lives?
Of course it is water. Fool! Of course it is lives. (*Ibidem*, 97)

Em *The Life of Poetry*, Rukeyser esclarece sobre esta linguagem que, mais do que a fluidez “aquática”, inclui o progresso e o movimento permanente que caracteriza a corrente fluvial, e contrasta a sua genuinidade com a artificialidade e “fossilizaçãõ” da linguagem postulada pelo formalismo poético do *New Criticism*:

If we can think of language as it is, as we use it – as a process, in which motion and relationship are always present – as a river in whose watercourse the old poetry and old science are both continually as countless pebbles and stones and boulders rolled, recognized in their effect on the color and the currents of the stream – we will be closer. To think of language as earth containing fossils immediately sets the mind, directs it to rigid consequences. The critics of the “New” group, going on from there, see poetry itself as fossil poetry. (*LP*, 166-67)

Deste modo, quando exclama “Of course it is water” ou “Of course it is lives”, subentende-se que é também, claramente, linguagem e poesia. Mesmo quando a barragem inunda terras, desaloja agricultores e as suas memórias ao alterar o curso do rio, o Tennessee deixa que se vislumbre por entre “all that filth”, a sua função comunicante, levando nas suas águas, “a message in a bottle”. Demasiado longe para que o sujeito a alcance, mas a caminho de um outro sujeito. A contiguidade entre a cadência das águas que sobem e o corpo humano regista-se também na forma como esta é apreendida. Enquanto inicialmente o olhar é atribuído a uma figura feminina que caminha por entre a água [“(...) flood-woman ankle-deep, staring upon his eyes”], na estrofe seguinte a mulher e a enchente são sujeitos idênticos: “The flood and the woman staring upon his eyes.” A percepção da enchente completa-se ainda na descrição visual dos objectos fragmentários que a corrente arrasta (“A house swimming, a broken-legged table and three chairs. / (...) a message in a bottle / (...) and four stiff-legged chicken”) e, audivelmente, no confluir de diferentes vozes: “In a dream of rivers, water whirls here like the sound / Of voices, of swans.” A energia resultante da circulaçãõ das águas torna-se, entãõ, fundamental para o progresso tecnológico e para a revitalizaçãõ local: “Their

lives are real and face the tree of the forest, / And face the tree of time and the tree of the river / Singing a secret of growing and not being eaten / Until they are given as food. And the valley stands clear.” (*OL*, 69-70)

À semelhança de “The Book of the Dead” (“These people live here”), enfatiza-se a componente real dos sujeitos tratados. Sem se recorrer ao texto documental, estas referências à realidade existencial dos habitantes locais atestam a preocupação social de Rukeyser e sustentam a sua prática modernista de transgressão dos géneros literários bem como a sua insistência numa poesia marcada pelo quotidiano, pelo histórico e pelo particular.

Mas mudado o curso do rio, fica a incerteza entre os locais, porque foi transtornada toda uma forma de conhecimento baseada numa relação entre o corpo humano e a natureza: “Now that the river has changed, my dear, / And summer has changed and the winter weather, / I cannot foretell three days together, / I cannot foretell two days, my dear.” (*Ibidem*, 70) A incerteza do futuro não é, porém, negativa ou positiva de *per se*: “What shall I say will come? – Change.” (*Ibidem*) O sujeito poético ou o narrador-biógrafo da prosa e “prosa poética” de Rukeyser não secciona binariamente a transformação, aceitando-a antes como potencialmente positiva e negativa, como afinal tudo o que a vida congrega.

As águas do rio (dos rios) são ainda a fonte que alimenta a vontade de Willkie, quando a narrativa dá novamente espaço à poesia e o pensamento discorre durante o trajecto da campanha. Assim, enquanto o narrador nos informa do momento geográfico e reflexivo de Willkie,⁴⁶⁵ o texto poético recorda alguns dos princípios e ideais que, embora aqui sejam imputados a Willkie, espelham, efectivamente, uma mensagem rukeyseriana: “Power never dominion.” (*Ibidem*) O comboio é agora o elo de ligação, como em *Willard Gibbs*, que substitui o anterior rio,⁴⁶⁶ numa evidência das virtudes do progresso, aproximando e fazendo tocar lugares, culturas e memórias:

All the American rivers
Controlled into metal systems,
Narrow as rails.
Firing down endless, successful rapids
This train, my dragon, a Cherokee canoe
Clipping back birchbark over carbon paper
Pouring the smoke of my statement,
Tobacco that is the barn-hung skins of prophets (...)

⁴⁶⁵ “The campaign train on its journey eastward. Willkie goes deep into America; into himself.” (*Ibidem*, 130)

⁴⁶⁶ Os rios mantêm essa imagem, mesmo quando vistos a partir do ar, como em “Willkie in the *Gulliver*”, o avião em que faz a ligação entre a Rússia e a China, Bagdade e Teerão, a cidade de Jerusalém, o Líbano ou a Turquia.

The free, watery, liquid rails
Will seal our fire across the seamless land,
Fusing, fusing. Fusing
A new age. (*Ibidem*, 134-136)

Rukeyser navega, então, por entre a euforia enérgica e as potencialidades inovadoras e evolutivas do corpo-máquina perfeccionado, dinâmico e vital e a disforia marxista do corpo-instrumentalizado, mecanizado na fábrica, na cidade ou na mina, matéria dúctil na sua adaptabilidade e obediência à regularização das forças de poder. É também o corpo que potencialmente pode despertar e apropriar-se dos mecanismos conducentes a uma revolução social.

Plath, por seu turno, ironiza perante a plasticidade dos corpos que se completam prosteticamente, que se flexibilizam sob as “mãos cirúrgicas”, que replicam sinergicamente os electrodomésticos como se fossem suas extensões, ou que são perturbadoramente impelidos pela energia de uma viagem de comboio, a um último ímpeto quinético que antecede uma singular estase. Esse momento é, contudo, profundamente compensatório, permitindo ao sujeito poético uma experiência plena do seu corpo, mesmo se febrilmente irracional:

I think I am going up,
I think I may rise –
The beads of hot metal fly, and I, love, I

Am a pure acetylene
Virgin
Attended by roses,

By kisses, by cherubim,
By whatever these pink things mean. (*SPCP*, 232)

Mas esta ironia que se encontra em “Fever 103°” (1962) funciona, por vezes, como um aliviar do horror perante as fantasias mais violentas que acompanham as inovações tecnológicas no uso do corpo ou no corpo. O corpo-dínamo de Rukeyser, elemento do progresso em *Theory of Flight*, dissocia-se aqui do corpo-eléctrico de Plath, elemento de voltificação e implosão momentânea, forçada por acção exterior.

Tentando escapar a esta imposição, o sujeito pode tentar ocultar-se e tornar-se visualmente inacessível, como decorre ao longo do alucinatório “Poem for a Birthday” (1959): “Let me sit in a flowerpot, / The spiders won’t notice” (*Ibidem*, 131); “When it thundered I hid under a flat stone.” (*Ibidem*, 133).

Nesta sequência de poemas, as deambulações do sujeito mínimo pelos caminhos da loucura e do espaço hospitalar – enquanto desvela complexas e tortuosas relações familiares –

expressam um experimentar de Plath com temáticas próximas da sua vivência pessoal.⁴⁶⁷ Essa intriga familiar inclui uma figura paterna associada a um transgressivo mundo animal que, apesar da sua deposição enquanto autoridade credível, descrito como “Fido Littlesoul” ou “Mumblepaws”, não deixa de deter um poder efectivo sobre o sujeito: “He won’t be got rid of” (*SPCP*, 134). Do ponto de vista maternal, está presente uma representação surreal da sua própria e iminente maternidade, mas também a ligação à sua ascendência materna. Esta tanto surge como aglutinante, em “Witch Burning” [“Mother of beetles, only unclench your hand” (*Ibidem*, 135)], como indiferente às necessidades comunicativas da filha e aglutinante em “Maenad”: “The mother of mouths didn’t love me”; “Mother, keep out of my barnyard, / I am becoming another.” (*Ibidem*, 133)⁴⁶⁸ A falência comunicativa em que este sujeito se encontra⁴⁶⁹ conduz à expressão de um desejo de vocalidade impossível: “Mother, you are the one mouth / I would be tongue to. Mother of otherness / Eat me.” (*Ibidem*, 132) A confirmação da mãe como uma “boca”, a quem a filha desejaria suprir a ausência de língua/voz, consubstancia-se na mera capacidade digestiva desta. O poema implica uma real incapacidade oratória e uma ineficácia discursiva.⁴⁷⁰ A própria linguagem infantilizada, suportada pelas imagens bucais, de ingestão e uterinas, sugere essa regressão do sujeito alienado.

De facto, a cavidade bucal liga-se a propriedades que incluem um retorno do sujeito ao corpo materno e ignora a sua capacidade oral. Se a filha poderia conferir vocalização à linguagem materna – proporcionando-lhe uma concretização linguística – esta é uma situação hipotética que não supera o domínio da fantasia. Enquanto que nesse contexto o sujeito “would be a tongue to”, isto é, permitir-lhe-ia a fala, a especificidade da figura materna (“you are the one mouth”) esgota-se no estranhamento que se lhe segue: “Mother / of otherness”. É o pedido/exigência final que funda, então, a vontade e os anseios do sujeito: “Eat me.” A esta omnipresença da relação alimentação/ingestão/digestão e de figuras femininas (e maternas), opõe-se a quase ausência da actividade verbal. Incorporação, aglutinação, dissolução num espaço pré-verbal, pré-Simbólico. A mãe é a boca, mas não a língua/linguagem. A construção da identi-

⁴⁶⁷ Literariamente Plath refere a influência de Roethke. (cf. *J*, 521)

⁴⁶⁸ Susan Bassnett diz o seguinte de “Poem for a Birthday”: “In Plath’s case, the end is not so much spiritual enlightenment as recognition of who she is: the troubled daughter who is about to become a mother in her own right, the poet struggling to find a voice of her own while married to a man whose reputation as a poet was already established. This recognition process comes about through great suffering, but by the end of the poem it has already started. Hughes is right to single out this sequence as marking a new stage of Plath’s creativity.” [Bassnett, 2005 (1987): 39]

⁴⁶⁹ Sujeito cuja forma é tão elusiva como “the elusive rose” (*SPCP*, 137) no poema final da sequência. As suas representações orgânicas ou líricas mostram-no como: “a root, a stone, an owl pellet” (*Ibidem*, 132) ou “a still pebble”. (*Ibidem*, 136)

⁴⁷⁰ “A red tongue is among us”; “The molts are tongueless”; “wordless cupboard”. (*Ibidem*, 133, 135, 136) Destacam-se aqui os seguintes exemplos, dessa impossibilidade de discurso: “Call him any name, he’ll come to it”; “Importunate cricket // In a quarry of silences.” (*Ibidem*, 134, 136)

dade ocupa, deste modo, o centro do poema onde os actos digestivos processam o indivíduo de um estádio para o outro, as referências ao espaço doméstico e alimentar abundam e “all mouth” domina. Em que circunstâncias poderá o sujeito reconstruir-se na linguagem?

Nesta precariedade, a reedificação física que a sociedade oferece é apenas uma reparação material de substituições plásticas ou intromissões eléctricas. Aos pedidos reconstrutivos do sujeito, no sentido da recuperação de uma identidade (liberta, por exemplo da confinante mãe e da estranheza paterna)⁴⁷¹ não é dada aparentemente resposta, ficando-se, textualmente, pelas imperativas solicitações: “Tell me my name”; “Give me back my shape. I am ready to construe the days” (*Ibidem*, 133, 136). As habilidades reconstrutivas⁴⁷² sugerem que o produto final venha a ser socialmente adequado e perfeito (“I shall be good as new”), apesar dos eventuais vestígios de remendos: “My mendings itch.” (*Ibidem*, 137) A atitude de uma certa arrogância afirmativa final, não esconde, contudo, a condição de uma “elusive rose”, definição que engloba identidade pessoal e criação artística.

A electroterapia, que aparece de forma mais sinistra noutras realizações textuais, desempenha aqui o propósito de, como as fogueiras inquisitórias destinadas à alteridade da bruxa, “intimate with a hairy spirit” (*Ibidem*, 135), “curar” os considerados socialmente diferentes. Ou seja, neste poema, as mulheres que, como na clínica, em *The Bell Jar*, se movem com “birdlike gestures” já assumiram uma outra realidade, tal como o sujeito cuja proximidade com estas é evidente: “These halls are full of women who think they are birds.” (*Ibidem*, 131) Proximidade essa, que o próprio deíctico regista: “These”. Encontram-se assim, nesse plano da diferença que a sociedade anula ou procura erradicar e onde se incluem noutros poemas, “the tallow heretics” (“Mary’s Song”) ou “a Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen” (“Daddy”).

Mesmo se referido o argumento “curativo”, o que sobressai das diferentes formas de “aquecimento” do corpo (no choque eléctrico, no fogão ou na fogueira), é o seu carácter punitivo,⁴⁷³ ligando-se directamente as duas imagens no sexto poema, “Witch Burning”:

In the marketplace they are piling the dry sticks. (...)

If I am a little one, I can do no harm.
If I don’t move about, I’ll knock nothing over. So I said,
Sitting under a potlid, tiny and inert as a rice grain.
They are turning the burners up, ring after ring.
We are full of starch, my small white fellows. We grow
It hurts at first. The red tongues will teach the truth. (...)

⁴⁷¹ “The old man shrank to a doll” (*Ibidem*, 133)

⁴⁷² “The jewelmaster drives his chisel to pry / Open one stone eye.” (*Ibidem*, 136)

⁴⁷³ “Now they light me up like an electric bulb. / For weeks I can remember nothing at all.” (*Ibidem*, 132)

My ankles brighten. Brightness ascends my thighs.
I am lost, I am lost, in the robes of all this light. (*Ibidem*, 135)

Apesar da presença corporal intensa, sob diversas formas experimentais e sensoriais,⁴⁷⁴ ou sob as diferentes referências à ingestão por e do sujeito, o poema aparece desprovido de contacto físico entre corpos humanos. Com efeito, o contacto mais premente e violentamente estabelecido é o que envolve a sujeição aos processos termodinâmicos: “The grafters are cheerful, // Heating the pincers, hoisting the delicate hammers. / A current agitates the wires / Volt upon volt. Catgut stitches my fissures.” (*Ibidem*, 137)

O modo como a electricidade é tão facilmente associada a estratégias punitivas e, ao mesmo tempo, uma disponibilidade icónica tão representativa para Plath tem raízes para além da sua experiência pessoal. Culturalmente, a execução penal é progressivamente transposta para o plano clínico, enquanto a electroterapia é rapidamente assimilada a uma “re-socialização” do indivíduo, originando inclusive uma nova realidade vocabular:

If we see the electric chair as the ‘treatment’ of a pathological component of society, a ‘clean’ way of solving the problem of transgressive behaviour, it is part of a continuum of applications. As part of the emerging technologies of medical control, electricity is applied to a variety of subjects (hysterical women, criminals, schizophrenics) (...).
The move from accidental to judicial death was rapid, and produced a curious inversion: the word ‘electrocution’, which we think of neutrally as signifying *any* death by electricity, in fact emerged from the search for a term for the judicial technique used on William Kemmler in 1890. Modelled on ‘execution’, it carries a forgotten punitive impulse. (Armstrong, 1998: 32)

Em “The Hanging Man” opera-se essa racionalização do carácter punitivo e patriarcal da corrente eléctrica no sintetizar das imagens de “Johnny Panic and the Bible of Dreams” e de *The Bell Jar*: “By the roots of my hair some god got hold of me. / I sizzled in his blue volts like a desert prophet.” (*SPCP*, 141) O castigo eléctrico acrescenta-se, então, ao enclausuramento que espera as personagens que transgridem as normas esperadas de comportamento.

Estas punições invasivas do corpo inscrevem-no com uma linguagem apenas acessível ao próprio, mas extensível aos que partilham a mesma experiência: Esther não só é incapaz de “explicar” e comunicar o que lhe sucede durante a electroterapia como sente uma presença osmótica na execução dos Rosenberg e uma perplexidade perante a indiferença alheia a essa violência. A linguagem verbal que tenta traduzir a electricidade no corpo em *The Bell Jar* ou em “Johnny Panic” expressa-se, por isso, em sons que tentam transcreever foneticamente as sensações experimentadas, denotando as limitações do léxico: “Then something bent down and

⁴⁷⁴ “If only the wind would leave my lungs alone” (*Ibidem*, 131); “I see by my own light” (*Ibidem*, 132); “Moley-handed, I eat my way” (*Ibidem*); “It is warm and tolerable / In the bowel of the root” (*Ibidem*, 133); “The food tubes embrace me. Sponges kiss my lichens away.” (*Ibidem*, 136)

took hold of me and shook me like the end of the world. Whee-ee-ee-ee-ee, it shrilled, through an air crackling with the blue light, and with each flash a great jolt drubbed me till I thought my bones would break and the sap fly out of me like a split plant.” (*BJ*, 138)

Mas porque as personagens nos textos citados não alcançam a dimensão do acto penal, ficam aquém dos condenados em “In der Strafkolonie” de Franz Kafka. Citando José Gil, verifica-se como a máquina que escreve/inscreve/impregna a sentença no corpo do sentenciado, lhe confere uma visão protética, ou seja, permite-lhe “ler” sem os olhos:

(...) como compreender diferentemente esta terrível imagem de um corpo que “decifra a escrita com as suas feridas”? (...) Como sabem os espectadores que o homem apreendeu o sentido do parágrafo que a grade grava na sua pele? É que o modo de revelação de presença não é, em definitivo, individual mas colectivo: este corpo que irradia sofrimento apenas lê o sentido da lei porque ele é para nós a escrita evidente da presença; o que o condenado é para si apenas se traduz pelo discurso do celebrante e de todo o público. A sua experiência é assim transmissível – porque a sua incomunicabilidade constitui o laço essencial da nova comunidade dos fiéis (do comandante, inventor da máquina, novo Messias). (Gil, 1997: 105)

A “perfeição” desta máquina permite-lhe esculpir sentenças, entalhando-as no corpo e tornando-as consecutivamente legíveis (enquanto perceptíveis pelo condenado) e ilegíveis enquanto signos gráficos, pela forma como a “tela de inscrição”, que é o corpo, se vai “desfazendo” e a reinscrição vai diluindo as letras anteriores. Supera, deste modo, as falácias das sessões electroterápicas com o Dr. Gordon e da execução dos Rosenberg, lidas por Esther como instrumentos punitivos e imerecidos. Por seu turno, a leitura colectiva da execução dos Rosenberg revela apenas desinteresse (nas colegas) ou revolta (em Esther).

Assim, Kafka sugere ironicamente que, na colónia penal, se realiza um entendimento místico entre os que assistem à execução. Mas só entre estes, já que do supliciado, apenas se sabe o que os outros dizem e julgam ler, uma vez que este está privado de comunicar verbalmente, como José Gil nota. No campo oposto, Plath descreve uma sociedade “penal” que promove a alienação e a incapacidade comunicativa, conduzindo à fragmentação individual e social e negando a possibilidade ontológica que Esther, a narradora de “Johnny Panic and the Bible of Dreams” e o sujeito em “Poem for a Birthday” procuram. O tropo da loucura nos textos de Plath expõe, então, a figura em crise de identidade e a sua sujeição à acção normatizante do corpo clínico por intermédio das descargas eléctricas: a identidade que se “adquire” sugere uma concretização individual do *ethos* social, que não traduz subjectividade.

Num outro extremo ainda, em “The Detective” (1962), de Plath, o “desaparecimento” de um corpo feminino, “gasto” na utilização doméstica de anos de mentiras e seduções ou de uma

rotineira despersonalização,⁴⁷⁵ pondera a electricidade como uma das estratégias “mortíferas”: “Did it come like an arrow, did it come like a knife? / Which of the poisons is it? / Which of the nerve-cutlers, the convulsors? Did it electrify?” (*Ibidem*, 209)

Este corpo (não será antes uma identidade?) que se vai dissolvendo sem deixar rasto, remete para “The Courage of Shutting-Up” onde a boca – símbolo da linguagem e um primeiro espaço de sexualização – é a primeira “vítima” de um confronto textual e marital.⁴⁷⁶ Consigna-se, assim, uma estética da crueldade que visualiza em fragmentos um corpo que é expressamente feminino: “The breasts next. / These were harder, two white stones.” (*SPCP*, 209) O excesso de violência sexual e social que simbolicamente marca os corpos femininos de “The Detective” e de “The Jailer” (um poema composto em 17 de Outubro de 1962, no dia seguinte a “Medusa” e dias depois de “Daddy”) representa-os, deste modo, como parte de um sistema que os essencializa e que os vitimiza, embora a ironia e a bravata do sujeito poético prenunciam a sua permanência textual. Se em “The Detective” se reconhece o martírio da boca [“(…) in punishment was hung out like brown fruit / To wrinkle and dry” (*Ibidem*)], em “The Jailer” a última palavra pertence à “vítima” (“drugged and raped”), queimada com cigarros como se fosse “a negress with pink paws” (*Ibidem*, 226) e “assassinada” de várias formas: “Hung, starved, burned, hooked.” (*Ibidem*, 227) Afinal, esta vítima afirma-se como sustentáculo da existência do seu predador/carcereiro/torturador: “What would the light / Do without eyes to knife, what would he / Do, do, do without me?” (*Ibidem*) A crueldade configura-se, assim, num plano estetizado, numa espectacularização do corpo feminino, divergindo do sentimentalismo doloroso que a expressão do Eu poético poderia presumir.

A redução do poder do carcereiro, duplamente realizada na sua refiguração mental [“I imagine him / Impotent as distant thunder,” (*Ibidem*)] e na sua impotência sem a presença do sujeito, revela o carácter perverso da violência, pelo seu carácter contínuo e pela erotização teatral da relação co-dependente entre vítima e carrasco. A “actuação” do sujeito completa-se, assim, na actuação do seu oponente e vice-versa, funcionando no registo do textual e da

⁴⁷⁵ “This is the smell of years burning, here in the kitchen, / These are the deceits, tacked up like family photographs, / And this is a man, look at his smile, / The death weapon? No one is dead.” (*SPCP*, 208) Em “Amnesiac”, a esposa é implicitamente “apagada”: “The little toy wife – / Erased, sigh, sigh. / Four babies and a cocker!” (*Ibidem*, 234)

⁴⁷⁶ Susan Van Dyne analisa “The Detective”, “The Courage of Shutting-Up” e “The Jailer” num contexto de crítica “biográfica”, apontando a particular incidência na descorporalização física e textual femininas no último destes poemas: “(…) Plath recasts marriage as a criminal act, an intimate violation that robbed her of her poetic voice. In these scripts the roles of the partners are unvarying; the abjectness of the victimization her speakers perform is the necessary counterpart to the depravity of the oppression she would assign to the male enemy. (...) the wife in “The Detective” has disappeared entirely. (...) In Plath’s narrative, the poet investigates her own absence from the scene in an act of ventriloquism, speaking the poem through the disembodied voice of Sherlock Holmes.” (Van Dyne, 1993: 41)

fantasia e dissentindo da percepção corporal mais sofrida e subjectiva de “Three Women”.

4.2. Sinestesia e possibilidades expressivas.

Nos poemas de Plath, encontra-se uma outra potência eléctrica que dinamiza o sujeito ou que é concomitante com este. Essa energia (mais próxima do corpo-dínamo de Rukeyser mas sem a sua componente mecânica) mostra um sujeito agenciador, quinético, capaz de tudo arrasar à sua passagem. Esta é força energética em poemas como “Ariel”, “Fever 103” ou da abelha-mestra em pleno voo. Embora o destino possa ser essa estase identificada em “Getting There”, os caminhos para o atingir não necessitam do auxílio de um mecânico comboio, sendo o processo imaginativo, o despoletador da acção. Estas “fugas” plathianas, que se iniciam com Elizabeth Minton, adquirem uma maior capacidade transgressiva e violenta nos poemas tardios de Plath, numa resposta que transcende os diferentes domínios do controlo social e que provoca a ruptura entre o sujeito poético e a norma vigente. Iluminando-se por volição própria, autocombustivas ou electrificantes, as figurações poéticas femininas denotam um prazer desafiante (mesmo se autoflagelante como no caso de “Lady Lazarus”), na experiência de uma absoluta liberdade antes da queda ou implosão.

Essas estratégias destrutivas, que o sujeito descreve teatralmente, recorrem a efeitos similares aos empregues pela sociedade. Ou seja, à “punição” eléctrica responde-se com a electrizante “Lady Lazarus”, com a sua pele, “Bright as a Nazi lampshade.”⁴⁷⁷ Implicando ainda o valor a pagar e a descarga eléctrica, afirma-se: “(...) there is a charge, a very large charge / For a word or a touch / Or a bit of blood” (*SPPC*, 246). À “pureza” social exigida, questiona-se em “Fever 103”, “Pure? What does it mean?” (*Ibidem*, 231), enquanto o sujeito se torna “a lantern – // My head a moon / Of Japanese paper (...)” (*Ibidem*, 232) No delírio febril, ritmicamente suportado pelas interrogações e repetições, o poema vai opondo punições e violências colectivas a reacções similares sentidas e emitidas pelo corpo.⁴⁷⁸ Assim, o leito do sujeito poético, onde se associa jocosamente a condição pirética ao calor passional, é

⁴⁷⁷ Esta referência não se baseia num facto histórico. O poema inclui várias menções às dessacralizações do corpo pelo regime Nazi na sua recuperação ou reutilização deste como objecto: “A cake of soap, / A wedding ring, / A gold filling.” (*Ibidem*, 246) Mas a demonização subsequente do horror Nazi incluiu também as acusações nunca provadas em tribunal de que Ilse Koch, mulher do comandante do campo de concentração de Buchenwald, teria aproveitado a pele humana das vítimas para o seu *abat-jour*. Apesar da ausência de fundamento testemunhal, a história adquiriu uma dimensão factual na sua popularização, que a captura e o julgamento de Adolf Eichmann em 1961, vieram tornar mais presente. Lembre-se que Plath compõe “Lady Lazarus” em 1962. A banalização do mal que Hannah Arendt então descreve, permite também a recriação do mesmo com contornos ainda mais transgressivos, expondo as capacidades perversas da imaginação humana. Rowland afirma: “‘A cake of soap’ is particularly significant in terms of the reception of the Holocaust as spectacle. (...) such icons of the Holocaust have entered the popular imagination, turning ‘mythic, hard and impenetrable’.” (Rowland, 2005: 39)

⁴⁷⁸ “Three days. Three nights. / Lemon water, chicken / Water, water make me retch.” (*Ibidem*)

comparado a um espaço de pecado,⁴⁷⁹ remetendo para o castigo do calor supremo da radiação atômica: “Devilish leopard! / Radiation turned it white / And killed it in a hour. // Greasing the bodies of adulterers / Like Hiroshima ash and eating in. / The sin. The sin.” (*Ibidem*) Mas o prosseguimento do delírio (“Three days. Thee nights”) revela também uma continuação das imagens ascendentes e sexuais, onde o corpo se liberta das suas diferentes identidades, como se fossem diferentes *performances* de si:

Does not my heat astound you. And my light.
All by myself I am a huge camellia
Glowing and coming and going, flush on flush.

I think I am going up,
I think I may rise –
The beads of hot metal fly, (...)

(My selves dissolving, old whore petticoats) – (*Ibidem*, 232)

Tal como em “Getting There”, o corpo procura a dissolução de (id)entidades conectadas com momentos anteriores ou com circunstâncias sociais que agora rejeita: “stepping from this skin / Of old bandages, boredoms, old faces”, em “Getting There”; “My selves dissolving, old whore petticoats”, em “Fever 103°”. No segundo caso, todavia, acentua-se uma representação problemática de uma (id)entidade feminina, conotada negativamente, variando entre o erotismo pessoal e a sexualização social, que tem de ser abandonada.

Nesta libertação, recorda-se então a ascensão que Plath imagina para Elizabeth Minton, já em 1952. Também na *short story*, onde os saíotes marcam o recato de Miss Minton, se expõe a divisão entre a artificialidade da máscara social e a genuidade do sentir e do ser, nesse breve momento irreal, em que o seu riso (“high-pitched, triumphant, feminine giggle”) confirmava a sua satisfação: “Elizabeth Minton (...) was enjoying herself thoroughly (...)” (*JP*, 318-319)

Os limites expressivos sobre os quais Esther agoniza em *The Bell Jar* são, então, invalidados na exposição poética de “Fever”, de “The Rabbit Catcher”, de “Lady Lazarus” ou de outras composições tardias de Plath.⁴⁸⁰ Van Dyne expande a significação desta corporalização sensória e sensual em Plath, que ocorre em poemas de *Ariel*:

The second half of the poem shows the fluid exchange between what have become Plath’s stereotypical postures of victimization and the imagery of her transfiguring new poetics. In the rage poems the enflamed body is a sign of poetic dispossession; here creative primacy is asserted as a pleasurable repossession of the body (...). The speaker insistently rereads the symptoms of her fever as the expression of her luminous, self-sufficient energy. (...)

⁴⁷⁹ “Darling, all night / I have been flickering, off, on, off, on. / The sheets grow heavy as a lecher’s kiss.” (*SPCP*, 231)

⁴⁸⁰ Como foi dito, George Steiner é um dos primeiros críticos a notar a corporeidade crescente da poesia plathiana. [cf. Steiner, 1971 (1965): 216]

A hallucinatory exuberance marks the speaker's release from the oppositional rhetoric of rage into the transgressive freedom of the outlaw. (Van Dyne, 1993: 118)

Esta liberdade transgressiva do sujeito implica que o prazer existe no campo da subversão do *ethos* e das práticas normativas, ao contrário da violência social aludida (em Hiroshima e nos corpos heréticos), que apenas pode ser lida como perversa porque se figura num contínuo histórico. Os elogios e o deleite do corpo próprio passam, então, pela sublimação de si enquanto indivíduo e não necessariamente enquanto produto cultural. O despir das marcas culturais e socializantes de “old whore petticoats” é tanto mais significativo já que em *The Bell Jar*, nas *short stories*, em “Three Women” ou em poemas como “Lesbos” e “Two Sisters of Persephone”, as personagens ou as figuras femininas surgem “presas” à cultura a que pertencem. Impossibilitadas de serem “indivíduos”, transformam-se em ícones culturais (Hilda, Betsy, Doreen, Dodo em *The Bell Jar*, Agnes Higgins em “The Wishing Box”, por exemplo) ou percebem-se como vítimas desses padrões culturais (Esther, Elizabeth Minton). Em “Lesbos”, por exemplo, há ainda a substituição contemporânea dos “old whore petticoats” pelas “leopard pants”. Esta pele sobre a pele do sujeito redesenha os contornos corporais e imprime à pele sob a pele as características atribuídas ao felino: agressividade (sexual), sensualidade, carnalidade.⁴⁸¹

Em “Pursuit”, um poema escrito em 1956, após o encontro de Plath com Ted Hughes, a animalidade é transposta para a figura que acoisa o sujeito: “There is a panther stalks me down.” Depressa, todavia, esta se converte numa perseguição onde a componente sexual de um jogo amoroso é mais evidente: “His kisses parch, each paw's a briar, / Doom consummates that appetite.” (*SFPCP*, 22) Mas ao contrário do que sucede nos poemas mais tardios, aqui a percepção de uma exaltação sexual parte de uma iniciativa masculina, que determina a acção e que é ambigualmente descrita pelo sujeito:

Insatiate, he ransacks the land
Condemned by our ancestral fault,
Crying: blood, let blood be spilt;
Meat must glut his mouth's raw wound. (...)
Kindled like torches for his joy,
Charred and ravened women lie,
Become his starving body's bait. (*Ibidem*)

A corporeidade do sujeito expõe-se na antecipação da realização do encontro e da vontade

⁴⁸¹ Diz Biven: “Beauty is said to be skin deep and we all know of some men and women who wish to emphasise a narcissistic view of themselves with tight clothing. The appearance is of an additional skin that shows the body shape to greater effect and, for the wearer, conveys an overall body sensation of being tightly wrapped. It is interesting that animal skins are often selected for this purpose because they have a tendency to cling to the body.” (Biven, 2005: 80)

insaciável e total do outro, através de percepções auditivas [“What lull, what cool can lap me in”; “His voice waylays me, spells a trance” (*Ibidem*, 23)] e epidérmicas: “His ardor snares me, lights the trees, / And I run flaring in my skin.” (*Ibidem*) A saciedade exigida pelo “black marauder” encontra, então, eco num sujeito que foge e anseia por esse momento de reunião:

I hurl my heart to halt his pace,
To quench his thirst I squander blood;
He eats, and still his need seeks food,
Compels a total sacrifice. (...)
Blood quickens, gonging in my ears:

The panther’s tread is on the stairs,
Coming up and up the stairs. (*Ibidem*)

Poemas como “The Colossus”, “Pursuit” e “Ode for Ted” indiciam um sujeito feminino que reverencia/celebra o poder extraordinário de uma representação patriarcal ou conjugal do masculino, mas identificam elementos que questionam a sanidade ou benefício dessa admiração: a perigosidade da pantera em “Pursuit”, a onnipotência cega em “Ode for Ted”, o poder asfixiante (embora em ruínas) em “The Colossus”. Ainda em “Pursuit”, a beleza da pantera não esconde a sua bestialidade. Embora puramente sexual, porque animal e não cultural, este símbolo de uma figura masculina que o sujeito teme, anseia e deseja (na conflitualidade que envolve o sentimento passional) perde também parte da sua humanidade. O teor do poema assenta, então, numa base que não considera a viabilidade de uma partilha de sentimentos, para se concentrar na intensidade da experiência sensorial e sexual.

No entanto, se a representação de um corpo mais pleno nos textos de Plath pode implicar este movimento frequentemente ascensional e, ocasionalmente, a transposição de uma linguagem sexual, esta apenas se concretiza metaforicamente ou no plano de um surreal impressionismo, em que da imagem geral apenas se recolhem fragmentárias sensações quinéticas. McKay analisa exactamente as manifestações desta energia volitiva em Plath a propósito de “Ariel”, um poema em que o cavalgar impetuoso, permite a passagem da estase inicial para um voo unitário, dissolutor das definidas fronteiras corpóreas, puro desejo e pura vontade:

From the condition of stasis, produced, perhaps, by riding in the pre-dawn darkness where the sensation of speed is reduced because there is no visual gauge, the rider/poet leaps into a condition of absolute kinesis, as though a clutch had suddenly been released. (...) The action peels objects from their substance while it wedds the rider to her horse: the furrow which “splits and passes” is “sister to / The brown arc / Of the neck I cannot catch.”
Reduced to its psychological content, the poem expresses a conventional death wish, a desire for extinction. But such a characterization of the poem ignores the exhilaration due not so much to the sensation of speed as to the new, purer reality which is momentarily achieved. The rider/poet becomes agent, act and object, a unity conveyed thematically, enacted verbally. (McKay, 1988: 19)

A fusão atingida surge sob diferentes formas e, como nos referidos poemas tardios de Plath (“Getting There”, “Totem”), pulveriza as submissões visuais ou o societal domínio óptico. McKay expõe a importância da conexão entre os sons e o movimento para a percepção desse fundir e dissolver do sujeito: “The linear thrust of the passage is enhanced by the obsessive ‘I’ sounds, which connect the personal pronoun (I, White/Godiva of the rider) to both action (flies, drive), and its ultimate, obliterating, end (suicidal, red/Eye). Person, act and end are swept into the one driving force by the poet’s aural strategy.” (*Ibidem*, 20)

Plath tentara anteriormente esta junção de cavaleiro e cavalo, num fluxo contínuo, no poema de 1958, “Whiteness I Remember”. Neste, parte-se ainda de uma possibilidade distintiva entre o sujeito e o animal sob si, para se alcançar este estado de prazer fusional, não de si, mas da percepção da realidade exterior, cancelando a racionalidade visual:

I hung on his neck. (...)
Hung out over hazard, over hooves
Loud on earth’s bedrock. Almost thrown, not
Thrown: fear, wisdom, at one: all colors
Spinning to still in his one whiteness. (*SPCP*, 103)

Ainda dependente do agenciar do cavalo, o poema distingue-se também de “Ariel” pela descrição do prazer. Isto é, embora o sujeito refira “a giddy jog”, este não se realiza senão na alusão: “Anvil, hooves four hammers to jolt / Me off into their space of beating, / Stirrups undone, and decorum.” (*Ibidem*) O decoro da descrição revela ainda a contenção verbal.

Já “Ariel” discorre sobre a experiência de um corpo feminino enleado no vórtice da velocidade, pronunciando um corpo eufórico e extático, porque efectivamente quase fora de si, transformado interna e externamente pelos efeitos da velocidade. Steven Gould Axelrod, por exemplo, compara as figuras femininas liberatórias de “Ariel” (“God’s lioness”), “Purdah” (“Clytaemnestra”), “Lady Lazarus” (“red hair”) e “Stings” (“the Queen”) como expressões indubitáveis de uma insurreição feminina. Absolutamente transgressivas – das normas sociais, dos limites corporais, das regras naturais – as figuras estão inseridas num código discursivo feminino em oposição a um código patriarcal. Especificado inicialmente em “Lady Lazarus”, nas figuras autorais e de autoridade, este referente masculino acaba por ser sobregeneralizado na sua conclusão: “And I eat men like air.” (*Ibidem*, 247) Diz Axelrod:

In “Ariel” and “Purdah”, similarly, the speaking subject removes an outer “doll” composed of “dead hands, dead stringencies” to reveal a “White Godiva” or “lioness,” a spirit of unveiled female rebelliousness. Like the red queen of “Stings,” sailing ambiguously through the sky as either a “scar” or a “comet,” the White Godiva and the lioness are at once emblems of injury and prophecies of artistic greatness. In “Lady Lazarus,” too, a powerful deep self eventually emerges from its encasing system. [Axelrod, 1992 (1990): 232]

Esta bipolarização do discurso aparece investida, como Van Dyne aponta, numa estratégia poética que implica uma assunção de autoria e uma validação do seu próprio espaço criativo: “Reconstructing an alternative poetics meant Plath had to rethink the relation of gender, sexuality, and poetic authority; it also meant she had to reimagine the female body.” (Van Dyne, 1993: 100) “Ariel”, “Lady Lazarus”, “Fever 103°” e os “Bee poems”, escritos em Outubro de 1962, proporcionam uma alternativa às representações anteriores, em que já não se rejeita o corpo mesmo se este aparece grotesco. Ao contrário da divisão patente em “In Plaster”, o sujeito destes poemas aparece íntegro apesar de poder exibir-se em energética transformação: “(...) Plath resituates the female subject in a refigured body no longer defined by opposition but by appropriation.” (*Ibidem*) Van Dyne estabelece então o que considera ser as diferenças entre as figurações anteriores do conturbado corpo feminino plathiano e as potentes figuras destes poemas, que superam ou contrariam a norma social:

Compared with the stalled, repetitive suffering of the poet as enraged wife or the anxious Gothic imprisonments of the poet as rebellious daughter, the figures for the poet in these poems exhibit incandescent energy. These fiery heroines emerge from feigned sleep, chilled stupor, sullen fevers, or static darkness to articulate themselves in searing, uniformly rising trajectories. (*Ibidem*)

Assim, Van Dyne afirma a real diferença entre estas personagens e as que antecederam: a autoridade (e fruição) sobre o seu corpo. Mesmo se Lady Lazarus afirma “I am your opus” (*SPCP*, 246), a sua posição final é de um retomar do seu destino e do seu quinético corpo, numa temerosa e destrutiva ameaça em relação ao seu “criador”.(cf. Van Dyne, 1993: 100-101) Mas ao contrário da infinitude e da possibilidade do movimento perpétuo que Rukeyser pretende, “Ariel” representa um corpo num movimento transmutante determinado por dois pontos: um de partida e um de chegada, como referido. Da estase inicial – “Stasis in darkness” (*SPCP*, 239) – passa-se para o movimento puro que a expressão “Then” temporaliza e que significa a diferença entre um momento e o outro. Sem sujeito poético ainda definido, o acto descritivo incide sobre essa própria alteração entre estase e movimento. Cria-se, assim, o cenário para a introdução do corpo móbil do sujeito (metaforicamente “God’s lioness”), mas que, apesar da singular feminização se revela subitamente duplo, no seu fundir-se com um Outro e já identificado como plural: “How one we grow, / Pivot of heels and knees! – The furrow // Splits and passes, sister to / The brown arc / Of the neck I cannot catch” (*Ibidem*).

A fusão das imagens, reforçada pelo encadeamento dos versos e pela rapidez com que se sucedem, (con)fundem a percepção sensorial e o limite corporal do sujeito bem como a visão do leitor. Por um lado, há o *chiaroscuro* que informa maioritariamente o poema, discernindo-se na atmosfera exterior apenas a escuridão dos vocábulos: “darkness”, “Nigger-eye / Berries

cast dark”, “Black sweet blood mouthfuls, / Shadows.” Entrecortados por um “substanceless blue” ou pelo “brown arc” do pescoço do cavalo, contrastam com as imagens de alvura ou brilho que remetem para a presença corpórea do impelido sujeito: “White / Godiva”, “And now I / Foam to wheat, a glitter of seas.” (*Ibidem*) Por outro lado, a cor final é explosivamente vermelha: “The dew that flies / Suicidal, at one with the drive / Into the red // Eye, the cauldron of morning.” (*Ibidem*, 240)

Apesar das similitudes com “Lady Lazarus”, por exemplo, no “despir” das marcas sociais e culturais, em “Ariel” esse “libertar-se” é concretizado pela força impulsiva e não pela teatralidade gestual que guia o actuar da primeira. Contudo, a referência a Godiva não exclui, em última análise, a existência de uma audiência. Ou seja, mesmo na reserva visual do desnudar de Godiva, não só coberta pelo seu cabelo mas também preservada do olhar público pela discrição dos aldeões que “cobrem” respeitosamente os seus olhos, sobra a presença do *Peeping Tom* como testemunho de uma exposição da fisicalidade até aí interdita.

Num aparte, note-se como a utilização do cabelo – um dos símbolos da feminilidade, como sucede, por exemplo, com a figura de Maria de Magdala em “The Flowering of the Rod”, de H.D. – é desmontada em Plath. Transposto para o domínio do quotidiano, perde a sua objectificação enquanto símbolo sexual e adquire uma nova reificação enquanto emblema da sujeição feminina à rotina da lida doméstica: “And dried plates with my dense hair.” (*Ibidem*, 214) Já em “Ariel” é a referência directa a “Lady Godiva” (cujo cabelo se insinua enquanto objecto de desejo e enquanto véu casto) mesmo se o cabelo referencial se encontra ausente do poema. Ou seja, na história original este cabelo que recobre Godiva é apercebido pela perspectiva masculina: ele é o objecto sobre o qual recai o olhar do *voyeur* e é elogiado nas suas características sensuais. Por outro lado, ele é parte fulcral do “jogo” que Godiva usa para vencer o seu marido, em que se desnuda, cobrindo-se. Assim, quando o sujeito exclama “White / Godiva, I unpeel”, o cabelo é já superado, passando para um novo nível de nudez, epitelial, e em que as “peles descartadas” reenviam, então, para as máscaras sociais.⁴⁸²

“Tomando as rédeas” da acção como Godiva, o sujeito é, simultaneamente, força impulsionadora (“And I / Am the arrow”) e força impelida: “Something else // Hauls me through hair” (*SPCP*, 239). Mas esta circunstância não impede que, apesar da imagética sombria/nocturna que envolve este galope e do “suicida destino” da gota de orvalho que este imita, o sujeito revele uma exuberância e um evidente gozo no íntimo dissolver do seu corpo

⁴⁸² “Plath was certainly interested in follicles: she uses ‘hair’ thirty-four times in her *oeuvre*, and nine times in the October poems; in ‘Stings’, ‘Medusa’, ‘The Jailer’, ‘Lesbos’ (twice), ‘The Tour’, ‘Ariel’ and ‘Lady Lazarus’ (also twice).” (Rowland, 2005: 47-48)

social e do seu dissolver-se no corpo animal sob si. Nos dois movimentos e nas duas oposições cromáticas, Britzolakis vê uma transposição de dois princípios antagónicos, por um lado, horizontal, feminino e dionisíaco e, por outro, vertical, fálico e apolíneo:

Two successive movements or phases can be distinguished in the poem's narrative. The first is earthbound and horizontal; it is associated with images of darkness, blood, orality, and the female body, such as the split furrow of the ploughed earth, and the 'nigger-eye / Berries'. These images suggest an identification with a subjugated animal/racial/sexual otherness ('the nigger eye'/I). The second movement, which almost imperceptibly takes over from the first, is phallic, solar, and vertical. It is linked with images of light, transcendence, and disembodiment, and punctuated by the repetition of the first-person pronoun, culminating in the figure of the arrow/dew (...). The Apollonian 'red Eye', destination of the poem's journey, is an emblem of specularly and surveillance, while the 'cauldron' of morning/mourning invokes an extreme religious imagery of martyrdom and purification (...)." (Britzolakis, 1999: 184-185)

Desta forma, encontra-se nos poemas de *Ariel* uma presença que, embora pareça autodestrutiva, enuncia potencialidades libertatórias e reconstrutivas, acompanhada por uma velocidade e um ritmo discursivos sugestivos de uma necessidade vital. Violenta e irónica em "Daddy", violenta e extática em "Ariel", violenta e delirante em "Fever 103°", poderá esta figura mitificada, tal como a Fénix, renascer incólume e ser positiva a sua construção sob o signo da subversão ou da loucura? Marta Caminero-Santangelo questiona a apropriação da irracionalidade como veículo produtivo:

As some critics have begun to observe, however, such a strategy does little to dismantle the dichotomous thinking (...); rather, it simply reverses the poles, while apparently duplicating the essentialist thinking that identifies women with irrationality in the first place. (...)

In order to use madness as a metaphor for the liberatory potentials of language, feminist critics must utterly unmoor it from its associations with mental illness as understood and constructed by discourses and practices both medical and popular. (Caminero-Santangelo, 1998: 1-2)

Efectivamente, como defende Caminero-Santangelo, os actos subversivos da loucura ou dos distúrbios alimentares e nervosos (como a anorexia, a bulimia ou a histeria) não oferecem um poder real mas ilusório⁴⁸³ que resulta no silenciamento do sujeito. No caso de Esther, a sua doença acaba por escapar ao domínio do social, entrando no domínio do mental: "[it] has surpassed its social causes and can no longer be fully accounted for by them." (*Ibidem*, 47) Daí, ainda segundo a mesma autora, Esther afirmar que os subúrbios ou a sociedade em geral não são a causa única para o seu mal-estar: "If Mrs Guinea had given me a ticket to Europe, or a round-the-world cruise, it wouldn't have made one scrap of difference to me, because wherever I sat – on the deck of a ship or at a street café in Paris or Bangkok – I would be

⁴⁸³ "As an illusion of power that masks powerlessness, madness is thus the final removal of the madwoman from any field of agency." (Caminero-Santangelo, 1998: 12)

sitting under the same glass bell jar, stewing in my own sour air.” (*BJ*, 178)

Lembre-se ainda que a figura feminina de “Purdah” não “liberta” um discurso afirmativo mas apenas “one note” ou “The shriek in the bath” (*SPCP*, 243, 244) e que a protagonista de “The Fifty-Ninth Bear”, exclama *a posteriori* o seu triunfo, com o surgimento do “seu” urso que, à partida, aniquila o marido. Sadie Peregrine apenas manifesta, assim, o progressivo descontentamento e uma muda e interna revolta perante a situação marital. Já as mentalmente sãs, Delia e Janie, nos textos de Hurston, expressam essa insatisfação audivelmente e a vocalização revela um poder nas suas palavras que, até aí, passara despercebido.

Tal como “Ariel”, o poema “Years” retoma de forma mais explícita a força pulsátil da imagética equestre, em que ao galope do primeiro poema se acrescenta a batida rítmica e audível dos cascos do cavalo, revelando a preferência de Plath pela oralidade e sonoridade dos poemas de *Ariel*, em comparação com a formalidade mais visual da poesia de *The Colossus*.

A invocação e erotização quinéticas descritas no poema colocam a perfeição estéril de uma imutável estase, no espaço de uma desacreditada posição: “O God, I am not like you / In your vacuous black, / Stars stuck all over, bright stupid confetti. / Eternity bores me, / I never wanted it.” (*SPCP*, 255) Mais crítico ainda, o sujeito poético questiona a sua autoridade e validade: “And you, great Stasis – / What is so great in that!” (*Ibidem*) De modo idêntico a “Ariel” e a “Fever 103º”, o corpo é o palco de transformações, em consequência da velocidade e do dinamismo linguístico e visual que ocupa o poema. Aliás, os versos curtos em “Years” e, mais claramente, em “Ariel”, contribuem para o acelerar do encadeamento das ideias, aumentando também o ritmo do poema e demonstrando, na sua concisão, o controlo poético de Plath: “What I love is / The piston in motion – / My soul dies before it. / And the hooves of the horses, / Their merciless churn.” (*Ibidem*, 255)

Contudo, ressalva-se uma vez mais que este usufruir e fruir do corpo apenas descreve situações imaginativas que o sujeito concebe ou extrapola a partir de experiências mais banais. Em Rukeyser, a corporeidade de poemas como “Anemone”, ou o experienciar da comunhão sexualizada em Puck Fair, convocam um corpo integral e não o mero registo observatório ou idealizado deste. A figura feminina de “Purdah” liberta-se da tirania omnivisual em que se encontra através da supressão do opressor, determinando, até ao último momento, as suas acções em função da figura masculina. Rukeyser constrói outra possibilidade liberatória para o sujeito feminino de um dos poemas sem título em *Body of Waking* (1958).⁴⁸⁴ Este orienta as suas acções, tendo por base as suas necessidades subjectivas e a sua realização identitária:

⁴⁸⁴ Embora a sua poesia inicial já implicasse a importância da experiência corporal, a partir de *Breaking Open*, regista-se esta sexualização e exploração mais explícita do corpo (feminino) no texto.

I am that woman who too long
Under the web lay.
Long enough in the empire
Of his darkened eyes
Bewildered in the greying silver
Light of his fantasies. (...)

But too long, too long, too long
Is the journey through the ice
And too secret are the entrances
To my stretched hidingplace.
Walk out of the pudorweb
And into a lifetime
Said the woman; and I sleeper began to wake
And to say my own name. (CPMR, 351-352)

A aprendizagem de si que se realiza na identificação entre si e uma outra mulher não suprime o masculino do texto,⁴⁸⁵ mas supera a sua posição hierárquica, aqui expressa pela figura do recorrente “Floating Man”: “I have been lying here too long, / From shadow-begin to shadow-began / Where stretches over me the subtle / Rule of the Floating Man.” (*Ibidem*, 351)

Em *The Speed of Darkness* (1968), Rukeyser textualiza mais explicitamente a relação erótica ou o momento em que imagina as sensações corporais e tácteis do corpo de um indefinido amante em “What I See” ou em que as realiza em “Anemone”: “My eyes are closing, my eyes are opening. / You are looking into me with your waking look. // My mouth is closing, my mouth is opening. / You are waiting with your red promises.” (*Ibidem*, 428) A anémone, flor em que Adónis se transformou, símbolo de um amor interdito e interrompido, recriado afinal para o olhar e conforto de Afrodite, é a representação de uma sexualidade que se revela fonte da criação poética: “My sex is closing, my sex is opening. / You are singing and offering: the way in.” (*Ibidem*) O verso final que constata a presença física do outro, declara também a completude do acto sexual, como o final de um percurso, indiciado pelo ritmo e pela acção dos verbos nos versos anteriores: “You are here.” (*Ibidem*) Mesmo sem explicitar o género deste “you”, o sujeito poético celebra e representa no corpo textual uma plenitude sensória e, simultaneamente, real. A linguagem transmuta-se no instrumento de toque do corpo do Outro. Ou seja, neste “toque linguístico” ou nesta linguagem “acariciante”, o corpo do objecto desejado (o corpo do Outro) escapa à descrição fisionómica, pigmentada, estética ou até em termos do género para “se deixar sentir” pelo leitor. O soçobrar da visão na descrição do corpo, permite aperceber a corporeidade do Outro enquanto ser vivente independente do sujeito, mesmo quando ligado a este.

⁴⁸⁵ “A young man and an old-young woman / May dive in the river between / And rise, the children of another country; / That riverbank, that green.” (*Ibidem*, 351)

Real é também a carnalidade de poemas como “In Her Burning” e “Rondel”, publicados ambos em *Breaking Open* (1973), que contestam a supressão da expressão corporal/sexual, ditada pelo avançar da idade. Em “In Her Burning” reclama-se que a vida deve ser experienciada na sua totalidade e a satisfação do desejo aparece despojada de condicionantes sociais, delimitada apenas pela existência cronológica do sujeito: “The randy old / woman said / Tickle me up / I’ll be / dead very soon – / Nothing will / touch me then / but the clouds / of the sky” (*Ibidem*, 478). Como em “Rondel”, o apelo ao toque parte do sujeito: “Touch me / before I go / down / among the bones / My dear one / alone / to the night –” (*Ibidem*).

“Rondel” é escrito numa linguagem igualmente coloquial e prosaica, evocando a popular canção “When I’m Sixty-Four”, que em 1967 havia sido lançada pelos “Beatles”, um grupo que Muriel apreciaria, segundo o seu filho.⁴⁸⁶ A satisfação plena (sexual, artística) é revista e redescoberta neste poema, sugerindo que a evolução/envelhecimento do corpo resulta em realizações diferentes, mas não na cessação das suas necessidades expressivas: “Now that I am fifty-six / Come and celebrate with me – // What happens to song and sex / Now that I am fifty-six? // They dance, but differently, / Death and distance in the mix” (*CPMR*, 479). Como no poema anterior, a consciência da mortalidade está presente, mas é o desejo e a aceitação da passagem do tempo que determinam o convite do poeta a esse interlocutor / leitor anónimo.

4.2.1. A irrupção do grotesco

Algumas das figurações plathianas congregam essa agencialidade que liberta, com uma imagética grotesca (“Lady Lazarus”). O grotesco pode, contudo, assumir diferentes modalidades nos seus textos. Em “Mussel Hunter at Rock Harbor”, o sujeito que antropomorfiza a carapaça de um caranguejo mantém-se conscientemente distante da natureza que o envolve. Por seu turno, visualmente evocando a máscara de um samurai, a carapaça lembra, figurativa e ironicamente, a mortalidade que transportou às costas: “Grimaced as skulls grimace.” (*SPCP*, 97)⁴⁸⁷

Em “Wuthering Heights” são as ovelhas – conotadas textualmente como femininas – que assimilam e integram o sujeito (“The black slots of their pupils take me in”), enquanto este

⁴⁸⁶ “However, she told my high school teacher that the Beatles were poets and cried when she listened to “Eleanor Rigby.” [Rukeyser, 2001 (1999): 299]

⁴⁸⁷ Seamus Heaney aponta-lhes essa surpreendente vitalidade: “The skull image, the death mask, are here strangely vital. What is truly malignant is that sea full of ‘claws/ And whole crabs, dead, their soggy/ Bellies pallid and upturned’, performing ‘their shambling waltzes’. It is not necessary to know about Sylvia Plath’s 1953 suicide attempt and her intent enterprise of self-renewal to discover in the conclusion of this poem a drama of survival, the attainment of a dry, hard-won ledge beyond the welter and slippage of Lethean temptations.” [Heaney, 1995 (1988): 159]

aproprias similitudes e dissemelhanças: “It is like being mailed into space, / A thin, silly message. / They stand about in grandmotherly disguise, / All wig curls and yellow teeth / And hard, marbly baas.” (*SPCP*, 167) A tranquila aptidão das ovelhas que sabem, sem questionar, o seu lugar no universo [“The sheep know where they are” (*Ibidem*)], contrasta com a desilusão do sujeito, que aceita a impossibilidade da “mensagem”. De facto, se o carácter familiar das ovelhas marca uma herança reconhecível (“grandmotherly disguise, / All wig curls and yellow teeth”), o seu discurso não pode ser decodificado: “hard, marbly baas.” Impassível perante a fragilidade e incipiência do sujeito, a natureza não ignora a capacidade imaginativa e o poder das palavras: “Of people the air only / Remembers a few odd syllables. / It rehearses them moaningly: / Black stone, black stone.” (*Ibidem*, 168) Encantatórias e perdurando como uma memória, superam a “mudez” das ovelhas e da natureza que circunda o sujeito.

“Parliament Hill Fields” traz outros aspectos do mundo natural que se mostram agressivos para com o sujeito, como as gaivotas que esvoaçam como “the hands of an invalid” e o vento letal que o ameaça: “The wind stops my breath like a bandage.” (*Ibidem*, 152)

A abjecção de si ou dos outros também se pode realizar na representação grotesca da doença que torna o corpo repulsivo,⁴⁸⁸ ou na morbidez de poemas como “Berck-plage”, “Among the Narcissi” ou “All the Dead Dears”. Em “Tongues of Stone”, vendo-se confinada ao hospital psiquiátrico, a jovem protagonista antevê assim o seu futuro: “the waste piling up in her, swelling her full of poisons that showed in the black darkness of her eyes when she stared into the mirror, hating the dead face that greeted her, the mindless face with the ugly purple scar on the left cheek that marked her like a scarlet letter.” (*JP*, 276) O corpo imagina-se progressivamente mais repugnante, enquanto a ferida causada pela tentativa de suicídio e, em certa medida, portanto, moralmente auto-infligida, marca o corpo como uma lepra incurável. Assim, o “mal” na mente vê-se no corpo, enquanto este se torna mais Outro, reflectindo exteriormente os “venenos” interiores que o sujeito descortina no espelho. A abjecção é, então, primeiramente interna.

Em “All the Dead Dears”, o corpo feminino é visto como um elemento na cadeia alimentar, parte do mundo natural, mas inestético. O rosto da mulher apresenta ainda “a granite grin” (*SPCP*, 70), em que a petrificação é mais consequência do humor “negro” do poema do que da condição já cadáver do corpo. Em “The Ravaged Face”, esta boca aparece: “Grievously purpled, mouth skewered on a groan, / Past keeping to the house, past all discretion – / Myself,

⁴⁸⁸ Ou, até certo ponto, objecto de ridículo como sucede a Buddy Willard em *The Bell Jar*.

myself! – obscene, lugubrious.” (*Ibidem*, 115)⁴⁸⁹

“Daddy”, por sua vez, recorre a uma linguagem infantil que choca com a violência imagística. Enquanto essa linguagem desautoriza, pela ironia, a autoridade paterna, já a utilização das referências ao Holocausto, em alguns dos seus aspectos popular e historicamente mais terríveis, demonstra a intencionalidade da autora na construção do poema. A preocupação ética com a transformação e apropriação estética do horror é reforçada pela proximidade histórica com o evento e com a memória ainda activa dos sobreviventes, mas o espectáculo (quase no mesmo patamar de “Lady Lazarus”) denuncia a violência da sociedade, violência essa que contamina quem a vive: “The snows of the Tyrol, the clear beer of Vienna / Are not very pure or true.” (*Ibidem*, 223)

Em “Zoo Keeper’s Wife”, o horror é disseminado internamente. No corpo do sujeito, o ar está ausente e há corpos em decomposição: “(...) I am lungless / And ugly, my belly a silk stocking / Where the heads and tails of my sisters decompose.” (*Ibidem*, 154) A referência como esposa do guarda do Jardim Zoológico expõe uma entidade sem outra designação e definição, limitada no espaço de actuação, onde até os sonhos estão polvilhados por criaturas pertencentes ao mundo do seu marido. A displicência com que proclama, inicialmente, a sua insónia [“I can stay awake all night, if need be” (*Ibidem*)] é desmontada pelo tom lamentoso do último verso: “And still don’t sleep.” (*Ibidem*, 155) O corpo é um espaço de morte, que a morte envolve: “Cold as an eel”, “Like a dead lake the dark envelops me”, “No air bubbles start from my heart, I am lungless” (*Ibidem*, 154). É, porém, um espaço intrinsecamente feminino, onde “belly” é também sinónimo de uma impossível vida porque espaço da decomposição das estranhas irmãs. A familiaridade com estes seres medúsicos que povoam o ventre [“are melting like coins in the powerful juices” (*Ibidem*)], supõe a expansão do dilema pessoal para a questão mais universal que a afecta enquanto parte de uma irmandade feminina.

Este grotesco, recorrentemente associado ao corpo feminino e à reprodução/maternidade, expande-se nas imagens dos fetos e no sangue que emana das figuras femininas.⁴⁹⁰ “Elm” sugere, igualmente, a internalidade dessa “estranheza”: “I am terrified by this dark thing / That sleeps in me; / All day I feel its soft, feathery turnings, its malignity.” (*Ibidem*, 193)

A gravidez e a fertilidade sugerem, assim, imagens em que o corpo escapa à sua condição

⁴⁸⁹ Como foi referido, a ausência ou raridade de sorrisos “naturais” e felizes nos seus textos, amplifica a presença de distorções nas expressões faciais em que a boca é o elemento perturbador e o agente que implica uma náusea ou um horror existencial. É um espaço liminar entre o exterior e o interior, local de vocalização, mas também “transparente” porque “através” dele se vê a carnalidade vermelha, húmida e maleável interna do corpo.

⁴⁹⁰ Em *The Bell Jar*, note-se a hemorragia de Esther, os cortes que faz na pele ou o parto que presencia. Em “Childless Woman”, afirma-se desse corpo: “Uttering nothing but blood – / Taste it, dark red!” (*Ibidem*, 259)

fechada, perfeita e acabada, como um espaço de desordem, imperfeição, inversão, fluidez, permeabilidade, mutabilidade e horror. A forma distante e cínica com que estas imagens são amiúde descritas informam dessa condição, ao mesmo tempo chocante e benigna, do grotesco, em que é possível horrorizar com ironia. No entanto, esta quebra ou dissolução das fronteiras corporais não remete (como em Rukeyser) para a fusão no corpo do Outro ou na natureza envolvente. Note-se, aliás, a forma fácil como Esther se apercebe da sua pele como um invólucro descartável: “When I lifted my head, the photographer had vanished. Jay Cee had vanished as well. I felt limp and betrayed, like the skin shed by a terrible animal. It was a relief to be free of the animal, but it seemed to have taken my spirit with it and everything else it could lay its paws on.” (*BJ*, 98) Ao contrário do perceber da pele como uma tela de “The Fifteen-Dollar Eagle” em que, apesar de alguma vulnerabilidade exterior/interior, esta continua a manter a sua unidade, reflectindo o sujeito que a “transporta”,⁴⁹¹ aqui, como em “Cut”, a pele é prisão destrutível de um mundo interno, simultaneamente vivo e grotesco:

What a thrill –
My thumb instead of an onion.
The top quite gone
Except for a sort of a hinge

Of skin,
A flap like a hat,
Dead white.
Then that red plush. (*SPCP*, 235)

É também falível na sua habilidade retentora desse mundo, permeável aos fluidos e mucos que a trespassam e que com ela se confundem. A pele deixa de ser “sentida” como o “envelope” que Anzieu descreve, oferecendo-se antes à visão do sujeito como um espaço limítrofe. Demasiado perto (fisicamente) e demasiado longe em termos de percepção enquanto parte de si, descarta-se facilmente, como em “Face Lift”: “Skin doesn’t have any roots, it peels away as easy as paper.” (*Ibidem*, 156) A libertação da pele antiga sugere, então, a criação de uma nova identidade, um renascimento teórico de si: “And I stepping from this skin / Of old bandages, boredoms, old faces // Step to you from the black car of Lethe / Pure as a baby.” (*Ibidem*, 249)

Biven, no seu capítulo sobre Sylvia Plath (e embora procure na produção literária uma explicação para desordens do foro psicológico na autora), explora a dimensão que a pele atinge nos seus poemas: “It is my contention that she felt skin to be a physical barrier that had to be penetrated, peeled away or melted. (...) A persistent theme present in her work is that of

⁴⁹¹ Em “The Fifteen-Dollar Eagle”, a narradora e as personagens vêem a pele com uma tela, tal como um artista pode ver a tela como um substituto da pele: “The canvas may sometimes represent skin while the artist’s hand and eye libidinise this substitute skin in the manner of early autoerotic activities.” (Biven, 2005: 79)

wanting to incorporate and be incorporated. The mode of incorporation, however, is not taking in through the mouth but through or by the skin.” (Biven, 2005: 87)

Embora esta última afirmação não seja completamente correcta (pense-se, por exemplo, em “Poem for a Birthday” ou em “Mary’s Song”), a pele desempenha, efectivamente, um papel especial no que se refere à ligação (ou ausência desta) entre o sujeito e o exterior. Em *The Bell Jar*, a desumanização de Constantin passa também pela percepção da pele deste como algo inanimado que não permite uma aproximação entre os dois corpos e fortifica a inviolabilidade do corpo de Esther.⁴⁹² De igual modo, quando regressa ao hotel depois da noite passada com Doreen e Lenny, o banho purificador limpa a sua pele do que entende ser corrupto e abjecto (a sexualidade excessiva) e restabelece a distinção em relação às peles suadas dos outros, retirando de si quaisquer vestígios (ainda que imaginados) desse contacto. A pele, até aí, funciona como a parede divisiva que pode ser conspurcada mas não contaminada. Como é, aliás, evidenciado no texto encantatório de “Ocean 1212-W”, na menção ao nascimento do irmão: “As from a star I saw, coldly and soberly, the *separateness* of everything. I felt the wall of my skin: I am I. That stone is a stone. My beautiful fusion with the things of the world was over.” (*JP*, 24) Esta ausência ou a incapacidade do toque mostram a indiferença ou a inacessibilidade dos corpos representados, mas também a dissociação entre sujeito e corpo ou a sua alienação em relação aos outros.

Para além da abjecção em relação ao corpo e da incapacidade em estabelecer analogias afectivas, Plath apresenta uma outra forma de conflito interno que tem sido objecto de análise frequente. No poema “In Plaster”, Bennett encontra a conflitualidade inerente a essa divisão entre duas partes antagónicas, às quais atribui objectivos e naturezas opostas:

To the increasingly angry and frustrated body living inside the plaster cast, there is nothing admirable about the saint’s “slave mentality.” Her tidiness, calmness, and patience are, the body now realizes, merely masks covering an intense resentment. “Secretly,” the body declares, “she began to hope I’d die.” For all the cast’s “whiteness and beauty” and her proclivities to play the nurse, “living with her,” the ugly and hairy body decides, “was like living with my own coffin” (...).

The pitched antagonism between the body and the cast is not resolved at the end of the poem. The body recognizes that it is dependent on the cast. The two are, in fact, mutually dependent: the body gives the cast life; the cast gives the body protection and, even more important, holds it together. (Bennett, 1986: 148)

Neste caso, o “molde de gesso” simula o papel de invólucro sob o qual coabita um corpo

⁴⁹² Quando Esther e Constantin partilham um momento que pressuporia maior intimidade, assiste-se à aparente “petrificação” dos seus corpos. “As I stared down at Constantin the way you stare down at a bright, unattainable pebble at the bottom of a deep well, his eyelids lifted and he looked through me, and his eyes were full of love.” (*BJ*, 81) Richard Howe comenta este “impulso lítico”, no seu artigo, “And I Have No Face, I Have Wanted to Efface Myself...” (cf. Howard, 1971: 84-85)

“real”, isto é, um corpo (en)coberto pelo “verniz social”. O ímpeto agressivo que este manifesta em relação à sua representação exterior, revela o ressentimento profundo contra as máscaras impostas pela socialização.

Bennett expande essa divisão identitária, entre uma realidade interna e uma máscara social, a outros poemas de Plath escritos durante o ano de 1961 que, cumulativamente, refletiriam a sua alienação e desfasamento relativamente ao universo social circundante. Alguns dos poemas em causa (“Face Lift”, “I Am Vertical”, “Insomniac” ou “Last Words”, por exemplo) apresentam um sujeito poético isolado do mundo exterior, num estado de incapacidade comunicacional.⁴⁹³ Em parte provocado por pressões sociais, este estranhamento do sujeito é também enquadrado por autores como Hall⁴⁹⁴ ou Williamson, no âmbito da teoria laingiana de uma “insegurança ontológica”:

In this situation, the reality of other people is experienced as a threat, in two ways: “engulfment” (the fear of losing one’s identity in the other one if one is loved or understood) and “petrification” (the fear of being put to use, made into an object, by others, and even by the very fact that one exists as a datum in others’ minds). (...) Against both dangers, the easiest defenses are to hide oneself from view, and to turn the other person into an object first. The former can be accomplished by a consciously insincere compliance, and ultimately by the creation of a “false self,” a surface personality designed precisely to prevent the expression of any authentic feeling. (Williamson, 1984: 32)

O espaço clínico de “In Plaster” oferece-se como o lugar supremo para a revelação da transposição liminar entre interno e externo e para o libertar das asfixiantes e sociais camadas epidérmicas, como provara em “Face Lift”. Órgãos internos, responsáveis pelos fluxos respiratórios e sanguíneos (pulmões, coração, veias), expõem-se ao exterior, numa visibilidade que os torna sujeitos enquanto objectifica o corpo, para o qual são demasiado vitais.

Em “The Surgeon at 2 a.m.” a “colonização” do espaço interno faz-se pela aniquilação progressiva do movimento pulsátil que o caracteriza, para a obtenção de um produto marmóreo ou plástico. Em “Two Views of a Cadaver Room”, “Sweetie Pie and the Gutter Men” e *The Bell Jar*, os fetos são transformados em relíquias desprovidas de sacralidade, mas cuja “significação” ultrapassa o quadro médico. Do ponto de vista textual, estes representam a ameaça social à independência feminina, mas expõem, igualmente, a fragilidade de uma nova

⁴⁹³ Até no antagonismo entre as suas diferentes realizações identitárias: “Without me, she wouldn’t exist, so of course she was grateful. / I gave her a soul, I bloomed out of her as a rose / Blooms out of a vase of not very valuable porcelain, / And it was I who attracted everybody’s attention, / Not her whiteness and beauty, as I had at first supposed.” (*SPCP*, 159)] Mais evidente é a expressão do silêncio: “She wanted to leave me, she thought she was superior, / And I’d be keeping her in the dark, and she was resentful – / Wasting her days waiting on a half-corpse! / And secretly she began to hope I’d die.” (*Ibidem*)

⁴⁹⁴ “This technique of manifesting conflicting aspects of the self within a single speaker emphasizes the desperate, intense aspect of the split. And after experimenting with this technique in ‘In Plaster,’ Plath skilfully reemploys it in such late poems as ‘Lesbos’ and ‘Fever 103°.’” (Hall, 1998: 78)

vida que o corpo materno não pode totalmente proteger, como na angústia materna de “Thalidomide”, “Three Women”, “Brasilia” ou “Mary’s Song.”

De “Two Views of a Cadaver Room” (Novembro de 1959), pode dizer-se que antecipa a representação grotesca dos fetos em *The Bell Jar*: “In their jars the snail-nosed babies moon and glow.” (SPCP, 114) Partindo de um quadro de Brueghel, em que o casal representado parece não ser tocado pela violência da guerra que preenche a restante composição, Plath compõe o poema em duas “telas”, aparecendo esses dois enamorados apenas na segunda. Estes são mantidos alheados do horror apesar da insinuação de que a situação não é completamente sustentável: “These Flemish lovers flourish; not for long.” Cegos ao “carrion army”, formam uma entidade aparte, como se se constituíssem em nação, parecendo o poema sugerir que é no descomprometimento que se encontra a paz: “Yet desolation, stalled in paint, spares the little country / Foolish, delicate, in the lower right-hand corner.” (*Ibidem*) O seu salvamento (pelo menos presente) da destruição que os rodeia, resulta em parte do seu alheamento da realidade, motivada pela imersão e investimento um no outro e que os torna: “(...) deaf to the fiddle in the hands / Of the death’s head shadowing their song.” (*Ibidem*) Embora o enfoque do poeta se centre nas duas figuras dos jovens apaixonados, indiferentes à guerra e próximos das artes, o que permanece é uma leitura irrealista, uma vez que a serenidade dos amantes apenas existe na suspensão da tela.⁴⁹⁵

A separação do poema em duas partes obriga ainda a olhar a presença da morte como uma inevitabilidade natural (na autópsia), que se sobrepõe ao olhar e à imagem romântica do jovem par. Deste modo, a primeira estrofe apresenta um outro lado da relação amorosa. Ao contrário do casal do quadro de Brueghel, que o poema descreve como absortos um no outro, aparece primeiro uma figura feminina individualizada, só se percebendo, posteriormente, que o espaço de morte onde se encontra é o local de um encontro amoroso: “The day she visited the dissecting room / They had four men laid out, black as burnt turkey, / Already half strung”; “He hands her the cut-out heart like a cracked heirloom.” (*Ibidem*)

Eros e thanatos são companheiros indissociados, mas a literalidade do segundo impõe-se à diversidade do primeiro. A impossibilidade de os amantes de Brueghel escaparem à realidade da barbárie externa, é ainda mais evidente no plano real dos dois amantes da primeira estrofe, onde a morte está associada a diferentes estádios da vida, estabelecendo uma significação negativa, na relação sentimental, para a figura feminina. É esta a destinatária dos “snail-nosed babies” e do “cut-out heart”, implicando que a relação, para si, conduzirá a um inevitável

⁴⁹⁵ “He, afloat in the sea of her blue satin / Skirts, sings in the direction / Of her bare shoulder, while she bends, / Fingering a leaflet of music, over him,” (*Ibidem*)

encerramento numa narrativa improdutiva e funesta. Aliás, a mensagem que a sala de autópsias lhe transmite, e que ela parece inicialmente ignorar [“And she could scarcely make out anything” (*Ibidem*)], esclarece-se na recepção final desse “cracked heirloom”.

“Tulips” ou “The Surgeon at 2 a.m.”, por sua vez, apresentam dois corpos orgânicos (humano e “botânico”) em competição,⁴⁹⁶ mesmo se um é parte integrante do outro:

It is a garden I have to do with – tubers and fruits
Oozing their jammy substances,
A mat of roots. My assistants hook them back.
Stenches and colors assail me.
This is the lung-tree.
These orchids are splendid. They spot and coil like snakes.
The heart is a red-bell-bloom, in distress.
I am so small
in comparison to these organs!
I worm and hack in a purple wilderness. (*Ibidem*, 170-171)

A implicação da luta que o cirurgião tem de travar com este espaço fluido, irrefreável, complexo e desorganizado (“A mat of roots”), que escorre por entre as mãos que o pretendem dominar e sustentar, evoca a imagem de um conquistador perante a natureza selvagem e reforça o estatuto da pele como o contentor de um corpo que, uma vez aberto, perde os seus limites e a sua ordem. A acção espontânea, móbil e hostil dos órgãos corporais/naturais (“Oozing”, “Stenches and colors assail me”, “These orchids (...) spot and coil like snakes”) contrasta com os actos constringentes, destrutivos e invasivos do cirurgião e da sua equipa: “My assistants hook them back”, “I worm and hack in a purple wilderness.”

Outro contraste é, então, revelado entre a animalidade vivificante e interna do corpo e a impassibilidade do mármore ou do plástico que o cirurgião almeja consubstanciar, extinguindo, ironicamente, os sinais de vida:

The blood is a sunset. I admire it.
I am up to my elbows in it, red and squeaking.
Still it seeps up, it is not exhausted.
So magical! A hot spring
I must seal off and let fill
The intricate, blue piping under this pale marble. (...)

It is a statue the orderlies are wheeling off.
I have perfected it. (*Ibidem*, 171)

Desta forma, opõe-se a cromia difusa da naturalidade do corpo (“The blood is a sunset.”; “red and squeaking”; “The intricate, blue piping under this pale marble”) à precisão cromática e definida do órgão prostético “clean, pink”. (cf. *Ibidem*) Estas próteses formam uma anatomia

⁴⁹⁶ “The tulips are too red in the first place, they hurt me.” (*Ibidem*, 161)

suplementar, complementando o corpo e intensificando a sua desumanização, uma vez que a similitude humana, na forma, contrasta com a sua ausência de porosidade.

A forma irônica como estas extensões são descritas não esconde a angústia por detrás da materialização e “des-espiritualização” de um corpo que é, cada vez mais, a incorporação da artificialidade insinuada em “Poem for a Birthday”. Intervindo no espaço subcutâneo, o cirurgião admira a forma desregrada dos órgãos internos na sua transfusão e mistura. No entanto, a sua acção “civilizacional” exige que esta desordem interna seja contida pela pele-invólucro, submetendo a componente dionisíaca à aparência apolínea exterior. (cf. Annas, 1988: 64)

Em vez da deformidade, os corpos resultantes desta fusão orgânica/inorgânica, apresentam correcções das suas “dismorfias sociais”, como o envelhecimento, em “Face Lift”. É, afinal, uma procura da suspensão ou do elidir artificial das erosões temporais no rosto, substituindo-se a variação natural pela “invariância” de um retrocesso à pele da infância. Mas o ignorar da vitalidade interna sob o verniz social pode resultar nessas figuras negativas que Plath critica em “Crossing the Water” (1962) e “The Thin People” (1957), reprodutores ideológicos na sua unidimensionalidade: “They are always with us, the thin people / Meagre of dimension as the gray people // On a movie screen. They / Are unreal (...)” (SPCP, 64)

A presença do corpo nem sempre se circunscreve, então, às representações idealizadas ou modelares e socialmente consignadas. No entanto, a disrupção corporal do grotesco insere-se em códigos literários e culturais que se conservam, normalmente, no domínio do orgânico e do próprio corpo, mesmo quando inclui o que o corpo expele. Neste caso, o corpo total revela que o que é entendido como abjecção, é parte constituinte de si, embora a sua carnalidade implosiva surja, frequentemente, em distonia ou em conflito com os desejos do sujeito.

Plath e Rukeyser formulam esta abjecção corporal de forma diferente. Plath oscila entre o repúdio desse horror do próprio corpo e a consciência deste como um elemento crítico à hiper-correcção superficial.⁴⁹⁷ Como referido no ponto anterior, Van Dyne considera que as violentas e energéticas figuras plathianas superam a abjecção corporal que o grotesco pode conferir, mas as duas possibilidades coexistem na teatralização de “Lady Lazarus”. Por seu

⁴⁹⁷ Plath revela em anotações, depois de uma sessão com a psiquiatra Ruth Beuscher em que afirmara odiar a sua mãe, a forma como integra o olhar censório e normatizante desta sobre a fisicalidade sexual do seu corpo: “She had a dream: her daughter was all gaudy-dressed about to go out and be a chorus girl, a prostitute too, probably. (She had a lover, didn’t she? She necked and petted and flew to New York to visit Estonian artists and Persian Jew wealthy boys and her pants were wet with the sticky white filth of desire. Put her in a cell, that’s all you could do. She’s not my daughter. Not my nice girl. Where did that girl go?) The Husband, brought alive in dream to relive the curse of his old angers, slammed out of the house in rage that the daughter was going to be a chorus girl. The poor Mother runs along the sand beach, her feet sinking in the sand of life, her moneybag open and the money and coins falling into the sand, turning to sand. The father had driven, in a fury, to spite her, off the road bridge and was floating dead, face down and bloated, in the slosh of ocean water by the pillars of the country club. Everybody was looking down from the pier at them. Everybody knew everything.” (J, 432)

turno, Rukeyser rejeita a possibilidade de a abjecção ser um Outro, isto é, aceita o que de abjecto há em si como parte de si. Bem presente está, contudo, a certeza de que a definição da abjecção corporal tem raízes sociais, constituída e difundida ideologicamente e, por isso, passível de ser contrariada:

Our education molds us toward conduct, the outward and ethical are given lip-service, the outward and predatory are glorified by business society, and the young are brought up in conduct leading toward aggression surrounded by strict taboos. We know from the movies, the radio, and from every ad in the morning paper, what behaviour is expected. We know what approvals are required from us; every day that knowledge is borne in on a flood of words. (*LP*, 42)

O texto *The Orgy. An Irish Journey of Passion and Transformation* encarrega-se de subverter esses “comportamentos esperados”. Expandindo o seu escopo comunicativo e inter-relacional no espaço comunitário de Puck Fair, a narradora, Muriel, redescobre uma outra forma de percepção corporal. Para além da referida identificação com os “tinkers” e da descrição da sujidade local como mais “autêntica”,⁴⁹⁸ o texto transcreve, de forma difusa, a apreensão dos acontecimentos em Killorglin, através da reacção corporal e da disponibilidade da narradora: “I’d like to use my ignorance.” (*Ibidem*, 13) Desta forma, as explicações que Muriel ouve para a lateralidade dos festejos, são também parte da justificação para o excesso e intensidade de Puck Fair, onde a “repressão” corporal parece suspensa.⁴⁹⁹ O próprio olhar da narradora participa desse processo transformativo, “vendo” uma outra Liadain: “She looked at me, and in the brandy light I saw her eyes change, golden look of a goat transformed, look of the poem-goddess, transformed again.” (*Ibidem*, 127)

Quando Bakhtine analisa o funcionamento do corpo na obra de Rabelais, evidencia o valor deste como medida do universo e, acima de tudo, como realidade material e significativa. Embora grotesco, é integral e positivo:

All these word-linkages, even those that seem the most absurd in terms of the objects they name, are aimed primarily at destroying the established hierarchy of values, at bringing down the high and raising up the low, at destroying every nook and cranny of the habitual picture of the world. But simultaneously he is accomplishing a more positive task, one that

⁴⁹⁸ “She turned on me: I hate visitors to see it, she said. Anyway, she said, everything in Ireland looks shabby and dirty after America. Everything looks very real to me, I thought, looking through the window at the people in her garden (...).” (*O*, 13) A “sanitização” americana é ainda associada a uma censura vocabular, que Rukeyser reintroduzirá em Houdini. Mas em *The Orgy*, a diferença também é claramente estabelecida: “What is the matter with Americans, that they can’t say toilet?” (*Ibidem*, 12) A naturalidade que Muriel aprecia em Kerry, reaparece mais adiante quando observa as crianças junto às caravanas dos “tinkers”: “In the mud, in the deep mire, in puddles of black, the children sat and laughed, ran playing. One bent her knees and toileted herself here in the puddle, and ran away, calling.” (*Ibidem*, 28)

⁴⁹⁹ “‘Ireland is the most repressed country,’ he said. ‘Highest incidence of alcoholism, lowest of syphilis. At dances, the men gather round and swill; the women sit on the other side, undanced with.’” (*Ibidem*, 21) A passividade negativa com que as mulheres são descritas nessa conservadora Irlanda é superada em Puck Fair: “The side street went on, full of dancing.” (*Ibidem*, 49)

gives all these words-linkages and grotesque images a definite direction: to “embody” the world, to materialize it, to tie everything in to spatial and temporal series, to measure everything on the scale of the human body, to construct – on that space where the destroyed picture of the world had been – a new picture. [Bakhtine, 2000 (1981): 177]

Os processos de comunhão que se sublimam na festa de Killorglin representam uma libertação da rigidez dos ritos oficiais e uma manifestação dos sentidos. À seriedade restritiva e ao artificialismo da vida urbana, contrapõe-se, então, este momento e espaço de vitalidade, em que, num ritual mais próximo dos ciclos naturais do que de cronometrizações humanas, os diferentes elementos aparecem interligados e se reverte “a hierarquia estabelecida”:

The huge white balls were before my eyes, great in their power and whiteness. The life of the King was in them, making reasons for the eye’s glint, the curl of lip, the hard spread of bone lifting out of his forehead. Energy bulged here, a double bulge robed in the smoothness of white fur, hidden and trumpeting, open and recondite, worlds creating worlds, something secret and understood. I laughed at myself in pleasure and triumph. (...) He swung there, strong, white, the crowned world rising up through worlds, crowned by a girl’s arm, still and held in his kingship, with the great bells ringing slung between his horns, the great testicles slung between his legs. (...)

His eyes glinted yellow. A long strong scent, a great pennant of smell of goat, goat of the world and the world of goat in his kingship, on his height, streamed across all of us, flowing on air. The huge cheer went up: ‘King! Puck!’ Up, on the air, a sound that was a tower around a tower, in the filled and male upper air of the King.” (O, 43)

Diz José Gil que “no corpo grotesco em que desabrocha o movimento da vida, a desmesura domina” (Gil, 1997: 75). É pois de desmesura que se fala quando o bode é elevado a um plano superior, na sua plena exposição. Coroado por uma jovem rapariga, o Rei Puck mostra a permanência de rituais rurais na sociedade contemporânea e a inversão temporária de poderes, em que animal e humano trocam de posições, permite a intimação de um tempo anterior de maior proximidade e conectividade. É essa redescoberta dos elos e das relações que Muriel experiencia quando, no auge da celebração, o bode responde corporalmente, tal como os seios da narradora, às vibrações da mole pulsátil que a rodeia:

The goat has begun to take on his new life. A curious shudder goes through the crowd, in recognition. (...)

The pipers turn off the Square, and the third truck can be seen.

Bright red, a loud clap of red, the stiff and hieratic bird spread out his wings. Eagle-beaked, horn-headed, his white eye flame-shaped, he holds out the separate feathers. At his feet rise flames, the same red as he; bright blood, bright fire, and the fire raging up like thorns which could never reach him. I feel myself start, hard against Hilliard’s arm, and the points of my breasts stand up: I can see the big word below the red creature. It says PHOENIX, below the painted bird. It is all there: king, queen, and resurrection. (*Ibidem*, 38)

Esta Fénix, porém, revela ser o símbolo publicitário de uma cerveja.⁵⁰⁰ O mito é reapropriado, à semelhança do poema “The Flying Red Horse” (*The Speed of Darkness*, 1968), onde

⁵⁰⁰ “I laugh at myself; Nicholas is saying, ‘I never heard of Phoenix ale.’” (*Ibidem*, 39)

Pégaso é reinterpretado pelo “homem no Planetário”, pelos militares, pelas estruturas de poder e pelos “adultos” em geral: “On all the streetcorners the children are standing, / They ask What can it mean? / The grownups answer A flying red horse / Signifies gasoline.” (CPMR, 447)

A leitura prosaica e literal do anúncio, por parte dos que desconhecem o significado mítico do “Pégaso”, opera num plano enganoso.⁵⁰¹ De facto, ao “multiplicar-se” em todas as “esquinas”, sob o efeito replicante da publicidade, o poder poético superioriza-se à ignorância e à sua supressão. Desta forma, ao contrário da acusação de *The Life of Poetry* sobre os “medos” que envolvem a poesia, em *The Orgy* ou neste poema, Rukeyser mostra-se otimista, ao sugerir que os significados míticos e os valores poéticos possuem uma permanência e um dinamismo que superam a sua “dessacralização”. Enquanto a cerveja e a gasolina são atributos efémeros deste Pégaso ou da Fénix, há um outro sentido intemporal que prevalece, seja em Killorglin [“The phoenix is still there, red and eternal.” (O, 39)], seja nos Estados Unidos:

What’s red? What is the flying horse?
They swear they do not know,
But just the same, and every night,
All the streetcorners glow.

Even the Pentagon, even the senators,
Even the President sitting on his arse –
Never mind – over all the cities
The flying red horse. (CPMR, 448)

A leitura “real” do símbolo da Fénix liga-se à mensagem final de *The Orgy* que, por sua vez, antecipa os poemas de *The Speed of Darkness*. A exigência de uma nova frontalidade, sem máscaras e sem censuras, implica que a narradora reequacione o que é autêntico e os limites da sua representabilidade. O bode, Puck Fair, a Fénix são portadores de uma genuinidade que importa preservar, pelo que a própria ideia inicial de “passar” a experiência de Puck Fair a filme é ultrapassada pela sua impossibilidade representacional e pelo que esta poderia implicar em termos de adulteração da realidade local.⁵⁰² Assim, parte da revelação que Muriel recebe de Puck Fair, embora não explicitada, pressupõe que a narradora, enquanto sujeito epistémico, assumia agora uma atitude ainda mais inclusiva porque implica a aceitação absoluta de si e a formação de uma nova mundividência:

Isolation, orgy, and the single creature held in a square, a diagram of the world. In the texture of reality. Until it is reconciled and made relation, made marriage. Until I know the opposite and the other side of the moment, what we are kept in ignorance of. What I keep myself in ignorance of. (...)

⁵⁰¹ “The man at the Planetarium, / Pointing beyond the sky, / Is not going to say that Pegasus / Means poetry.” (Ibidem, 448)

⁵⁰² Rukeyser desloca-se à região com o intuito de recolher material para o projecto filmico de Paul Rotha.

Look at the world again.

I would stay here. I would not go to Dublin, and find writers, and try to promote a movie. I did not care – I would rather a film crew never came to this town, or set its actors here and there, gleaming false. I would rather the tourists never touched Killorglin.

As for myself. There had been a revelation. Of what? (...)

This I would do, and go these roads, and try to avoid everything I might interpose between myself and what was in me, what I was in. No myth, no mask, no legendary figure. (*O*, 129-131)

Desse reorientar do olhar, nasce a nova consciência de Muriel, acrescentando-se ainda uma outra forma de apreciar o mundo, na inclusão das histórias de Bill Higgins sobre a sua experiência na China. Bill relata, em particular, a memória de um naufrago que sobrevivera três meses no mar graças à sua paciência e habilidade: “The flying-fish came by in the air (...). He reached up his hand right into the air; he caught them, he lived off of them. Patience. And skill.” (*Ibidem*, 133) Enquanto na programação musical normal da rádio se intromete a voz política⁵⁰³ e tendo-se iniciado a narrativa com um evocar da Guerra Civil espanhola,⁵⁰⁴ Rukeyser encerra o texto sobrepondo a estas imagens o Oriente, tão longe e tão perto: “I want to speak – not Kerry, not Dublin, not New London – but the whole other side of the world. The side that may be as far from us – but it isn’t, it’s only opposite. Just there. At hand.” (*Ibidem*, 133) Lembra-se a contradição relativamente às primeiras reflexões de Muriel, indagando-se sobre as razões da sua estadia em Kerry: “What am I doing here? I have flown halfway across the world. It turns out that I am going by myself to an orgy.” (*Ibidem*, 2)

No final de *The Orgy*, Muriel pôde apropriar, então, a inexistência de “distâncias” entre si e o “lugar”. De igual modo, pôde associar-se aos “tinkers”, aos locais, à irlandesa Liadain e ao seu marido inglês, Nicholas, entre outras personagens que surgem no texto. Sob o signo do excesso sexual masculino, expresso no Rei Puck, observou a sua entronização pela rainha-criança, numa Irlanda em conflito (político, militar, religioso e étnico), em que se reprime a sexualidade. Essa supressão corporal é, contudo, contrariada pelo corpo excessivo que está presente em *The Orgy* – nas conversas sobre psicanálise, nas funções corporais, nos festejos do Puck e nas sensações transcritas da narradora perante um copo de *whisky*: “The Irish touched my lips, cool, and then branched out in purity of fire, lips, breath, breasts, and reaching out and down, in a concentration more like cognac, in the most noble white strength.” (*Ibidem*, 25-26)

Assim, as representações de um corpo socialmente reprimido são menos ambíguas a partir de *The Green Wave* e claramente explícitas nas obras mais tardias como *The Orgy* ou *The*

⁵⁰³ “‘Irish Freedom Radio comes back on the air... after a silence of several months.’ We listened hard; there were sounds of scratching, of pushing, but the voice came through.

‘This is the voice of I.R.A.,’ it said, ‘broadcasting from occupied Ireland.’” (*Ibidem*, 132)

⁵⁰⁴ “I thought: I have something against the Spanish. For the Spanish, too, in their bravery and defeat.” (*Ibidem*, 4)

Gates. Atente-se, por exemplo, em “Clouds, Airs, Carried Me Away” (*The Green Wave*, 1948) que, escrito num clima de pós-guerra, recupera imagens de renascimento mesmo a partir de um corpo próprio que descreve como abjecto: “Deep now in your great eyes, and in my gross / flesh – heavy as ever, woman of mud – / shine sunset, sunrise and the advancing stars. / But past all loss / and all forbidding a thing is understood.” (*CPMR*, 255)

Tentado por abstrações (“Clouds, airs, carried me away”), o sujeito permanece inserido no momento presente, confiante na capacidade regenerativa da sociedade e do ser humano: “but here we stand / and newborn we begin.” (*Ibidem*) A consciência de que novos conflitos podem vir a ocorrer [“we know there will be wars” (*Ibidem*)], equilibra-se com o exemplo de Orfeu, em que do corpo fragmentado surgiu música: “Orpheus in hell remembered rivers / and a music rose / full of all human voices; / (...) And even torn to pieces / one piece sang” (*Ibidem*). Como a figura órfica que emerge das sombras, o corpo do poeta e o corpo colectivo, refeitos das suas “feridas” e novamente íntegros, estão preparados para a fala e para a poesia:

Now the wounds of time
have healed and are grown.
They are not wounds, they are mine,
they are healed into mouths.
They speak past wrongs. I am born;
you bring shining, and births.
Here are the stories they tell you,
here are the songs. (*Ibidem*, 256)

Embora aparentemente contraditórios, estes aspectos do grotesco mantêm uma ligação mais estreita com o tempo do sagrado, do imaginário e do mágico do que os rituais formalizados e estilizados do quotidiano moderno e ocidentalizado. Em “Berck-Plage” (1962), Plath descreve o rito fúnebre num claro processo de separação entre o corpo defunto e os vivos que o seguem em procissão: “Behind the glass of this car / the world purrs, shut-off and gentle. // And I am dark-suited and still, a member of the party, / Gliding up in low gear behind the cart.” (*SPCP*, 200) O funeral funciona como a cerimónia em que aos vivos é possível “despedirem-se” dos falecidos, possuindo para tal uma codificação gestual, ornamental, religiosa e linguística próprias. Já “All Souls”, o poema sobre a Festa dos Mortos no México a que Muriel assiste, procede à inscrição dos vivos no espaço dos “mortos” e vice-versa, fazendo da linguagem do quotidiano o veículo para a manutenção dos “canais comunicativos”.⁵⁰⁵ Implica a apreensão da morte como parte da vida [“The day of life and death offers its flowers” (*Ibidem*)], em vez de a colocar no domínio do abjecto ou do tabu indizível. A presença “viva”

⁵⁰⁵ “In the clear season, we sit upon the graves / (Northern red leaf, frost witches and toy ghost): / Here are the crystal skull and flowering bone.” (*CPMR*, 236)

dos falecidos é convocada, isto é, o corpo não é apenas cadáver, invólucro despojado de significado mas “participa”, na sua semiotização religiosa, no ritual celebratório dos vivos. Está ainda conectado à sua componente espiritual, não sendo apenas espírito desencarnado: “We are all sitting on graves, drinking together, / Each grave a family gay on the hot grass, / Its bottle, its loaf of bread in a basket, / And a few peaches too perfect ever to wither.” (*Ibidem*, 237)

Mesmo neste espaço de morte, Rukeyser destaca o ímpeto e a exuberância vitais até nos simples pêssegos, “too perfect ever to wither”. Se não é possível superar a morte, procura-se tornar mais vibrante a experiência pessoal e colectiva: “Love of the dead, fierce love of the alive. / We eat the feast of our mortality, / Drink fiery joy, and death sinks down with day.” (*Ibidem*) O ritual em “All Souls” retira, desta forma, o carácter negativo à morte e restitui valor à vida, integrando a morte como parte desta. Sem ironia e sem horror, a presença do Gótico sugerida pelo tema e pelo título acaba por se esvaziar.⁵⁰⁶

4.2.2. O toque e a superação da perspectiva geométrica

Sendo o corpo-energia e o grotesco formas de superar o poder paralisante e determinante do olhar, este desejo também se encontra na aspiração a outras formas de experienciar o mundo e a torná-las esteticamente representáveis, implodindo, assim, uma representação unidimensional e criando um modo de “pintar a fragrância”, como Midget deseja em *Paint it To-Day*:

She, Midget, did not wish to be an eastern flower painter She did not wish to be an exact and over-*précieuse* western, a scientific describer of detail of vein and leaf of flowers, dead or living, nor did she wish to press flowers and fern fronds and threads of pink and purple seaweed between the pages of her book. Yet she wanted to combine all these qualities in her writing and to add still another quality to these three. She wished to embody, as this other quality, the fragrance of the flowers.

You cannot paint fragrance, you cannot be a sculptor of fragrance, you cannot play fragrance on a violin. Yet you can, with a pencil, at least attempt to express something in definite terms, before which the violin, the chisel, and the brush are powerless. (*PIT*, 17)

Associando a exactidão científica e a preocupação com a nomenclatura, a uma redução da integridade do objecto e a uma perda da totalidade da experiência, Midget prefere a completez que emana de uma apreensão visual mas também auditiva e olfactiva do mundo, que procura transpor para o texto: “She smelled the envelope first, suspecting a stray hint of orange or of the citron blossoms that surround Mirandola’s villa on the hillside. There was no scent of flowers but there was a warmth somehow, somewhere about the letter.” (*Ibidem*, 49) Esta ânsia

⁵⁰⁶ Rukeyser reclama o seu impulso vital contra a pulsão suicida que encontra em autoras, como Sexton ou Plath: “Later, in the same poem, she rejects Anne Sexton’s characterization of her, ‘Muriel is serene,’ by affirming herself as ‘very dark very large / a silent woman this time given to speech.’ Hearing of Sexton’s suicide, she vows to ‘Speak for sing for pray for / everyone living in solitary / every living life’ (*CP*, 571).” (Flynn, 1996: 273)

representativa não obriga a uma conjugação de diferentes *media* artísticos, mas antes uma confluência da experiência corporal na apreensão do objecto/mundo: em vez da possibilidade da mimetização absoluta, procura-se a recriação absoluta da experiência.

A partir de *Beast in View* (1944), os textos de Rukeyser revelam o seu particular interesse pela forma como outras culturas representam a realidade: “The theme of darkness yielding light constantly recurs; the poet is reborn in her dark night. One particularly flowing but brief poem [Salamander] (which has the spirit of haiku) is a flash of insight into the marvelous cosmos and the silliness of human anxiety. This is a new mode for the poet, and she is very good at it already.” (Kertesz, 1980: 221)

Publicado em *The Green Wave*, em 1948, “Salamander” é composto sob uma forma organizativa que implica um afastamento da estruturação poética até aí seguida pela autora:

Red leaf. And beside it, a red leaf alive
flickers, the eyes set wide in the leaf head,
small broad chest, a little taper of flame for tail
moving a little among the leaves like fear.

Flickering red in the wet week of rain
while a bird falls safely through his mile of hair. (CPMR, 256-257)

A concentração do estilo, das imagens e da forma reflectem o espaço e o tamanho minimal dos ocupantes (salamandra, as folhas, o pássaro) e é reforçada pela repetição dos adjectivos “little” e “small”. A iteração dos sons fricativos /f/ e /v/ acresce à condensação sonora, pelo modo constrictivo como são linguisticamente articulados. Sugerem também o movimento (das folhas, da salamandra, do pássaro) pela sua aproximação ao sopro do vento. O líquido /l/, por seu turno, torna o movimento mais fluido e rítmico, suavizando os “sopros” mais ríspidos das fricativas. Os sons associam-se, assim, às palavras que formam: “leaf” “alive”, “flickers”, “flame”, “moving”, “little”, “leaves”, “like”, “fear”, “while”, “falls”, “safely”, “mile”.

Sons e palavras existem em conjugação – antagónica ou paralela – tal como as cores e os movimentos: “Red leaf”, “flame (...) / moving (...) among the leaves”, “Flickering red in the wet week of rain”. As imagens contrastantes de fogo e água, na cor da salamandra, no verde das folhas molhadas pela chuva, demonstram a intensa vitalidade e pujança deste microcosmo que, na sua aparente tranquilidade (“while a bird falls safely”), suporta a existência de perigos evidenciados pela timidez do movimento (“moving a little among the leaves like fear) e superados pela naturalidade vibrante do indivíduo/animal: “Flickering red”. A possibilidade de reunir em si os opostos: “small broad chest”, “red leaf alive” determina, afinal, a superior condição da salamandra e o seu interesse para o sujeito poético, entidade observadora e absolutamente ausente. Excluindo a leitura politicamente conotativa da palavra “red” em 1948,

é, no entanto, de notar como numa obra em que palavras como “green” e “wet” são recorrentes como possibilidades transformativas, de renascimento e de revitalização e em que “light” surge a partir do par “dark”/ “darkness”, a luz que aqui surge provém, sobretudo, de palavras associadas à cor vermelha: “red”, “flame”, “flickers”.

“Ajanta” (*Beast in View*, 1944) também está imbuído desta recriação da realidade a partir da experiência integral e não apenas da mera percepção visual: “It is the interior of her mind as a human being, as a poet, and as a woman. It is the interior of her self as her own flesh. It is her womb. I am sure that she did not know, in those days, of the womb mandala of Tibetan and Japanese Shingon Buddhism, but in a sense that is what the poem is.” (Kertesz, 1980: xiv)

Em *The Life of Poetry*, Muriel expõe as diferenças, por um lado, entre uma forma de representação ocidental e, por outro, o princípio religioso e a cosmovisão que informam a representação pictórica nas grutas de Ajanta, onde a “tela” é parte integrante do “quadro”:

In our tradition of representational painting, the frame is a window; through it we see these landscapes, this room, these men and women under the lights we know. The canvas of the picture is denied, or rather a double attitude is taken. (...)

The school of Buddhist painter-monks at Ajanta believed a different principle. They felt that the sensation of space within ourselves is the analogy by which the world is known. The rocks of the cave walls were real; they emphasized their crystals and prisms; these boulders, it is said, have the energy of a locomotive on the screen. Painting is not to lead away from reality. Against the walls, for there is no background as we know, start the figures, the holy figures of the life of Buddha, dancing, taking their ease, moving against flowered lawns, palaces, processions, the carnal scenes of the world. Everything is bathed in light; there is no shadow cast. There is no distortion except for movement and meaning: this red cow is elongated, neck, back, and flanks, for she is running. (*LP*, 154)

Este realismo representativo obriga a uma nova modalidade perceptiva. Superando a intromissão da perspectiva geométrica que educa o olhar ocidental, ignora-se a desproporcionalidade do rácio tamanho/altura do animal (“red cow”), e “vê-se” antes o movimento que o seu alongamento corporal sugere. É preciso pensar e ver não o movimento do animal, mas o animal *em movimento*. Embora o Surrealismo ou o Cubismo, entre outros



Figura 22

Marc Chagall, *Birthday*, 1915

movimentos modernistas, ensaiem a subversão da rigidez formal de uma representação “realista” baseada em imagens estáticas, como sucede em alguns quadros de Chagall (figura 22), nas grutas de Ajanta a arte não está em conflito mas em comunhão com a vida.

A alteração que o movimento do avião viera provocar no modo de visionar o mundo em “Theory of Flight”, realiza-se, em “Ajanta”, através de um modelo

cognitivo e de um método de representação que respeitam a realidade absoluta – cor, cheiro,

contacto, movimento:

There is a web of movement, in which these pillars, like candies, are coordinates. The Western idea of still life is unknown. There is no still life, there is life, and all life shares the movement of the mind. In living reality, all is movement. This is the dance, and it is to be acknowledged in art. (...)

The walls are real. But in the space between you and the walls, the images of everything you know, full of fire and possibility, life appearing as personal grace, says Kramrisch. Dancing: creating, destroying, taking possession. (*Ibidem*, 154-155)

No entanto, quando Rukeyser publica “Ajanta”, os acontecimentos contemporâneos não podiam deixar de influenciar o texto e o poema refere, por isso, um mundo exterior às grutas. Assim, a primeira secção das cinco que o compõem, intitulada “The Journey”, coloca o poeta, tal como em “The Book of the Dead”, numa viagem em busca de um conhecimento diferente, objectivando uma solução que permita um reapossar de si, num mundo em que tudo se tornou incerto, à excepção da ameaça real do nazismo:

Came in my full youth to the midnight cave
Nerves ringing; and this thing I did alone.
Wanting my fullness and not a field of war,
For the world considered annihilation, a star (...)
The biting yellow of their corrupted lives (*CPMR*, 207)

As míticas grutas tornam-se, deste modo, o espaço de uma alucinação e de um reencontro: o momento em que o sujeito poético,⁵⁰⁷ atento à agonia do homem cuja face “lhe mostrara o futuro” (cf. *Ibidem*), ou da prostituta “with the dying red hair” ou ainda à sua própria mortalidade [“The child myself who is my murderer” (*Ibidem*)], procede a uma introspecção sobre a sua própria existência. Fazendo do espaço interno da gruta/ventre o centro para a descoberta de si, abre a porta a uma visão integrante do mundo e dos outros: “So came I between heaven and my grave / Past the serene smile of the *voyeur*, to / This cave where the myth enters the heart again.” (*Ibidem*) “The Cave” é, então, a segunda secção de “Ajanta” e, na definição do sujeito, “Space to the mind, the painted cave of dream.” (*Ibidem*) Embora a imagética uterina seja sugerida, o sujeito rejeita-a porque, como afirma: “This is not a womb, nothing but good emerges: / This is a stage, neither unreal nor real, / Where the walls are the world, the rocks and palaces / Stand on a borderland of blossoming ground.” (*Ibidem*)

Formando um mundo aparte, Ajanta dissolve as fronteiras entre real e irreal, expoente de uma fertilidade que apenas pode ser criativa, ao contrário do ventre humano. Contrastando com a realidade exterior, aqui a visão não fixa as imagens: estas são expressão do movimento e do tempo, disponíveis a uma interligação táctil com quem as experiencia. A sua legibilidade

⁵⁰⁷ Que se constitui, socialmente, numa relação empática com os outros e que, por isso, vivera num sofrimento permanente: “(...) had never been unable to suffer.” (*Ibidem*, 208)

apresenta-se universal, à revelia de códigos culturais diferentes. O encadeamento, o entrelaçar e a conexão gestual das figuras que o poeta desvela nas paredes pintadas, estendem-se ao envolvimento entre o corpo do sujeito e a “teia de movimento” representada na gruta. O olhar do sujeito disponibiliza-se, assim, para ir além do do distante *voyeur*. O seu “olho” está “aberto” ao toque, isto é, não é limite corporal ou espaço de charneira, mas sorve as impressões vibrantes que o rodeiam. É háptico, “incorporante”: “Foreboding eyelid lowered on the long eye. / Fluid and vulnerable. The spaces of the body / Are suddenly limitless (...).” (*Ibidem*)

Numa breve intromissão psicanalítica, recorda-se que no estádio do espelho, é o olhar que medeia a existência de um Outro mas, simultaneamente, é também o *locus* da aproximação entre o Eu e o Outro, que o primeiro mimetiza. Isto é, se a criança se “vê” na imagem especular, constituindo-se a partir desta, então este olhar é alienante (o que se vê não é um Eu) mas também integrante:

The gaze, then, *le regard*, is a particular kind of looking, both alienating and embracing. In Lacan’s theory it is related to lack, a primal separation that the subject must accept or solicit in order to constitute itself. (...) The usefulness of the regard emerges in its ambiguity, in its reflection of “the primal tension between split and merger and, I would add, between symbolic and semiotic. As Maurice Blanchot allows (...) “Seeing implies distance, the decision that causes separation, the power not to be in contact and to avoid the confusion of contact” (75). The initial seeing “nevertheless becomes an encounter” (75), an encounter with “the split, which had been the possibility of seeing” and which “solidifies, right inside the gaze, into impossibility” (75). (Kloepfer, 1989: 36)

“Ajanta” pulveriza essa distância do “gaze” ou a indiferença do “glance”, passando a ser o espaço em que “see” implica contacto e um integrar do que é visto, antes de se “solidificar”, como diz o texto: “right inside the gaze, into impossibility.” Esta alteração do olhar e da perspectiva é acompanhada pela disposição gráfica no poema. Salientadas espacialmente, as palavras “Pillars and prisms” ajudam a recriar visualmente uma verticalidade e uma perspectiva geométrica, mas esta espacialização gráfica é contrariada pelo movimento quase caótico descrito nas linhas que se seguem, onde animais e pessoas são: “Flung into movement in carnal purity, / These bodies are sealed – warm lip and crystal hand / In a jungle of light.” (*CPMR*, 208) Enfatizando o carácter “vivo” da própria gruta e das suas pinturas, Rukeyser implica o (corpo do) sujeito poético no processo da criação e evidencia a comunhão entre corpo e mundo, numa reunião afectiva e sexual: “(...) life flickers / Uncounted into the supple arms of love. / The space of these walls is the body’s living space; / Tear open your ribs and breathe the color of time” (*Ibidem*).

Recriando a postura de “Breathe-in experience, breathe-out poetry” enunciada em “Poem Out of Childhood” (*Ibidem*, 3), Rukeyser expõe corpos que são fluidos, que interagem com o

espaço e com a experiência e que nesta intercomunicação encontram a fonte da expressão poética. Não dóceis, impossíveis de suspender sob qualquer olhar determinado socialmente, estes corpos abrem-se ao conhecimento, uma vez estimulada a acuidade sensorial:

If you stretch your hand, you touch the slope of the world
Reaching in interlaced gods, animals, and men.
There is no background. The figures hold their peace
In a web of movement. There is no frustration,
Every gesture is taken, everything yields connections.
The heavy sensual shoulders, the thighs, the blood-born flesh
And earth turning into color, rocks into their crystals, (...)
Red cow grows long, goes running through the world.
Flung into movement in carnal purity, (...)
Fluid and vulnerable. The spaces of the body
Are suddenly limitless, and riding flesh
Shapes constellations over the golden breast,
Confusion of scents and illuminated touch – (*Ibidem*, 208)

Esta corporalidade e movimento só podem ser apreendidos e nunca detidos, remetendo para uma experiência de completude e reacção sinestésica que equilibram e fundem aquele que vê e o mundo que é visto, destruindo e descentrando a autoridade do sujeito.⁵⁰⁸ No entanto, assumindo que a sinestesia pressupõe uma distinção apriorística das diferentes percepções sensoriais (uma vez que apenas se pode fundir aquilo que se conhece como diferente), a sua presença no texto reforça a presença corporal e inteligível do autor, ou seja, a sua identificação também como “Space to the mind”. O que se promove, contudo, é a reorientação posicional: abandonando e desocupando o centro perspéctico, o sujeito deixa de ser efectivamente o ponto geométrico ou axial que controla visualmente o espaço e as coisas. O corpo deixa de ser o *locus* único do sensível e a mente do inteligível, para que ambos se complementem, completando a experiência do sujeito no mundo.

O tocar, uma expressão e um conceito tão recorrentes e importantes em Rukeyser, é conotado, frequentemente, com a feminilidade do ser, isto é, como uma característica culturalmente apreendida, que deve ser expandida e “abraçada” pelos homens. Antecipando as palavras de Cixous, de 1975, sobre um corpo-texto e os pressupostos da *écriture féminine*,⁵⁰⁹ Rukeyser expressara, já em 1949, a necessidade táctil, de um verdadeiro contacto com o Outro, seja este leitor ou ouvinte, esteja este próximo ou distante: “My one reader, you reading this book, who are you? What is your face like, your hands holding the pages, the child forsaken in you, who now looks through your eyes at mine?” (*LP*, 189)

⁵⁰⁸ Uma perspectiva que se assemelha à concepção fenomenológica do corpo enquanto “estar-no-mundo” de Merleau-Ponty.

⁵⁰⁹ “Toi, si tu le veux, touche-moi, caresse-moi, donne-moi, toi la vivante sans-nom, même moi comme moi-même.” (Cixous, 1975: 44)

O ventre/gruta de “Ajanta” recria essa proximidade tátil, demolindo a rigidez e nitidez pictóricas. Em certa medida, é um espaço similar ao “Aleph” de Borges onde se contemplam todas as cores e formas do mundo, oferecendo a quem o experiencia uma visão cosmogónica:

En ese instante gigantesco, he vista millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombro como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es.

(...) vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo. [Borges, 1989 (1971): 169, 171]

Alargando ainda mais o foco interpretativo, se um espaço pode conter todos os espaços e tempos ou se foge à linearidade discursiva (“Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es”), então esse espaço e os corpos que o habitam estão igualmente libertos da vigilância “panóptica” da sociedade, uma vez que uma das consequências desta consiste na fixidez do indivíduo no seu papel social.⁵¹⁰

Vendo este “Aleph” como algo inatingível, exponenciando uma pulsão que, na sua repetição imparável, impele em direcção ao único objecto estável que é a morte, Kristeva encontra na “caverna maternal” o espaço absoluto da abjecção: “Est-ce cet Aleph, ‘objet’ impossible, l’imaginaire impossible, qui soutient le travail de l’écriture, lui qui n’est pourtant qu’un arrêt provisoire dans la course borgésienne vers la mort contenue dans le gouffre de la caverne maternelle?” (Kristeva, 1980: 32) Para Rukeyser, porém, a gruta de “Ajanta”, revela o conhecimento, a fruição e o princípio vital num espaço que é uterino, sem que o admita ser.⁵¹¹

A este incorporar sensório das imagens e impressões da gruta pelo interior do corpo, acrescenta-se a consciencialização de que não basta o toque superficial. É preciso que haja uma percepção interna das sensações e realidades externas. A pele aqui é a *interface* de que fala Anzieu e o corpo fechado torna-se um mito indesejado. Tão indesejado quanto oposto ao desejo e à sua expressão física e, dir-se-ia, mística ou transcendente. Apesar da afirmação

⁵¹⁰ “Ajanta” sugere, de igual modo, um espaço que não é utópico, nem distópico mas diferente na sua conflagração dos movimentos, dos espaços, tempos e sensações: “What in *The Order of Things* Foucault called ‘heterotopias’ were disturbingly inconsistent spatial configurations that undermined the alleged coherence of the dominant visual regime. Indeed, one might say that against both linguistic and visual *trompe l’oeil*, he preferred a kind of catachresis that preserved ambiguity, otherness, and chiasmic intersection.” [Jay, 1994 (1993): 413]

⁵¹¹ Considere-se a posição de Martin Jay a propósito da importância da recuperação do corpo como parte da experiência visual, no século XIX através do reconhecimento de uma visão estereoscópica em detrimento da anterior perspectiva monocular [cf. Jay, 1994 (1993): 152], com a conseqüente introdução de uma dimensão temporal no acto visual: “The return of the body meant as well a greater sensitivity to the temporal dimension of sight, the glance as opposed to the gaze in Norman Bryson’s suggestive terminology. The flux of sensations in experienced time began to dislodge the frozen ‘take’ of a transcendental, atemporal viewing subject.” (*Ibidem*)

poética desse fechamento (“These bodies are sealed”), a impressão quinética das pinturas nas paredes de Ajanta depressa desmente essa observação: “The spaces of the body / Are suddenly limitless, and riding flesh / Shapes constellations over the golden breast, / Confusion of scents and illuminated touch –” (CPMR, 208).

Na terceira secção, “Les Tendresses Bestiales”, o movimento torna-se mais sensual: “Nothing is tilted, everything flickers / Sexual and exquisite. / The panther with its throat along my arm / Turns black and flows away.” (Ibidem, 209) Esta sexualização, contudo, evoca imagens do mundo real que se encontrara temporariamente suspenso e o sujeito poético recorda, assim, as faces e os marginalizados com quem antes se havia cruzado: “Deep in all streets passes a faceless whore / And the checkered men are whispering one word. / The face I know becomes the night-black rose.” (Ibidem) Também lembrado é esse “you” que o sujeito amou e perdeu e que interrompe agora o discorrer e a experiência íntima:

My life said to you: I want to love you well.
The wheel goes back and I shall live again,
But the wave turns, my birth arrives and spills
Over my breast the world bearing my grave,
And your eyes open in earth. You touched my life.
My life reaches the skin, moves under your smile,
And your throat and your shoulders and your face and your thighs
Flash.

I am haunted by interrupted acts,
Introspective as a leper, enchanted (...)
Sheeted avenues thrash in the wind,
Torn streets, the savage parks.
I am plunged deep. Must find the midnight cave. (Ibidem, 209-210)

Codificada de forma feminina e maternal,⁵¹² Ajanta permite um temporário renascimento do sujeito, uma experiência momentânea como em “Aleph”, em que se apreende a unidade e a integridade de si, mas a que se lhe sucede a consciência da realidade exterior. Contudo, e porque esta completude destoa da fragmentaridade e destruição do mundo, como a primeira e a quarta secção (“Black Blood”) demonstram, Rukeyser procura o retorno a este espaço. Aparentemente mais real, em “Ajanta”, e ao contrário da caverna platónica, não há ilusórias sombras mas representações mais completas do inter-relacionamento humano e natural – dessa “teia de movimento” em que se funda a vida, expressa na quinta parte, “The Broken World”:

⁵¹² “To come to this cave is to return to an infant state, the cave is the ‘painted space of the breast’; in this female space the distortions of patriarchy are removed and power is seen for what it is. However, unlike the New Apocalypse writers, Rukeyser, and most other women writers of this period, do not accept a fantasy world of politics-free organic wholeness. ‘Ajanta’ does not offer, or even seek, a permanent escape, but a moment of wholeness following which the speaker will be newly empowered to return to the real world: (...).” (Taylor, 2001: 176)

Came to Ajanta cave, the painted space of the breast,
The real world where everything is complete,
There are no shadows, the forms of incompleteness. (...)
No shadows fall. There is no source of distortion.
In our world, a tree casts the shadow of a woman,
A man the shadow of a phallus, a hand raised
The shadow of the whip.
Here everything is itself,
Here all may stand (*CPMR*, 210)

Kertesz destaca o carácter andrógino desta descrição: “She does find her way to the cave again, to her inmost self, even to the androgynous vision.” (Kertesz, 1980: 208) Mas esta androginia é acompanhada por uma clarificação sobre as “sombras” no mundo exterior que influenciam a percepção da realidade e que ocultam sob si representações humanas apreendidas como se fossem reais: “a tree casts the shadow of a woman, / A man the shadow of a phallus, a hand raised / The shadow of the whip.” A fertilidade e natureza femininas, mas também a árvore do conhecimento de onde foi retirado o fruto proibido marcam a mulher/Eva, enquanto o domínio falocêntrico é, ele próprio, produtor e autor da sua sombra. Por seu turno, a hierarquia e a divisão económica, social e racial permitem que uma mão possa erguer um chicote sobre outro corpo. Em “Ajanta”, as divisões são assim abolidas (“shadowless cave”), onde todos partilham e se erguem sob a mesma luz:

Brightness has overtaken every light,
And every myth netted itself in flesh.
New origins, and peace given entire
And the spirit alive.
In the shadowless cave
The naked arm is raised. (*CPMR*, 211)

Despidos e, conseqüentemente, sem marcas de socialização, os corpos que Rukeyser representa na última parte de “Ajanta” reinsere o poema no domínio do político, afastando-se do aspecto militar da primeira secção para incidir agora sobre a diferenciação social, económica, racial e do género. Do ponto de vista linguístico introduz-se uma outra condição: “(...) every myth netted itself in flesh.” Rukeyser recusa, então, a inscrição patriarcal de uma tradição mítica única, mas intima a integração de *todas* as possibilidades míticas num plano de igualdade representativa. À separação e às sombras que definem a realidade exterior, a gruta de Ajanta (e o momento de visão introspectiva que o sujeito alcança, imaginando Ajanta) contrapõe então a absoluta ligação entre tudo. Aliás, a própria forma como as diferentes secções que compõem “Ajanta” aparecem como estrofes únicas, suporta linguisticamente essa relação. Apenas a última secção, “The Broken World”, está segmentada em estrofes, mas a ligação é estabelecida em termos conceptuais e imagísticos:

Animals arrive,
Interlaced, and gods
Interlaced, and men
Flame-woven.
I stand and am complete.
Crawls from the door,
Black at my two feet
The shadow of the world.

World, not yet one,
Enters the heart again. (...)
A world of the shadowed and alone. (*Ibidem*)

Enquanto *The Green Wave* estabelece a ligação entre a escrita poética e a gestação e *Body of Waking* descobre o corpo feminino como palco para a criação, a partir de “Waterlily Fire”, a linguagem corporal torna-se mais explícita e mais carnalmente feminina: “To enter that rhythm where the self is lost, / where breathing : heartbeat : and the subtle music / of their relation make our dance (...)” (*Ibidem*, 403).

A expressão cognitiva realiza-se na integração da experiência sensória, no reconhecimento da realidade e de vivência corporais, nos actos vitais associados: “writing the poem; in love making; bringing to birth.” (*Ibidem*) As separações espaciais e a pontuação marcam, visualmente na página e oralmente na leitura, o ritmo da respiração ou do batimento cardíaco, como fora mais frequente na poesia dos primeiros anos. O corpo é, agora, o gerador absoluto; o poema, a concretização do corpo como uma experiência criativa. É um corpo perceptivo, criador, alimentício (no leite materno em “Night Feeding”), produtor e reprodutor de significados: “the self as vision, at all times perceiving, / all arts all senses being languages, / delivered of will, being transformed in truth - / for life’s sake surrendering moment and images, / writing the poem; in love making; bringing to birth.” (*Ibidem*) Como mais tarde afirma em “Breaking Open”: “Go deeper. // Make my poem.” (*Ibidem*, 524)

A feminização desta experiência, como no poema “To enter that rhythm where the self is lost”, afasta a linguagem da consciência andrógina expressa, por exemplo, em “Käthe Kollwitz”. Ou em “Double Ode”, onde se inclui e sublima o valor criativo do corpo feminino:

I am the poet of the night of women
And my two parents are the sun and the moon, (...)

their silvery line of music gave me girlhood
and fierce male prowess and a woman’s grave
eternal double music male and female. (*Ibidem*, 535)⁵¹³

Em *Waterlily Fire* (1962), e no poema homónimo na colecção, a base ontológica em que

⁵¹³ Em “Suite for Lord Timothy Dexter” afirma-se: “sun all male and female through me poured.” (*Ibidem*, 423)

se funda a realização poética, parte também de uma percepção e de uma mundivisão que são especificamente femininas e que se sobregeneralizam exactamente a partir do feminino:

Whatever can come to a woman can come to me. (...)

We are the living island,
We the flesh of this island, being lived,
Whoever knows us is part of us today.

Whatever can happy to anyone can happen to me. (*Ibidem*, 409-410)

Como se constrói o saber? Como se confirma a veracidade da experiência? Na desconstrução do olhar ou no seu reposicionamento em termos da hierarquia dos sentidos, importa reconfigurar, então, o valor do sentir, expresso no toque, como os versos finais de *Houdini* exclamam.⁵¹⁴ Uma das canções da peça insiste nesta contiguidade entre os sentidos, no conhecimento que surge a partir de uma totalidade experiencial: “LET ME SEE, / LET ME FEEL, / LET ME KNOW WHAT IS REAL, / LET ME BELIEVE.” (*Ibidem*, 9)⁵¹⁵ A plenitude experiencia-se, por exemplo, nas indicações e nos verbos transitivos que representam o acto sexual entre Houdini e Bess (Beatrice), enquanto “watching” e “touching” se vão complementando com outras elocuições verbais. (cf. *Ibidem*, 25)

Ao contrário da interpretação dos congressistas que depreendem das palavras de Houdini que é o corpo que este pretende censurar (cf. *Ibidem*, 126), Houdini vê o corpo como meio comunicativo, como veículo absoluto para a expressão, indivisível na sua integridade e totalidade – corpo/mente. Aliás, a afirmação de Houdini de que “The body is part of the mind” (*Ibidem*, 132) é reformulada pela estrela do circo, Volonty, que transformada em “detective” auxiliar de Houdini no desmascarar dos espíritas, canta os versos de “Ecstasy of a Woman Detective”: “AND WHAT I DETECT, WHAT I REALLY FIND / IS YOUR BODY-AND-MIND AND YOUR LIFE AND MY / LIFE AND / MY BODY-AND-MIND” (*Ibidem*, 137). Considerando a pontuação intencional de Rukeyser e a sua preocupação com a relação entre os elementos (palavras) que compõem um poema, a escrita de “body-and-mind”, conectada pelo hífen, exprime a indissociabilidade da estrutura unificada que constitui o corpo-mente.⁵¹⁶

⁵¹⁴ “Open yourself, for we are locks, / Open each other, we are keys. / (...) Touch yourself as I touch myself / Touching man / And woman too.” (*H*, 150)

⁵¹⁵ Este desejo não é sentido por todos: em *Coney Island*, há personagens que simbolizam o instinto natural e a censura socializada do contacto corporal: “a CHORUS GIRL, a SAILOR, a FAT MAN, a NURSE crying ‘Shame!’ and ‘Don’t touch it!’ to an invisible boy she is chasing.” (*Ibidem*, 11)

⁵¹⁶ A particular atenção à pontuação parte de uma sintaxe “corporal” e deve-se considerar a persistência da sua vontade autoral, perante a rigidez editorial: “Throughout her career, she drove critics wild with her eclectic revisions of received forms and her unusual ideas about spacing and punctuation. ‘Punctuation is biological,’ she asserted, and stamped the margins of her manuscripts with a red-inked message: ‘PLEASE BELIEVE THE PUNCTUATION.’” [Daniels, 1997 (1992): xiv]

Lembrando António Damásio, Houdini reclama: “Our emotions are part of our bodies and ourselves.” (*H*, 141)

A conjugação entre os corpos nos números de dança e nas diferentes cenas, entre a música e o diálogo e o constante “contorcionar” do corpo de Houdini recusam o estatismo e a rigidez do corpo, deixando antes a impressão da liberdade física das personagens. Marco Bone, amigo/empresário esclarece sobre o mito americano do “escape artist” e das pessoas que com ele convivem como sendo: “(...) fiercely involved in magic, denial, extreme physical life, attempts at communication, and the juggling of images of themselves.” (*Ibidem*, 8) Recusando as ideias fixas e fechadas, o mito de Houdini constrói-se, então, tal como a peça, o poema ou a vida, “in continual transformations.” (*Ibidem*)

4.3. A questão paradoxal da maternidade

4.3.1. Subjectivação e despersonalização.

All I can say is that you better start saving for another trip another summer, and I'll make sure I can produce another baby for you then! (*LH*, 409)

A relação complexa com a maternidade na obra de Rukeyser e de Plath oscila entre dois pólos distintos. Por um lado, enquanto filhas, escrevem num registo sobretudo pessoal e expressam a necessidade de uma articulação comunicativa com a figura materna, embora, simultaneamente, exijam uma individuação progressiva – de filhas a sujeitos próprios – e critiquem o papel social da “esposa-mãe”. Por outro, enquanto encarnação de uma figura maternal, esboçam traços de um essencialismo biológico, associam criatividade à produção textual e à reprodução biológica e, no caso de Plath, são atormentadas pelos limites a essa criatividade que a maternidade pode aportar, do ponto de vista social mas também individual.

No que respeita ao primeiro aspecto, em Plath exprime-se a percepção da presença opressiva da mãe, suprimindo a identidade própria da filha. Assim, em “Poem for a Birthday” o sujeito, cujo corpo grávido é descrito em “I am round as an owl,” (*SPCP*, 132), reivindica o seu espaço gerativo num tom que sugere uma ameaça e a competitividade entre ambas: “Mother, keep out of my barnyard, / I am becoming another.” (*Ibidem*, 133) Já em “Medusa” é a própria imagem da Virgem [“Blubbery Mary” (*Ibidem*, 225)] que é falsamente maternal, contrastando com a figura mariana de “The Moon and the Yew Tree”. Todavia, também aqui o sujeito não encontra consolação, uma vez que a figura materna aparece associada à negativa imagem lunar: “The moon is my mother. She is not sweet like Mary.” (*Ibidem*, 173)

Embora “sweet” aparente ser uma característica positiva, o sujeito plathiano rejeita e

denuncia a gentildade prescritora (como em “Kindness”), similar à normativa e socializante “mãe” de que se ocupa “The Disquieting Muses” (1957). Neste último, prefigura-se o conflito entre a inabilidade de uma filha “heavy-footed”, “tone-deaf” e “unteachable” (*Ibidem*, 75) e a persistente, mas “cega”, preparação materna para criar uma perfeita executante social. Literariamente investido na imagética dos contos de fadas, o poema desconstrói esse mundo da fantasia infantil ao transmutar a benéfica imagem da fada-madrinha, nas áridas representações dos manequins do quadro de De Chirico (*The Disquieting Muses*, 1917),⁵¹⁷ desvelando-as “Mouthless, eyeless, with stitched bald head” (*Ibidem*). Tal como a figura materna, flutuando “in bluest air” (*Ibidem*) estas criaturas ominosas acompanham omnisciente e permanentemente o sujeito, fazendo convergir, como é típico também do conto de fadas, o lugar da beleza idílica, aqui falsamente criada,⁵¹⁸ com o espaço grotesco e/ou gótico do pesadelo:

Day now, night now, at head, side, feet,
They stand their vigil in gowns of stone,
Faces blank as the day I was born,
Their shadows long in the setting sun
That never brightens or goes down. (*SPCP*, 76)

Axelrod aponta o carácter opressivo desta maternidade, visando a integração do indivíduo em determinados parâmetros sociais, e a forma como o sujeito poético a rejeita:

In ‘The Disquieting Muses’, for example, this figure of absorption is the ‘mother’, a repressive, normalizing figure in whose stories ‘witches always, always / Got backed into gingerbread’ and heroines floated amid ‘flowers and bluebirds’. The poem’s protagonist rejects this imago of regulation, conformity and illusion in favour of mentors more realistic, if equally unnerving: three silent, sightless spirits. (Axelrod, 2006: 78)

Embora o objectivo principal deste ponto se prenda sobretudo com a relação triádica corpo-maternidade-escrita e, por essa mesma razão, poemas como “Medusa” sejam aqui anotados perifericamente, as dificuldades deste primeiro tipo de relacionamento são evidentes e às vezes obsessivos nos textos de Plath, pelo que se tecerá algumas breves considerações sobre as mesmas. De certa forma, aliás, as preocupações plathianas são similares às sentidas por H.D. na sua afinidade, distanciamento e obsessão com a sua mãe, Helen Wolle. Também

⁵¹⁷ Parte do apelo de De Chirico deriva do modo como as figuras/figurinos que povoam os seus quadros, estão esteticamente destacados do universo geométrico e arquitectural onde se enquadram. Também os poemas colocam o sujeito em sobreposição a uma paisagem natural ou urbana descrita, por vezes, em camadas tonais ou texturizadas e animadas, expondo a distância e incapacidade do sujeito em se unir (de forma sensorial ou mesmo metafísica) ao espaço que o circunda.

⁵¹⁸ “On a green balloon bright with a million / Flowers and bluebirds that never were / Never, never, found anywhere.” (*Ibidem*, 76) Britzolakis lembra que a forma do poema, o encerra no mesmo registo discursivo das histórias que o sujeito ouvira na infância, o que, naturalmente, faz sobressair o carácter prevalente e maternal deste: “Plath’s use of Gothic fairy tale – a form whose transmission is pre-eminently maternal – is therefore heavily ironic. A primordial disinheritance is ceremonially constructed and commemorated through a fabric of verbal repetition, which suggests narrative circularity, entrapment, and deadlock.” (Britzolakis, 1999: 59)

ela, à semelhança de Aurelia Schober Plath, limitada do ponto de vista artístico e profissional por via do casamento, é literalizada e codificada, numa tentativa de estabelecer um diálogo materno-filial, monologizado na representação de H.D. (tal como na representação de Plath).

Outra ponto de contacto entre estas duas autoras e a sua angústia materno-filial deriva da análise a que essa relação é submetida: por Freud, no caso de H.D., pelo carácter freudiano na psicanálise de Ruth Beuscher, no caso de Plath. Há, no entanto, um aspecto essencial em que divergem. Para Plath, a ficcionalização da figura materna é dual, simbolizando a figura da mãe social universal que lhe é imposta, mas também a sua própria imagem no futuro, repetindo o ciclo familiar (avó, mãe, filha). Esta leitura encerra-a numa relação umbilical inquebrantável, uma vez que ultrapassa o mero carácter biológico e se estende a uma cultura familiar que insiste na separação social e laboral entre a esfera matrilinear e a patrilinear. Porque esta separação impede a plenitude da experiência (física, intelectual, social), a sua antevisão de um futuro que repita e se guie pelos mesmos códigos produz bloqueios criativos e uma relação agónica entre um “eu” presente e um “eu” futuro (espelho da mãe presente). As “mães-substitutas” surgem, então, figurativamente como essas “bald muses”, “musas” que “secam” a inspiração poética e que cerceiam a criatividade, associadas na sua aridez, à imagem lunar, adquirindo uma conotação negativa e funcionando como uma codificação para a esterilidade artística.⁵¹⁹ Esta apenas surge quando o próprio corpo do poeta é inserido no projecto maternal e, enquanto corpo grávido, se converte em veículo de experiências criativamente fecundas.

H.D., no entanto, consegue descobrir na herança matrilinear uma via criativa que lhe possibilita a superação da imagem da “mãe social”, igualmente bloqueadora como em Plath:

It was a long and painful journey to the point where she could write, “The mother is the Muse, the Creator, and in my case especially, as my mother’s name was Helen”. (...) It is only when H.D. comes to restore the mother that she herself can be reborn into her work. She begins analysis, however, in a state of estrangement both from her mother and from herself as speaking/writing daughter. (Kloepfer, 1989: 16-17)

Se bem que os textos posteriores tornem esta imbricação da relação mãe-filha mais visível, *Paint It To-Day* (1921), anterior às consultas com Freud, indicia já a narrativa familiar, em que

⁵¹⁹ Paula Bennett resume e lista algumas das representações lunares/maternais na poesia plathiana: “In her baldness, wildness, and complete indifference to human suffering (...), the moon-mother in ‘The Moon and the Yew Tree’ is obviously a direct descendant of the bald-headed godmothers who control the poet’s fate in ‘The Disquieting Muses.’ Even more significantly, however, she is the presiding moon-mother-muse of all the poetry Plath wrote from 1961 on. In ‘Barren Woman’ she is ‘Blank-faced and mum as a nurse,’ mother of a woman who in her emptiness has turned to stone (CP, 157). In ‘The Rival’ she is ‘beautiful, but annihilating,’ a great light borrower with a gift for ‘making stone out of everything’ (CP, 166). In ‘The Detective’ she is the detached, indifferent observer of a strictly human tragedy, the ‘vaporization’ of the wife (CP, 208-9). And in ‘Edge,’ (...) she stares ‘from her hood of bone’ down upon the dead mother and children and ‘has nothing to be sad about’ (...).” (Bennett, 1986: 150)

os códigos linguísticos “maternais” se vão postulando como um garante para a acessão do sujeito à criatividade própria:

In “Paint It To-Day” H.D. takes on the relationship of mother and daughter for the first time in any sustained way, sketching the obsessive story to which she will return time and time again. Here she seizes on the concurrent threat and attraction of nursery talk, bodily rhythm, and the maternal, which, long before the developed writer H. D. claims them as a liberating trope, seem to her restrictive, repressive, a selling out to a cultural prescription of what a woman’s role should be. (Kloepfer, 1989: 47)

Enquanto que H.D. passa assim de uma quase “matrofobia”⁵²⁰ na sua rejeição de um “eu” futuro projectado na presente mãe, para o que DuPlessis cunha de “matrisexuality”,⁵²¹ Plath mantém-se no primeiro nível, optando antes por se recriar ficcionalmente como uma “earth mother”, cindindo as ligações com a progenitora e inaugurando a sua própria “linhagem”. A rejeição em relação aos ideais maternos é transponível para a figura corporal da própria mãe. Acompanhadas por uma literatura popular e por análises culturais que delegam na mãe as responsabilidades e as falhas na formação da tessitura da sociedade americana, as expressões das eventuais dificuldades pessoais de Sylvia no seu relacionamento com Aurelia revelam que a sua “matrofobia” se funda na sociedade contemporânea que tanto “idolatrava” como “demonizava” a imagem materna.⁵²² O expoente desta crítica à “mãe suburbana”, acusada de emascular a sociedade americana [cf. Rose, 1993 (1992): 165-166, 196-197], encontra-se no conceito de “Momism” que Philip Wylie introduz no seu livro *Generation of Vipers* e que Plath refere nos seus diários e no poema “The Babysitters”.

Ao distanciamento emocional e empático da figura da maternal/social “bald muse”, contrapõe-se o carácter opressivo da aglutinação física que a concomitante proximidade biológica e social produz em “Medusa”: “The jellyfish pretends to be a nourishing placenta, but in reality it is a devouring mouth, a greedy fish (...).” (Draskau, 1991: 83) “Medusa” torna-se, assim, o paradigma desta expressão de repulsa e reconhecimento, de separação e aproximação, reproduzindo uma relação cultural com efeitos paralisantes e silenciadores:

⁵²⁰ “In terms that are remarkably similar to Beauvoir’s central insight, Rich defines matrophobia as ‘the fear not of one’s mother or of motherhood but of becoming one’s mother.’ What we dread in our mother’s example is the very process of becoming a gender that Beauvoir’s identifies, the transformation from the subject we imagine ourselves to be into the devalued, objectified other our mothers have become.” (Van Dyne, 1993: 77)

⁵²¹ “The love of daughter for mother, mother for daughter – incest – is the nexus of mother and Eros that many critics avoid, although the trend of H.D.’s imagination and mythmaking and desire reveals itself to be, *discovers* itself to be, matrilinear, not only in the sense of poetic revisionism but in an insistent, maternally connoted homoeroticism.” (Kloepfer, 1989: 122)

⁵²² “An anxious tone permeates the exuberance of most of the letters signed ‘Sivvy,’ and their careful reading suggests that Plath perceived her mother as a Doppelgänger, a double, undermining her sense of herself as a separate being. It is this perception that charges the epistolary I-You dialectic with ontological tension rooted in matrophobia (...).” (Kamel, 1988: 223-224)

In her original title for her most extreme poem of matricidal rage, “Mum: Medusa,” Plath identifies an unspeakable equation: her intimate familiar, the mother who nourished life, becomes a ghastly vision of death. The title suggests both an interdiction, what a daughter is not permitted to say about the mother, and the instrument for enforcing that silence, the threat of speechless paralysis. Composed in mid-October of 1962, “Medusa” is a companion poem to “Daddy,” written four days earlier. (Van Dyne, 1993: 93)

Os códigos da maternidade e da domesticidade⁵²³ convergem num mesmo corpo que é omnipresente e omniespacial: “You house your unnerving head – God-ball, / Lens of mercies, // “Your stooges / Plying their wild cells in my keel’s shadow”; “In any case, you are always there, / Tremulous breath at the end of my line” (*SPCP*, 224, 225).

Embora vários referentes por detrás do poema suscitem a leitura biográfica, no relacionar das alusões ao Catolicismo de Aurelia, no nome materno – uma forma juvenil de uma medusa [cf. Bundtzen, 1991 (1983): 94] – ou nesses cabos que, atravessando o Atlântico, sustentam o contacto telefónico entre Sylvia e a mãe, há outras evocações diarísticas no poema que reforçam a conexão entre a dimensão familiar e o registo poético. Assim, numa longa entrada de 12 de Dezembro de 1958, remetendo para as notas das suas sessões com Ruth Beuscher, Plath comenta o seu conflito com a memória do pai (a figura que a poderia amar, mas que a desertou com a sua morte/ “suicídio”), responsabilizando a mãe por esta perda, pelo carácter castrador e entorpecedor da sua “medusicamente” panóptica visão: “I hate her because he wasn’t loved by her. He was an ogre. But I miss him. He was old, but she married an old man to be my father. It was her fault. Damn her eyes.” (*J*, 431)

No poema, os olhos gorgónicos centram-se na componente afectiva/sexual da filha, num enredo que esboça uma reencenação da rivalidade que a figura da filha em “Electra on Azalea Path” e em “The Beekeeper’s Daughter” revela em relação à mãe, na competição pelo amor do pai ausente. Se dúvida houvesse sobre a referência maternal, o poder omnivisual e a asfixia que esta conexão acarreta, esta resolve-se nos versos seguintes:

You steamed to me over the sea,
Fat and red, a placenta

⁵²³ Plath dedica nos seus diários várias páginas a desmontar o “idílio” suburbano e o seu lar perfeito: “The little white house on the corner with a family full of women. So many women, the house stank of them. The grandfather lived and worked at the country club, but the grandmother stayed home and cooked like a grandmother should. The father dead and rotten in the grave he barely paid for, and the mother working for bread like no poor woman should have to and being a good mother on top of it. The brother away at private school and the sister going to public school because there were men (but nobody liked her until she was sweet sixteen) and she wanted to: she always did what she wanted to. A stink of women: lysol, cologne, rose water and glycerine, cocoa butter on the nipples so they won’t crack, lipstick red on all three mouths.” (*J*, 430-431)

Paralysing the kicking lovers.
Cobra light.
Squeezing the breath from the blood cells
Of the fuchsia. I could draw no breath, (...)

Overexposed, like an X-ray.
Who do you think you are?
A communion wafer? Blubbery Mary?
I shall take no bite of your body,
Bottle in which I live, (*SPCP*, 225)

No diário, na mesma entrada de Dezembro, Plath escreve: “What to do with her, with the hostility, undying, which I feel for her? I want, as ever, to grab my life from out under her hot itchy hands. My life, my writing, my husband, my unconceived baby. She’s a killer. Watch out. She’s deadly as a cobra under that shiny greengold hood.” (*J*, 433)

Ao atribuir características tão negativas à Medusa/Górgona, Plath não revê mas antes repete a suposta apetência maternal pela paralisação/petrificação da vivacidade da filha e, em termos míticos, assume a conflagração entre feminino/serpente/ente terrível e castrador que se completam na figura medúscica. Mas ao censurar a parte mais explicitamente ofídica e, consequentemente, gorgónica do mito, Plath aproxima ainda mais o poema do referencial aquático (amniótico) que a medusa/Aurelia implicam e consequentemente, do referencial materno: “Old barnacled umbilicus”; “Curve of water unleaping/ To my water rod, dazzling and grateful, / Touching and sucking.” (*SPCP*, 225) Ou ainda na representação desse serpentiforme cordão umbilical que o tentáculo evoca: “Off, off, eely tentacle! (*Ibidem*, 226)⁵²⁴ O verso final que, ao ser destacado, acentua a separação visual desta tentacular presença materna, é ambigualmente o espaço de uma declaração de independência. Por um lado, confirma o afastamento e a diferenciação filial em que “There is nothing between us” pode ser lido como uma confirmação de si enquanto entidade já outra, que pretende o cessar deste letal contacto. No entanto, o sujeito afirmara de si, e tendo como interlocutor imaginado a figura materna, “My mind winds to you” (*Ibidem*, 225), sendo de realçar que a própria estrutura do poema intima uma forma dialógica em que o “you” está tão opressivamente presente na mente do sujeito, quanto fisicamente distante do seu corpo.⁵²⁵

Neste aspecto, a contradição persiste e ainda adquire uma nova dimensão se se tiver em consideração que é exactamente da prevalência de uma ligação física que a filha se pretende

⁵²⁴ Segundo Van Dyne, “The central tensions in ‘Medusa’ are organized around two monstrous figures: the jellyfish who is all mouth and the gorgon who is all eyes. Just as the stigmata of Aurelia’s ulcerous body reminds Plath of her emotional and sexual debt, so her mother’s look contains sexual shame.” (Van Dyne, 1993: 98)

⁵²⁵ Do ponto de vista biográfico, Plath escreve “Medusa” enquanto vive em Inglaterra, já separada de Ted, fazendo do telefone, das cartas ou dos telegramas, uma forma de manter o contacto frequente com Aurelia nos Estados Unidos.

libertar, ou seja, impedindo que a “placenta”, “Fat and red”, possa “transpor a divisão oceânica”: “You steamed to me over the sea” (*Ibidem*). O corpo materno é o espaço intersticial onde o sujeito se sente (psicologicamente) detido e o provedor alimentício que este rejeita, como afinal uma forma de denegar a repetição (incorporação) dos valores (sociais/culturais) maternos. (cf. Van Dyne, 1993: 97) Não por acaso, em vez do “warm milk” que a primeira personagem de “Three Women” pode oferecer, este corpo ingestivo e edível da “Medusa” é, segundo o sujeito, uma “Bottle in which I live,” religiosamente consolador, abnegado e protector: uma “Blubbery Mary” e uma “Communion Wafer”. Contudo, esta é uma hóstia que não dá uma absolutória alteração da substância (como na transubstanciação do Corpo de Cristo), mas uma condenatória contiguidade material: “I shall take no bite of your body, / (...) Green as eunuchs, your wishes / Hiss at my sins. / Off, off, eely tentacle!” (*SPCP*, 225-226)

Van Dyne assinala essa “onda” englobante que ameaça diluir a entidade subjectiva da filha, bem como a ambígua posição desta relativamente à pressão maternal:

The speaker is caught in the treacherous “rip tide” of the mother’s womb, dragged back by her “old barnacle umbilicous,” engulfed by a fat, red “placenta / Paralyzing the kicking lovers.” The steaming sea, the “hiss” of the mother’s censure, the tears of “Blubbery Mary,” and the amniotic fluid in which she stews are indistinguishable (...).

The speaker’s revulsion at her maternal prison is overwhelming in the poem, yet some images suggest it is also seductive. (Van Dyne, 1993: 96)

O verso final permite, então, uma segunda leitura em que “There’s nothing between us” sugere a completa e amarga fusão materno-filial, como Axelrod nota: “The effort to escape from Medusa, like the effort to defeat Daddy, ends in ambiguity. The daughter proclaims, ‘There is nothing between us.’ Does this mean that she no longer has anything in common with the matriarch or that they are so close, so enmeshed with each other, that nothing can come between them?” (Axelrod, 2006: 83)⁵²⁶

A procura da separação em relação à figura materna é conseguida de forma diferente em Rukeyser. Neste caso, os sujeitos poéticos procedem a um afastamento real e expresso do espaço matricial, iconicamente um “womb/room/tomb”, como forma de experienciar a sua progressiva individualidade e a superação da herança social de que a maternidade vem, aparentemente, investida. “This House, This Country”, último poema da sequência “Poem Out of Childhood”, completa a passagem da juventude à idade adulta onde, apesar das incertezas dos versos finais, a separação da imagem da mãe é vital para a construção da identidade da filha,

⁵²⁶ Britzolakis partilha uma posição similar: “This impasse is played out in the self-cancelling ambiguity of the last line – ‘There is nothing between us’ – at once rejection and identification, ‘we have no relation’ and ‘we are one and the same.’ Although she rejects the mother/medusa metaphor, then, the speaker remains in some sense *inside* it.” (Britzolakis, 1999: 169)

como se viu anteriormente. O “rio maternal” que Rukeyser recuperará mais tarde, em “Nine Poems for the Unborn Child”, como um símbolo positivo da sua fertilidade, é, neste poema que escreve ainda nos seus vinte anos, um sinal da transmissão opressiva do papel maternal que “flui” de mãe para filha, ameaçando absorvê-la no processo.

Mas a identificação com o espaço familiar que deixou volta a estar presente em poemas mais tardios de Muriel Rukeyser, como “Mother Garden’s Round”. Apesar de não ser absolutamente explícita a relação com o falecimento de Myra Rukeyser, como “On the Death of Her Mother”, publicado igualmente em *Body of Waking* (1958), a imagética botânica e o rejuvenescimento que se fundem neste “Mother Garden”, acabam por reflectir a intrínseca ligação entre mãe e filha. Reduzindo a abstracção ou a metaforização, Rukeyser procura anular a diferença entre a experiência interna e a sua transposição para o texto, através da confissão mais directa da dor e do sentimento de perda, superando as barreiras representacionais de uma linguagem figurativa:

The suffering of your absence flies around me now,
No house can keep out this flying of small birds.
Feathers, bird-feathers, settle upon my waking.
The agonies are open. Faces, dead within them; and on these faces
And filling the clefts and on my hands and eyes
The little fresh pain flutters. Whitening the grass,
Snowing through the windows. Drifting over the floor. (CPMR, 337)

O corpo vigilante e em vigília, ao longo de *Body of Waking*, procede e parte de um luto (“settle upon my waking”), recusando a pulsão da morte e encontrando nesta um impulso para um renascimento e para a vida, para a plenitude do toque e do contacto corporal com outrem: “Touching my face when, almost, touch means kindness. / My dear dream, Mother Garden. We wish to be born again. / Death death may my green grow.” (*Ibidem*)

Em “On the Death of Her Mother”, amplia-se a complexa herança materna e lembra-se a ausência do toque. À memória da insensibilidade física e das impossibilidades comunicativas, junta-se a presente consciência da existência do sujeito numa linha de continuidade biológica e familiar com a figura da mãe:

All those years, Mother, your arms were full of absence
And all the running of arrows could never not once find
Anything but your panic among all that substance,
Until your wide eyes opened forever. Until it was all true. (...)

Watchmen of birth; I see. You are here, Mother, and you are
Dead, and here is your gift: my life which is my home. (*Ibidem*, 344-345)

Breaking Open (1973) recupera o difícil diálogo materno-filial em poemas curtos dirigidos a um interlocutor que já não pode responder. A pergunta retórica de “The Question” e as expli-

cações introspectivas de “More Clues” poetizam as confissões que Rukeyser deixara em *The Life of Poetry* e em *The Education of the Poet* sobre os silêncios domésticos e a censura do corpo, na sua afectividade e na sua sexualidade. “The Question” expõe essa falência comunicativa, um silêncio que é representado graficamente pelo espaçamento entre “question” e “She cannot reply”, enquanto o espaço do Semiótico se revela uma impossibilidade, impedido pela interdição do reconhecimento do corpo e das suas pulsões:

Mother and listener she is, but she does not listen.
I look at her profile as I ask, the sweet blue-grey of eye
going obdurate to my youth as I ask the first grown sexual
question. She cannot reply.
And from then on even past her death, I cannot fully
have language with my mother, not as daughter
and mother through all the maze and silences (*Ibidem*, 477)

Contudo, a “questão” reinsere também a figura filial numa tradição maternal quando, perante o próprio filho, é confrontada e resolve a mesma dificuldade e paralisia linguística. (cf. *Ibidem*, 478) A resolução do silêncio por parte de Rukeyser não assenta, contudo, na partilha de um discurso materno-filial, mas surge antes em resposta a essa carência de um fluxo comunicativo. Esta procura de respostas fora do espaço da relação mãe-filha, a que retorna mais explicitamente em “More Clues”, assemelha-se à crítica do sujeito poético em “The Disquieting Muses”, também este coibido e encerrado numa relação de incompreensão e conflito. “The Question” termina, então, com a resposta do sujeito, num regresso ao diálogo interrompido com a imagem maternal:

Although that old ancient poem never did come to me,
not from you, mother,
although in answer you did only panic, you did only grieve,
and I went silent alone, my cheek to the red pine-needle
earth, and although it has taken me all these years
and sunsets to come to you, past the dying, I know,
I come with my word alive. (*Ibidem*)

“More Clues” alarga o escopo do silenciamento e da recusa do corpo, que se torna objecto do distanciamento físico e lugar de abjecção e censura na educação familiar:

Mother, because you never spoke to me
I go my life, do I, searching in women’s faces
the lost word, a word in the shape of a breast?

Father, because both of you never touched me
do I search for men building space on space?
There was no touch, both my hands bandaged close. (*Ibidem*, 479)

Estes são poemas que oferecem explicações para a postura do sujeito poético em “Waking this Morning”, “Despitals” ou “Double Ode” e a sua urgência na comunicação e na recusa de

uma segregação corporal. “Waking this Morning” contém, assim, os versos: “I want to make my touch poems: / to find my morning, to find you entire / alive among the anti-touch people.” (*Ibidem*, 471) Um desejo que se torna imperativo no poema seguinte, “Despitals” em que, como se verificou anteriormente, é exigido: “with touch with touch (never to despise any touch)” (*Ibidem*, 472).

Breaking Open retoma a estrutura de longas sequências de poemas, embora estes sejam mais independentes entre si do que anteriormente se verificara. A primeira sequência, “I Searching / Not Searching” inclui, para além de “What do We See?”, “The Question”, “More Clues”, “In Her Burning”, “Rondel” ou “Despitals”, o poema homónimo, “Searching / Not Searching”, que reformula e reintegra “Poem Out of Childhood”. Este, publicado em *Theory of Flight* em 1935, expusera a maturação do sujeito poético, a partir da lembrança do espaço protegido da infância para chegar ao momento da cesura com os progenitores e em que a sua casa se torna o seu país, no poema final da sequência. “Searching / Not Searching”, escrito quase quarenta anos depois, recorda as diferentes “buscas” do sujeito: “What kind of woman goes searching and searching?” (*Ibidem*, 480) Fora do espaço restrito da domesticidade, esta é uma mulher transgressiva porque recusa a quietude e o torpor das diferentes “paredes/muros” que lhe haviam sido prescritas pelo seu género. E porque a sua transgressão não se confina à sua história pessoal mas inclui uma vontade de mudança social, torna-se subversiva de um *ethos* contrário às diferentes buscas e à liberdade física que estas exigem. “Searching / Not searching” refaz o percurso biográfico-político da autora, unindo, na mesma necessidade de justiça, igualdade e antecessores, a presença em Gauley Bridge ou em Espanha e a produção de *The Traces of Thomas Hariot*.⁵²⁷ Aparece também a construção de Nova Iorque no poema “Concrete”,⁵²⁸ a violência no Vietname,⁵²⁹ a memória de Hallie Flanagan, em “H.F.D.”, ou o filho noticiando o conflito na Irlanda do Norte, no nono poema (“The Artist as Social Critic”).

No último livro de originais que completa, *The Gates* (1976), encontra-se “Trinity Churchyard”, um poema com a dedicatória “for my mother & her ancestor Akiba” (*Ibidem*, 556). Tendo mais presente a sua mortalidade,⁵³⁰ o sujeito recorda os mesmos espaços que antes

⁵²⁷ “In corridors under the earth, in castles of the North, / among the blackened miners, among the old / I have gone searching / (...) I searched for that Elizabethan man, / the lost discoverer, the servant of time; / and that man forgotten for belief, in Spain” (*Ibidem*).

⁵²⁸ “They are pouring the city: / they tear down the towers, / grind their lives, / laughing tainted, the river / flows down to tomorrow. // They are setting the forms, / pouring the new buildings. / Our days pour down. / I am pouring my poems.” (*Ibidem*, 482)

⁵²⁹ “The hero of Vietnam’s epic is a woman / and she has sold herself to save her father. // Odor of massacres spread on the sky.” (*Ibidem*, 483)

⁵³⁰ “Wherever I go, Mother, I stay away from graves / But they turn everywhere in the turning world; now, / Mother Rachel’s, on the road from Jerusalem. / And mine is somewhere turning unprepared / In the earth or

percorreu com a mãe, bem como a insatisfação desta perante o mundo fechado do seu emprego (cf. *Ibidem*) antes da “liberdade” material que o casamento lhe aportaria e o desejo de que a filha pudesse vir a usufruir de uma experiência diferente: “My workingwoman mother is saying to me, Girl – / Years before her rich needy unreal years – / Whatever work you do, always make sure / You can go walking, not like me, shut in your hours.” (*Ibidem*)

A memória, despoletada por esta passagem, confirma a vitalidade do sujeito e o seu cumprimento das aspirações maternas: “Mother I walk, going even here in green Galilee / Where our ancestor, Akiba, resisted Rome, / (...) Mother, I walk, this blue, / The Sea, Mother, this hillside, to his great white stone.” (*Ibidem*) O caminhar em liberdade da filha é, porém, um regresso: espiritual e fisicamente às origens ancestrais de Akiba, emocional e corporalmente ao espaço gerador e materno de Nova Iorque. Este retorno pode ser, assim, um prenunciar da própria morte,⁵³¹ mas o sujeito prefigura-o como uma manifestação de vida: “And again here in New York later I come alone / To you, Mother, I walk, making our poems.” (*CPMR*, 557)

Apesar da frequência destas representações pessoais, o que se investiga particularmente aqui, é o modo como as autoras representam a experiência da gravidez/maternidade do corpo autoral. Esta implica uma apreensão sensorial já diferente da observação excessiva que recaía sobre o excessivamente visível corpo grávido social. A positividade do corpo grávido ou lactante pode, assim, apresentar, por um lado, o corpo feminino como um *locus* místico ou ontológico ou, por outro lado, revelá-lo como esse indiferenciável “womb/tomb” incapaz de criatividade. A aceitação do corpo pressupõe a recusa de que neste existam fronteiras de aprovação e repúdio, de linhas que tracem os limites do dizível e do indizível.

A ansiedade que deriva do “corpo grávido social”, enquanto imposição e discurso ideológico, está impressa negativamente, como se referiu, nas figuras textuais de Dodo Conway, em *The Bell Jar* e também, de forma indirecta, na imagética de uma domesticidade que é “cow-heavy” e culturalmente legível, como a expressão “Victorian”, em “Morning Song” demonstra. (*SPCP*, 157) Ou ainda na figura da jovem estudante em “Three Women”,

among the whirling air.” (*Ibidem*)

⁵³¹ Louise Kertesz refere a premência do sentimento da mortalidade da autora, em *The Gates*, como uma consequência do seu estado clínico: “What strikes a reader who has progressed through these three volumes is a new emphasis on illness, aging, and death in *The Gates*. The focus is not completely new, for several poems in *Breaking Open* deal with the poet’s aging and with her meditations on death. And by no means do we find the fascination with death of Plath or Sexton. A short poem asserts, ‘I’d rather be Muriel than be dead and be Ariel’ (BO, 63). But there is in *The Gates* a new consciousness of the imminence of death. Several poems describe recovering from serious illness. Rukeyser had a stroke in 1965, described in ‘Resurrection of the Right Side,’ which left her partially paralyzed and for a while impeded in her speech. It took eleven years for the poem to ‘come through,’ as she says. But it is here now, and one sees how terrible is this particular illness to one who bases her perceptions and her song on the rhythms of the body.” (Kertesz, 1980: 344)

onde a vida da criança representa a paradoxal “morte” artística e social da mãe: “I should have murdered this, that murders me.” (*Ibidem*, 180)

A percepção da gravidez como um factor que ameaça a vida nas suas diferentes formas (biológica, artística, profissional) é uma imagem que não é apenas intuída nos textos, mas que advém da vida das autoras e que é inscrita textualmente como uma crítica a uma sociedade patriarcal que não entende nem atende à situação experienciada.⁵³² O medo patológico que H.D. adquire relativamente à gravidez (cf. Guest, 2003: 78) obceca as personagens nos seus textos. Mesmo quando a eventualidade de um aborto se realiza no corpo da amante do marido, esse corpo é objecto de uma violência inexplicável e clandestina: ““It was horrible. The woman said come back, it’s too early – then she said, it’s too late –’ then Bella went to another woman. But this was dreadful. Bella had been slashed about by unauthorized abortionists – are any ever authorized?” (*BML*, 100)

A apreensão desse “biological catch” coloca Bella e Julia no mesmo plano físico e social, sendo a biologia um factor que as unifica e as separa do mundo de Rafe e Rico. A separação amplia-se ainda quando Julia se vê excluída como artista /escritora de um espaço onde “man-is-man” e “woman-is-woman” e a biologia é um marcador diferencial inultrapassável:

It might be all right for men, but for women, any woman, there was a biological catch and taken at any angle, danger. You dried up and were an old maid, danger. You drifted into the affable *hausfrau*, danger. You let her rip and had operations in Paris (poor Bella), danger.

There was one loophole, one might be an artist. Then the danger met the danger, the woman was man-woman, the man was woman-man. But Frederico, for all his acceptance of her verses, had shouted his man-is-man, his woman-is-woman at her; his shrill peacock-cry sounded a love-cry, death-cry for their generation.

He was willing to die for what he believed, would die probably. But that was his problem. It was a man’s problem, the man-artist. There was also the woman, not only the great mother-goddess that he worshipped, but the woman gifted as the man, with the same, with other problems. (*Ibidem*, 135-136)

Esta separação das esferas masculina e feminina acentua-se pela gravidez, que, como H.D. pondera, torna essa divisão mais definitiva do ponto de vista social.

Já a infertilidade corporal involuntária é objecto temático de Plath, em “Moonrise” (1958), numa altura em que Sylvia ainda não experimentara a maternidade. Neste, imagens de vida (“Berries redden”) são também imagens de decomposição: “The berries purple / And bleed. The white stomach may ripen yet.” (*SPCP*, 98) “Moonrise” constitui um exercício estilístico diferente, do ponto de vista subjectivo, dos poemas posteriores de Plath sobre a dualidade ferti-

⁵³² Kate Daniels e Louise Kertesz, como foi referido, comentam a forma como Rukeyser suprime textualmente a parcial suspensão criativa durante os primeiros anos após o nascimento do filho, embora esta ocorra de facto. Ou seja, produzindo poemas sublimando a criatividade proporcionada pela maternidade, Rukeyser não refere as dificuldades e a raridade da sua produção poética, condicionada pela sua situação de mãe solteira.

lidade/infertilidade, embora algumas das associações cromáticas e as referências a um espaço uterino como possibilidade vital ou tumular já apareçam aqui: “Berries redden. A body of whiteness / Rots, and smells of rot under headstone / Though the body walk out in clean linen.” (*Ibidem*)

“Parliament Hill Fields” expressa um outro tipo de “morte”.⁵³³ Do ponto de vista biográfico, há a influência factual: a 6 de Fevereiro de 1961, aos três meses de gravidez, Sylvia Plath sofre um aborto espontâneo e, tal como refere no seu comentário à leitura do poema numa emissão da BBC, o sujeito poético encontra-se dividido entre a perda da criança e a consciência de que existe um outro filho que aguarda por si e a quem se dirige no seu regresso a casa. O “desaparecimento” progressivo da memória (existência) dessa criança, que o sujeito percepcionou como parte de si, é espelhado pela natureza e pela realidade exterior:

The motif of obliteration becomes more and more powerful as the poem proceeds. The sky is “faceless”; the crocodile opens to “swallow” the speaker; the barrette is lost without anyone’s noticing; “silence after silence offers itself”; roof and tree are “swaddle[d]” in “an ashen smudge”; the tumulus is shadowed; the dwindling child is addressed, disappearing, as “ghost of a leaf, ghost of a bird.” (Vendler, 2003: 140)

Escrito a partir de uma experiência corporal, onde o sujeito afirma “Nobody can tell what I lack” (*SPCP*, 152), o poema revolve antinomicamente em torno dessa perda, partilhando os pensamentos de um sujeito. O movimento adquire contornos diferentes do que sucedera nos poemas comentados anteriormente e constata-se, assim, o estatismo e o despojamento de uma “bald hill”, de um céu que é “Faceless and pale as china” ou onde “silence after silence offers itself” (*Ibidem*). O sujeito observa reflexos do seu vazio interno, isto é, de um espaço corporal que se tornou sepulcral, nas parciais correspondências exteriores no cemitério: “The tumulus, even at noon, guards its black shadow: / You know me less constant, (...) / I circle the writhen trees. I am too happy. / These faithful dark-boughed cypresses” (*Ibidem*, 153).

Outras correspondências são intuídas pelo sujeito, nos movimentos do mundo envolvente, onde apercebe o movimento biológico da perda da criança:

As the mother tries vainly in imagination to accompany the lost child, her mind strives to follow each rivulet; to her, they call up aspects of the baby on its helpless journey as, not knowing how to live, it does not know how to die; attempting escape, it pools in the false channel of a heel-print; encountering obstacles (...) and not knowing how to cope with them, it “fumbles” its way. This painfully acquiescent pair of sentences – in which the addressed child is still “alive,” even if dissipating in rivulets, and in which Plath (...) has fused anxiety, grief, resentment of fate, tenderness, and fear – is followed by a single flat epitaph: “The day empties its images / Like a cup or a room.” The emptied cup of the womb we know about; and we meet the emptied room two lines later when we glimpse the nursery deprived of its expected inhabitant. (Vendler, 2003: 140-141)

⁵³³ Bundtzen classifica-o como “(...) another mental landscape of depression (...)” [Bundtzen, 1991 (1983): 209]

A premência desta presença, que apenas existe na memória do corpo materno, prolonga o sentimento de isolamento, na privacidade do sofrimento e na adversidade ou insensibilidade externas. A contiguidade entre o corpo materno e o corpo infante revela-se como uma ligação única, apenas perceptível pelo sujeito, que se desdobra numa representação da fragilidade dos laços físicos, em contraste com a permanência da impressão afectiva, mesmo se o sujeito a simula suprir, numa dolorosa despedida: “Already your doll grip lets go”; “Your cry fades like the cry of a gnat. / I lose sight of you on your blind journey”; “The day empties its images / Like a cup or a room.” (*SPCP*, 152, 153) No entanto, como Vendler assinala, às figurações do afastamento físico, corresponde uma tentativa materna de, a partir da aparentemente casual observação do mundo exterior, tentar seguir o movimento dos “spindling rivulets”, numa prevalente consciência dos movimentos que se processaram no seu corpo.

O término desta digressão (física e mental) com a entrada em casa, mostra um sujeito que suprime a falência reprodutiva na continuação do seu desempenho maternal e conjugal e em que estes se posicionam, afinal, como mecanismos auxiliares ao esquecimento. Mas a presença da outra criança que a espera não é uma solução absolutamente compensatória para a perda sofrida e a sensação de segurança parece irrecuperável: “The old dregs, the old difficulties take me to wife. / Gulls stiffen to their chill vigil in the drafty half-light; / I enter the lit house.” (*Ibidem*, 153) Gill acrescenta:

The closing images, which from one perspective herald the glow of new life, also symbolize suffocation, hence the metaphors of the ‘cellophane balloon’ and the colour blue (the colour of maternity but also of asphyxiation, anaemia and death). The tone here is ambivalent; the speaker has turned her back not on grief but on the potential autonomy that her loss – albeit fleetingly – had seemed to promise. (Gill, 2006: 103)

Tal como a linguagem e a criatividade poéticas são proporcionadas pela gravidez, também o termo desta afectam assim o poeta, trazendo o silêncio.

O corpo grávido, no entanto, é pleno de outras possibilidades criativas e literárias. Neste ponto, Rukeyser e Plath conjugam a percepção da gravidez como uma passagem temporal, que pode ser equacionada numa disposição métrica, rítmica ou silábica. “Metaphors” e “Nine Poems for the Unborn Child” (*The Green Wave*, 1948), fazem do número nove uma experiência física e literária feminina. Esta experiência realiza-se, contudo, de forma diferente.

Um dos aspectos que Kertesz destaca na sua análise de “Nine Poems for the Unborn Child” é “(...) the strong sense of ‘green wave,’ a religious sense.” (Kertesz, 1980: 226). O sentimento religioso firma-se, aliás, numa linguagem que a espaços remete para o texto bíblico. Este comentário de Kertesz funda-se também na crítica que Rukeyser fizera do texto *Jewel of Our Longing* (1949), de Charlotte Marletto, onde desaprovava o que, à época, consistira

numa radical e moderna utilização da linguagem anatómica: “In her review Rukeyser writes of the ‘anatomical fallacy’ in Marletto’s poems ‘which are written in an overdecorated ‘modern’ idiom with all its errors.’ The traps are all illustrated here: we have the ‘cervix hall,’ ‘cerebral hall,’ ‘orgastic waves,’ ‘cephalic shores,’ and the wild line, ‘shocking his schizospheres together.’” (*Ibidem*, 225-226)

Desta forma, se bem que profunda defensora da linguagem científica e dos seus princípios, Rukeyser contesta a sua utilização inadequada no que acaba por constituir uma “materialização” do corpo e despersonalização da experiência. No entanto, por detrás desta crítica e atendendo à contenção da linguagem de “Nine Poems for the Unborn Child”, o seu poema aparece ainda marcado pelas restrições da época e deixa no espaço do indizível esses referentes médico-científicos, revelando-o ainda próximo de uma tradição romântica. Quando se considera a linguagem científica de *Theory of Flight* (1935), o pulverizar dos tabus linguísticos em *Breaking Open* ou a recusa de eufemismos em *Houdini*,⁵³⁴ compreende-se a posição de charneira de “Nine Poems for the Unborn Child”, aproximando-se de uma linguagem e de uma temática mais centradas no corpo biológico da autora, mas ainda distante da liberdade e “transgressão” posteriores. Susan Eisenberg nota exactamente essa “modéstia” neste poema:

“Nine Poems” enters the physicality of pregnancy: yet it keeps to metaphoric and poetic language, creating its own kind of distance that seems unintended. For one thing, the specific language of pregnancy seems uncharacteristically absent from the poem’s diction. There are lots of “waves” and “wind” and “light” to describe quickening. But we’re without that wonderful word itself. [Eisenberg, 2001 (1999): 189]

Contudo, Rukeyser poderá ter tido uma percepção diferente quando compôs esta sequência: lamentando a ausência da tradição de uma escrita sobre a gravidez enquanto processo e não enquanto produto, Rukeyser propõe-se, de facto, a ser inovadora e reflectir o percurso dessa experiência, desde a sua descoberta até ao momento pré-parto, reenviando a espaços para episódios autobiográficos. Os poemas aparecem assim ordenados cronologicamente, de forma a espelhar a gravidez do corpo do sujeito. Distinguem-se, neste aspecto, de outras sequências de poemas seus que, sendo mais independentes em termos de significado, permitem uma leitura individual, como acontece com “Theory of Flight”. A integridade da sequência poética liga-se à integridade da experiência e do ser em crescimento, desde logo revelado como o referente principal do texto poético, e identificando o sujeito como alguém que se encontra num processo de reconhecimento de uma outra vida e das alterações que esta em si produz.

⁵³⁴ Se Rukeyser recusa sancionar partes do corpo, não pode aceitar o recurso ao eufemismo que, de facto, introduz um “gueto corporal”, tornando as palavras inadmissíveis no espaço público. Defende-se, então, a exactidão, a necessidade das palavras (de *todas* as palavras), como quando Houdini responde à pergunta de Volonty sobre esses “(...) vulnerable places? Female places, I think they are.” (*H*, 46)

Estas transformações e o carácter menos ordenado a que o discorrer mental pode conduzir são, no entanto, contidos pela forma escolhida por Rukeyser: o soneto. Eisenberg centra a sua análise na adequação desta estrutura às intenções de Rukeyser:

Using a received rather than open form adds historical weight to an event that is temporal and outside the traditional realm of poetic focus (...). In “Nine Poems,” the persona is presented with the situation of pregnancy, wrestles with various complications personal and political, and arrives, by the end of the ninth poem and ninth month, at a declaration of her hopes for herself and her future child. (...) Pregnancy moves through a series of stages, transformations that are both physical and psychic, and its closure is, of course, another beginning. (*Ibidem*, 185-186)

Confrontando-se com os “childless years alone” no início do poema, o sujeito redefine o seu passado como incompleto, apercebendo-se de que às suas exigências não podia ser dada resposta: “‘Give me myself,’ or ‘Take me,’ I said aloud; / There was little to give, and always less to take.” (*CPMR*, 280) Mas a gravidez que vem preencher essa incompletude parte de uma informação externa, trazida por um anónimo “They”. Ao longo da sequência, as sensações e as reflexões da mulher grávida vão sendo entrecortadas por vozes que remetem para um corpo clínico, que esclarece sobre o corpo feminino, e para um *ethos* social que o lembra da ilegitimidade da criança e da “impropriedade” da gravidez. Ou seja, similarmente aos textos de Plath, a gravidez, apercebida como uma contiguidade entre dois corpos e progressiva individualização desse Outro gerado, está cingida exteriormente por uma socialização e por uma interferência clínica que retiram subjectividade e autoridade à figura materna. Atente-se, então, no modo como Rukeyser contrapõe as duas formas de expressar a gravidez:

They came to me and said, “There is a child.”
Fountains of images broke through my land.
My swords, my fountains spouted past my eyes
And in my flesh at last I saw. (...)

“There is no father,” they came and said to me.
– I have known fatherless children, the searching, walk
The world, look at all the faces for their father’s life.
Their choice is death or the world. And they do choose. (*Ibidem*)

A oposição presença/ausência, exposta num paralelismo invertido (““They came to me and said, ‘There is a child’” / ““There is no father,’ they came and said to me””), impele o sujeito a reflexões distintas mas em que a realidade da criança vai sendo integrada também nessa forma dual: de uma experiência subjectiva que se realiza no corpo e de uma entidade social que cresce fora deste. No primeiro caso, a linguagem metaforiza o corpo materno e descobre-o como fonte de uma “revelação” que entra no domínio do religioso e do transcendente: “When she is told that she is pregnant, she writes, ‘And in my flesh at last I saw.’ (Hear the biblical ‘And in my flesh shall I see God.’)” (Kertesz, 1980: 226) Esta reformulação cognitiva vem

completar o sujeito, despoletando uma corrente associativa de imagens que o associam à fertilidade da água e da terra e à sua própria combatividade.

Na inserção da criança, ainda informe, na sociedade que condena a sua ilegitimidade, o sujeito vê outras respostas. Apercebendo a necessidade de um rosto paterno em que os filhos se (re)encontrem, o sujeito clama também a força que estas crianças demonstram, sendo a perda inicial um mecanismo de fortalecimento e sobrevivência futuras: “Earn their brave set of bone, the seeking marvelous look / Of those who lose and use and know their lives.” (CPMR, 280)

Ao dissecar a estruturação e a distribuição dos versos ao longo da sequência, Susan Eisenberg nota correctamente que Rukeyser quebra a formalidade do soneto, espelhando a flexibilidade e expansividade do corpo grávido. Assim, o número de versos que compõe os sonetos varia em articulação com o estágio/mês da gravidez: “In the third month, the pregnant body expands, the waistline disappears, and the pregnancy begins its psychic settling in: ‘Miraculously, life, from the old despair’ The second stanza of the sonnet of Section III is no longer a sestet; it has plumped into seven lines.” [Eisenberg, 2001 (1999): 187]

No entanto, esta análise de Eisenberg é prejudicada pela sua utilização da versão de “Nine Poems for the Unborn Child”, publicada em *Out of Silence*. De facto, algumas das suas conclusões assumem junções que são inexistentes na versão dos *Collected Poems* editada por Herzog e Kaufman. Por exemplo, o primeiro soneto, que aparece em *Out of Silence* como um corpo de texto indiviso, é publicado em *Collected Poems* seccionado em duas estrofes com oito e seis linhas, respectivamente, igual, aliás, ao soneto que lhe sucede. A análise de Eisenberg reflecte a fragilidade da crítica à obra rukeyseriana, quando baseada na disposição gráfica ou na edição dos poemas,⁵³⁵ uma vez que a pontuação idiossincrática e o seu experimentalismo gráfico (pense-se em “Niobe Now”) nem sempre obtiveram o respeito e o cuidado dos editores – pense-se em *The Traces of Thomas Hariot*.

Se as diferenças gráficas podem resultar em diferentes interpretações, a forma como Rukeyser repete certos conceitos em *The Green Wave* é menos ambígua. A imagética generativa e regenerativa que perpassa vários poemas associa a dupla fertilidade da água e do verde na natureza,⁵³⁶ que o corpo feminino espelha. Aliás, a temática urbana e o fascínio da máquina das obras iniciais são aqui secundarizados o que se torna compreensível, tendo em

⁵³⁵ Eisenberg assinala a junção no primeiro soneto e a separação no segundo como evidências da constatação por parte do sujeito da existência de um corpo-outro: “Like a tightly edited film, Section II opens at the doctor’s visit that confirms the pregnancy of the poem’s persona (...). What had been a single stanza in Section I is now two, reflecting the two entities encased within one body, and now appears as an example of the classic octet/sestet sonnet form.” (*Ibidem*)

⁵³⁶ “Salamander” fora exemplificativo, mas outros poemas insistem nesta conjugação dos dois termos, como “Green Limits”, “Song, from ‘Mr. Amazeen on the River’” ou “Mrs. Walpurga”, por exemplo.

consideração a violência tecnológica do Holocausto e a potencialidade destruidora dos bombardeamentos em Londres, Dresden ou na supressão humana em Hiroshima.

Estas violências estão presentes no terceiro soneto que, como o terceiro mês de gravidez, traz uma maior consciência da presença do corpo-outro: “(...) the poet feels herself, in her pregnancy, in the surging green wave of being.” (Kertesz, 1980: 226) Apesar de conhecedor das ameaças [“I know the nightmare, the black and bone piano, / The statues in the kitchen, a house dissolving in air” (CPMR, 280)], o “milagre” que constitui a nova vida produz um efeito pacificador e reconfortante, no aperceber-se dessa existência como já real. Inscrevendo o corpo materno numa tradição feminina, mais natural e carnal, expõe-se um conhecimento que o corpo clínico não pode alcançar: “We earthly are aware of transformation; / Miraculously, life, from the old despair.” (Ibidem, 281) A “consciência da transformação” conduz o sujeito a uma maior interioridade, enquanto as imagens aquáticas reenviam para o espaço amniótico e as mudanças e movimentos que vão ocorrendo: “The wave of smooth water approaches on the sea – / Surface, a live wave individual / Linking, massing its color.” (Ibidem)

O enfoque no ventre materno continua a dominar a quarta secção, expandindo a associação entre os movimentos internos e externos. O fluxo e refluxo da onda transformam-se agora na corrente contínua de um rio, numa progressão mais clara desse “maternal river” que fora recusado em “This House, This Country”: “(...) now all the images / Transform to leaves, now all these screens of leaves / Are flowing into rivers, I am in love / With rivers, these changing waters carry voices, / Carry all children” (Ibidem).

Embora Eisenberg constate que esta maior atenção às alterações uterinas produz uma crescente despersonalização e desaparecimento do sujeito [cf. Eisenberg, 2001 (1999): 187], as secções quarta e quinta ainda não reconhecem a individualidade de um outro, registando antes o modo como o corpo vai escapando ao controlo do sujeito, sendo palco de transformações e obedecendo a outros ritmos e necessidades: “The waves are changing, they tremble from waves of waters / To other essentials – they become waves of light / And wander through my sleep and through my waking, / (...)The pure light. Now I am light and nothing more.” (CPMR, 281) À incorporalidade no último verso, corresponde a presença material e quase “acerebral” do corpo trazidas pela quinta estrofe e pelo quinto mês da gravidez: “Eating sleep, eating sunlight, eating meat, / Lying in the sun to stare / At deliverance, the rapid cloud” (Ibidem). A correspondência entre o corpo feminino e o mundo natural define-o, então, como reprodutor inconsciente mas sentiente: “And in my body feel the seasons grow.” (Ibidem)

Mas a proximidade desta “earth mother” com a fértil irmã de “Two Sisters of Persephone” ou com a figura materna de “Three Women”, nos poemas de Plath, insinua a dificuldade em

retirar o corpo materno do condicionalismo biológico. Todavia, é também uma representação da maternidade que faculta a expressão a um corpo feminino em processo de transformação, em vez de o apresentar apenas como “invólucro” silenciado ou Madonna jubilosa. [cf. Eisenberg, 2001 (1999): 185]

Esta estrofe traz ainda o anunciar da criança como uma entidade que, se ainda indefinida para o sujeito poético, é já claramente também um sujeito próprio: “Who is it in the dim room? Who is there?” (*CPMR*, 281) O corpo materno é agora um espaço outro, porque “pertença” de outro: um “dim room” que se identifica como “there” e não “here”. A semelhança que Eisenberg assinala entre a estrutura rítmica desta estrofe e uma *nursery rhyme*, justifica-se assim como um acompanhar do anúncio da criança, na antecipação dos momentos que mãe e filho partilharão nos primeiros tempos.⁵³⁷

Tendo então mais presente a consciência da criança como indivíduo e antevendo já a sua inserção num mundo onde a violência recorre ciclicamente, Rukeyser recorda Otto: “His hands full of guns, on the enemy in Spain.” (*CPMR*, 282) A sexta estrofe que se inicia com essa ominosa “Death’s threat!” (*Ibidem*), reúne, desta forma, vida e morte. Ao sacrifício voluntário de Boch em Espanha para que outros pudessem viver, corresponde o potencial sacrifício materno, escolhendo, perante a pergunta médica, salvar a vida da criança, em vez da sua:

They came to me and said, “If you must choose,
Is it yourself or the child?” Laughter I learned
In that moment, laughter and choice of life.
I saw an immense ship trembling on the water
Lift by a gesture of hands. I saw a child. (*Ibidem*)

Assim, Rukeyser e Plath vêem a possibilidade da guerra e o poderio militar masculino como uma violenta ameaça ao futuro dos filhos o que, para a primeira, constitui um prenúncio do horror que descreverá em “Breaking Open”, em plena guerra do Vietname e com William refugiado no Canadá. As maiores insanidades são, então, resultado do “homem racional”, como os cientistas e os que construíram Auschwitz:

⁵³⁷ “Lines 2, 5, 7, 10, and 12 share one rhyme in an alternating second and third line pattern that creates almost a nursery quality: ‘stare,’ ‘dare,’ ‘flare,’ ‘nowhere,’ ‘there.’ The one two-syllable word among them, ‘nowhere,’ also marks the syntactic break where the 10-line sentence ends and where the section’s turn occurs.” [Eisenberg, 2001 (1999): 188]

We do not know we are insane.
We say to them : you are insane
Anything you can imagine
 on punishable drugs, or calm or young (...)
 with the word Hanoi bombed
 with the legless boy in Bach Mai
 with the sons of man torn by man
Rational man has done. (*Ibidem*, 527)

Voltando a “Nine Poems for the Unborn Child”, as estrofes seguintes, na sétima secção, retiram a criança do domínio do indistinto tornando-a o interlocutor a quem o sujeito dirige as suas preocupações. As angústias maternas que se encontram nos poemas plathianos de “Mary’s Song”, “Brasília”, “Three Women”, estão presentes neste poema de Rukeyser, onde o recém-nascido aparece como um corpo inocente e edível, num mundo sinistramente autofágico e onde a violência parece mais apelativa do que a vida humana:

You will enter the world where death by fear and explosion
Is waited; longed for by many; by all dreamed.
You will enter the world where various poverty
Makes thin the imagination and the bone. (...)
You will enter the world which eats itself
Naming faith, reason, naming love, truth, fact. (*Ibidem*, 282)

A apetência para a nomeação (“Naming faith, reason, naming love, truth, fact”) expõe o carácter divisivo do mundo que espera a criança, onde a entrada no Simbólico representa não só o fim da união harmónica com a mãe mas, também, a sua integração numa sociedade que procura e estipula categorias distintas. Se a linguagem é factor de ligação, o nomear introduz a separabilidade e a segregação. Como o sujeito afirma, é uma sociedade, à semelhança de “Poem Out of Childhood”, onde as “paredes” demarcam e apartam os indivíduos da sua própria experiência: “You will enter the world where birth is walled about, / Where years are walled journeys, death a walled-in act.” (*Ibidem*)

Aproximando-se o momento do parto, a oitava secção recupera o carácter mais íntimo da ligação entre o seu corpo e o corpo no seu ventre. A transiência entre ambos torna-se mais evidente, já não apenas nos fluir das águas da terceira secção, mas na própria corporeidade da criança, apercebida agora como uma imanência carnal, cuja afinidade com o sujeito se torna absoluta e em que o “contentor” corpo materno é “incluído”/integrado pelo corpo da criança: “Child who within me gives me dreams and sleep, / Your sleep, your dreams; you hold me in your flesh / Including me where nothing has included” (*Ibidem*).

O acompanhar textual do avançar da gravidez produz as seguintes alterações estruturais:

The woman and baby are now two – separate, but yoked by the umbilical cord and the sonnet’s structure. Each of these final three poems is configured differently. Section VII is the traditional octet and sestet, highlighting the inversion that follows. Like the pregnant

woman's life, like the turning baby in her womb, the sonnet of section VIII is upside down, with the sestet first. The final section, IX, like the one that ends the first trimester, is a 15-line sonnet of two stanzas: eight and seven lines. At this point in pregnancy the baby would have dropped lower in the pelvic cavity. Brought full term, the baby is overfilling its "red room" and is ready for birth. This poem, written in a form structured on imbalance, closes with an almost prayerful wish for balance, from both writer and mother (...). [Eisenberg, 2001 (1999): 188-189]

Este carácter litúrgico que Eisenberg refere, retoma a sensibilidade quase religiosa da experiência, expressando a preocupação e angústia maternas antes do parto e o desejo universal de uma renovação da sociedade: "(...) Praise that the cities of men, / The fields of men, may at all moments choose. / Lose, use, and live. And at this daylight, praise / To the grace of the world and time that I may hope / To live, to write, to see my human child." (CPMR, 283) Fundamentais para esta renovação são conceitos como "choose", "Love", "use" e "live". A criança prefigura-se não apenas como sujeito individual mas como membro de uma comunidade mais vasta.

Ao longo da sua obra, as crianças são com frequência o elemento basilar para a reconstrução social. Esse é o caso, por exemplo, das Elegias: "And the child sitting alone planning her hope: / I want to write for my race. But what race will you speak, / being American?" (*Ibidem*, 307) A última elegia, "Tenth Elegy. Elegy in Joy", deixa essa mensagem de esperança, já que a sociedade que se reconstrói depois da guerra é "alimentada" por uma criatividade que se abre à linguagem sensual da maternidade:

The word of nourishment passes through the women,
soldiers and orchards rooted in constellations,
white towers, eyes of children:
saying in time of war What shall we feed? (...)

Nourish beginnings, let us nourish beginnings.
Not all things are blest, but the
seeds of all things are blest.
The blessing is in the seed. (*Ibidem*, 330)

Enquanto a abordagem rukeyseriana aos nove meses da gravidez parte das transformações percebidas internamente e da relação com esse corpo em formação dentro de si, numa relação especular entre corpo e texto; Plath constrói em "Metaphors", partindo da mesma referência, uma visualização estética e literária que se joga no desvendar do enigma proposto nas imagens de um corpo distendido: "An elephant, a ponderous house, / A melon strolling on two tendrils"; "This loaf's big with its yeasty rising"; "I've eaten a bag of green apples" (SPCP, 116). Mas o poema apresenta também o número nove como pista para estas metáforas da gravidez, na sua composição em nove sílabas, como o primeiro verso logo revela ["I'm a riddle in nine syllables" (*Ibidem*)], por sua vez contidas em nove versos.

A facilidade na resolução do enigma sugere, então, mais o deleite na revelação e poetização de um estado, do que no exercício intelectual que o desvendar do mesmo pressupõe. Axelrod nota, por exemplo, na confrontação com Dickinson, este expressar indirecto que testa e joga com os limites associativos e descritivos da linguagem: “The two poets shared a struggle for voice that involved duplicity as a tactic (...). But beyond (...) personal motives, they spoke in riddles because they sensed that that was all language could ever come to: a game, a test of wits, a deceit.” [Axelrod, 1992 (1990: 143-144)] “Metaphors” afasta-se, porém, da poesia de Dickinson por incidir na corporalização e subjectivação da experiência. (cf. *Ibidem*, 144-145) As analogias desta gravidez atenuam também outras representações mais negativas ou grotescas como a de Dodo Conway.⁵³⁸ Mas apesar da sua definição como “I’m a means, a stage, a cow in calf” (*SPCP*, 116), o sujeito não está anesteticamente retido numa “acerebralização” reprodutora: afinal, é, ele próprio, o produtor (cerebral) do enigma. A imagem final, contudo, é ambígua: “Boarded the train there’s no getting off.” (*Ibidem*) Não havendo aqui o mesmo impulso para essa estase que em “Getting There” se ansiara, há, porém, a noção de que esta viagem com um inescapável destino poderá não ser completamente positiva.⁵³⁹

“The Manor Garden”, escrito em Yaddo quando Plath estava grávida, reúne de forma mais complexa e menos humorística as contradições que aguardam a criança. Embora as imagens sejam menos estáticas do que em “Metaphors”, “visualizando” o crescimento fetal e o aumento expansivo do corpo materno,⁵⁴⁰ a transformação da criança em interlocutor do texto não “suaviza” o teor de um poema onde, “The fountains are dry and the roses over. / Incense of death.” (*Ibidem*)

A imagem final em que o nascimento é testemunhado e “apadrinhado” por uma plêiade de criaturas ominosas demonstra-o como um momento de passagem entre vida e morte:

⁵³⁸ Axelrod tem uma posição diferente: “(...) ‘Metaphors communicates a sense of humiliation (a ‘mellon strolling on two tendrils’), grotesquerie (an ‘elephant’ woman), instrumentality (a ‘means’), capitalist reification (‘money’s new-minted in this fat purse’), sexual powerlessness (‘boarded the train there’s no getting off’), and pain (‘I’ve eaten a bag of green apples’). Beneath the humor of Plath’s imagery, we discover very little pleasure (...)” (*Ibidem*, 144-145) No entanto, atendendo ao modo como a imagética grotesca em Plath oscila facilmente para o campo da abjecção (pense-se em “Zoo Keeper’s Wife”) e à violência que a sua poesia tardia é capaz de expressar, “Metaphors” sustenta uma leitura comparativa menos depreciativa da gravidez.

⁵³⁹ Middlebrook analisa este poema em confronto com a poesia coeva de Ted Hughes, na reacção do jovem casal perante a prospectiva maternidade e paternidade: “The initiating calls were from Plath: ‘Metaphors for a Pregnant Woman’, dated March 1959 when she was wishing to conceive, and ‘You’re’, dated January/February 1960, when she was pregnant with Frieda. These poems are simple, similar, even repetitious; each is merely a playful list of the foetus’s attributes. In ‘Metaphors’ the speaker likens herself to ‘a means, a stage, a cow in calf’; ‘You’re’ depicts a ‘traveled prawn’, a ‘sprat in pickle jug. / A creel of eels.’” (Middlebrook, 2006: 160)

⁵⁴⁰ “You move through the era of fishes, / The smug centuries of the pig – / Head, toe and finger / Come clear of the shadow (...)”; “The pears fatten like little buddhas” (*SPCP*, 125).

The spider on its own string

Crosses the lake. The worms

Quit their usual habitations.

The small birds converge, converge

With their gifts to a difficult birthing. (*Ibidem*)

Jo Gill explica a escolha de “birthing” em vez de “birth” nesta ambígua descrição e relação: “(...) it connotes the little-used term ‘birthing room’. This was a room, familiar in seventeenth-century architecture, built solely for giving birth and – crucially in the context of the persistent ambivalence of this poem – for caring for the dying.” (Gill, 2006: 97)

A esta maternidade desejada e angustiante e à indesejada infertilidade opõe-se a negatividade que Plath vê na recusa da capacidade reprodutiva, numa leitura cultural cunhada no espírito da década mas também na asserção histórica do feminino como um corpo essencialmente gerador. As figuras femininas que povoam os poemas “The Munich Mannequins” ou “Barren Woman” aparecem dissociadas da sensorialidade expressiva, reclusas num mundo similar à esterilidade que Plath descreve no espaço masculino de “Three Women”.

Em “Barren Woman” (1961), por oposição ao poema que se lhe segue “Heavy Women”, Plath retoma a estratégia diferenciadora de “The Two Sisters of Persephone”, enquadrando estas duas possibilidades representativas em espaços estanques e dicotómicos. O poema prenuncia o vazio e o estatismo de “The Munich Mannequins”, onde a brancura imaculada postula a ausência de vida. Encerrada no espectáculo de si própria, a individualização que é atribuída a esta mulher, resulta num museu de onde até as estátuas (representações sem vida, de outras vidas) foram excluídas: “Empty, I echo to the least footfall, / Museum without statues, grand with pillars, porticoes, rotundas.” (*SPCP*, 157) Na mesma linha, a petrificação está também presente em “The Other”, onde o sujeito poético acusa a rival, que ameaça a estabilidade do seu matrimónio, de possuir “a womb of marble.” (*Ibidem*, 202)

Isolada em “Barren Woman”, fica, assim, a marcação textual de um “T”, improdutivo, acompanhado por imagens de uma idêntica improdutividade criativa/ artística: “I echo to the least footfall”; “a fountain leaps and sinks back into itself”; “blind to the world” (*Ibidem*, 157). A imagem lunar renova a sua função funesta e “abençoa” esta esterilidade: “The moon lays a hand on my forehead, / Blank-faced and mum as a nurse.” (*Ibidem*) O conflito sublima-se na oposição entre o propósito que o sujeito entrevira para si: “I imagine myself with a great public, / Mother of a white Nike and several bald-eyed Apollos” e a realidade presente – “Instead, the dead injure me with attentions, and nothing can happen.” (*Ibidem*)

Estas imagens opõem-se à descrição de uma estatuária positiva e admirável. Em “Heavy Women”, composto cinco dias depois: “Irrefutable, beautifully smug / As Venus, pedestaled

on a half-shell” (*Ibidem*, 158). Ou em “Morning Song”, escrito dois dias antes de “Barren Woman”, em que o nascimento da criança e a sua sonora entrada no mundo, enunciam e anunciam uma “New statue.” (*Ibidem*, 157) No entanto, a generosa passividade e contentamento das figuras grávidas em “Heavy Women” (uma pictórica Madonna) explicam a sua participação num enredo que é criativo enquanto reprodutivo, uma configuração da “earth mother” sem objectivos ou subjectividade própria. A sua procriatividade identifica-se com o bolbo que, recolhido na terra, incha antes de poder brotar: “Smiling to themselves, they meditate / Devoutly as the Dutch bulb / Forming its twenty petals.” (*Ibidem*, 158) O “jardim” está, todavia, sob a plácida orientação dos “wise gray men”.

A esterilidade é também correlativa da suprema individualidade de uma rival feminina, uma *femme fatale* que é incapaz de criar, presa na estéril armadilha da sua submissão ao prazer e às necessidades masculinas, de que são exemplo os poemas “The Fearful” e “Childless Woman”. Porque a informação biográfica é por demais referida no primeiro, incluem-se apenas aqui alguns dos traços que marcam a formulação plathiana desta figura que, como em “Face Lift”, vive a sua corporeidade como um fim em si mesmo. A maternidade implicaria a aceitação de uma divisão generosa de si num outro, sendo, por isso, repudiada: “Worms in the glottal stops. / She hates // The thought of a baby – / Stealer of cells, stealer of beauty – // She would rather be dead than fat, / Dead and perfect, like Nefertit” (*Ibidem*, 256). A aparente semelhança com as imagens de “Edge” distancia-se na conclusão do poema: “The silver limbo of each eye // Where the child can never swim, / Where there is only him and him.” (*Ibidem*) A luta inglória contra o tempo, como em “Face Lift”, obriga a que o sujeito feminino determine a sua vida em função deste “him and him”, sendo a sua aparente vitória apenas uma demonstração do seu despersonalizante fracasso.

Já “Childless Woman” (1962), imagetivamente próximo de “The Munich Mannequins”, expõe igualmente um corpo existente em função do desejo masculino, neste caso o silencioso interlocutor. Mas em oposição à generosidade corporal das figuras maternas, cuja oferenda resulta numa sequencialidade geracional, isto é, de mãe para filho na continuidade da espécie, em “Childless Woman” constata-se a improdutiva e estéril circularidade desta figura, onde as linhas sequenciais se encontram detidas ou sem destino:

The womb
Rattles its pod, the moon
Discharges itself from the tree with nowhere to go.

My landscape is a hand with no lines,
The roads bunched to a knot,
The knot myself,

Myself the rose you achieve – (*SPCP*, 259)

O encadeamento dos versos não implica um seguimento, ampliando antes o fechamento em si, reforçado pelas imagens descritas: “This body, / This ivory // Ungodly as a child’s shriek. / Spiderlike, I spin mirrors, / Loyal to my image.” (*Ibidem*)

A esterilidade do corpo ebúrneo exponencia-se nos seus únicos produtos: tecendo, imaginando ou rodando repetidamente espelhos onde apenas a sua reflexão visual pode surgir. Ou seja, fechando-se na mera imaterialidade que a representa ou expelindo de forma excessivamente corpórea “nothing but blood –”. A oferta não sugere a componente ingestiva tão frequente em Plath mas antes a manifestação ou prova dessa infertilidade: “Taste it, dark red!” (*Ibidem*) A sua revelação como “ungodly” está ainda patente no vínculo associativo que Plath estabelece entre o corpo grávido e o mundo natural que “Winter Trees”⁵⁴¹ e “Three Women” explicitam. Reflete também a associação entre esterilidade e mortalidade que assombra este mundo natural, que a *persona* da secretária em “Three Women” e que a “childless woman” confirmam: “And my forest // My funeral, / And this hill and this / Gleaming with the mouths of corpses.” (*Ibidem*, 259) Tal como a sua “paisagem é uma mão sem linhas”, também os versos do poema são substantivados, indiciando uma ausência de ação e sobrepondo um concatenar de imagens já de si fechadas, concluindo o poema neste terceto citado supra, em que a própria morte parece poder ingerir-se, foco de uma absoluta negatividade.

Esta condição repete-se em “The Munich Mannequins”, um poema cronologicamente próximo (1963), remetendo biograficamente, segundo vários autores, para o relacionamento de Ted Hughes com Assia Wevill,⁵⁴² à época ainda sem filhos. Iniciando-se com o célebre verso “Perfection is terrible, it cannot have children” (*Ibidem*, 262), liga, inexoravelmente, o corpo feminino à sua essencialidade biológica em virtude do qual se define: “Cold as snow breath, it tamps the womb // Where the yew trees blow like hydras, / The tree of life and the tree of life // Unloosing their moons, month after month, to no purpose.” (*Ibidem*, 262-263) A incontínência do ventre, funéreo como as “yew trees”, aqui paradoxalmente referidas como “the tree of life”, acaba por revelar a sua impossibilidade criativa, considerando a associação plathiana entre

⁵⁴¹ “On their blotter of fog the trees / Seem a botanical drawing – / Memories growing, ring on ring, / A series of weddings. // Knowing neither abortions nor bitchery, / Truer than women, / They seed so effortlessly!” (*Ibidem*, 257-258)

⁵⁴² A ascendência germânica de Assia Wevill e a alusão a um episódio em que Plath teria interceptado uma conversa telefónica entre esta e Ted, levando-a a arrancar o telefone da parede, parecem contribuir para a formação do poema, na sua geografia ou nas suas referências: “And the black phones on hooks // Glittering / Glittering and digesting // Voicelessness. The snow has no voice.” (*Ibidem*, 263)

produtividade artística e reprodução biológica. Conduz, na prática, ao silenciamento das figuras, imóveis numa artificial domesticidade: “These mannequins lean tonight / In Munich, morgue between Paris and Rome, // Naked and bald in their furs, / Orange lollies on silver sticks”; “Voicelessness. The snow has no voice.” (*Ibidem*, 263) Se Plath associa a criança à figura Crística, os manequins são espectáculos visuais, que se “auto-idolatrizam” na sua imanência: “(...) no more idols but me, // Me and you.” (*Ibidem*) Anulando a possibilidade de uma entrega a outrem, habitam um corpo despojado de espírito, tendo apenas como referente externo um “you” para quem se dispõem como objecto óptico, “Naked and bald in their furs”.⁵⁴³ A imagética e a fragmentaridade das descrições que Britzolakis⁵⁴⁴ encontra neste e noutros poemas plathianos desta fase, evocam a fragilidade humana e a precariedade do corpo feminino, sob o escopo surrealista, decomposto em membros objectificados:

The mannequin: veritable emblem of the sensibility of a whole age, supreme totem of the Surrealist transformation of life – in which the human body itself comes before us as a product, where the nagging awareness of another presence, as in the terror of the blue gaze that meets us from the doll’s eyes, the secret premonition of a lifeless voice somehow about to address us, all figure emblematically the central discovery by Surrealism of the properties of the objects that surrounded it. [Jameson, 1974 (1971): 104-105]

A composição poética “Three Women” faz convergir estas apreensões da gravidez como uma experiência indissociável do corpo-outro e próprio do infante, mas diverge destas representações parcelares da maternidade e da esterilidade ao procurar sintetizar, numa textualização subjectiva da experiência, diferentes realidades femininas, ambíguas e não fixas.⁵⁴⁵

“Three Women” descreve três realizações do corpo grávido: a sua repetida infertilidade, ciclicamente impelida a uma expulsão do que poderia ser uma potencial vida; a sagração de si na (in)consciente maternidade da “earth mother”; e, finalmente, na reprodução de um Outro. “Criado” por um corpo autónomo em oposição à consciência e vontade da jovem, este Outro recém-nascido é deixado no hospital, cumprindo-se apenas uma parte do papel maternal. Com o subtítulo de “A Poem for Three Voices”,⁵⁴⁶ Plath não resolve, mas antes complica o espaço

⁵⁴³ Susan Bassnett assinala a sua codificação masculina: “Starting here, the poem goes on to develop through a chain of images of desolation, coldness, loneliness and silence. Whiteness and sterility are the counter signs to redness and productivity, the ‘blood jet’ of poetry (‘Kindness’, written four days later) and the menstrual flow, described in line 6 as ‘the flood of love’. The mannequins symbolise perfect women in that they represent the visual ideal image of what society declares to be beautiful but in the surreal straightness – ‘orange lollies on silver sticks’ – they are the antithesis of productive, pregnant roundness. The spilt menstrual blood in the opening lines of the poem is symbolic of waste and unfulfilled femininity (...)” [Bassnett, 2005 (1987): 74-75]

⁵⁴⁴ “In ‘Berck-Plage’ and ‘The Munich Mannequins’, for example, a surrealist cross-cutting of images, and a hermetic elaboration of the isolated detail, produces a radically estranged landscape of menacing and petrified part-objects.” (Britzolakis, 2006: 119)

⁵⁴⁵ Tendo por base o filme de Ingmar Bergman, *Brink of Life*, o poema difere deste, aproximando-o mais da vivência pessoal de Plath. Pamela Annas pormenoriza as diferenças entre ambos. (cf. Annas, 1988: 82-86)

⁵⁴⁶ Estas três vozes serão aqui referidas, frequentemente, tendo em atenção a sua designação original “wife”,

da maternidade, “cenário”, aliás, para o poema.

A primeira personagem que aparece no texto descreve-se como o epítome da fertilidade, confundindo a estéril lua da imagética plathiana,⁵⁴⁷ porque é o agente da cíclica renovação humana: “I am slow as the world. I am very patient, / Turning through my time, the suns and stars / Regarding me with attention.” (*Ibidem*) A sua passividade e inconsciência reflectem o que descreve como um acontecimento natural, similar ao análogo aprumar das penas do faisão (cf. *Ibidem*), embora se deixe inferir que há um orgulho e uma especiosidade no seu caso: “When I walk out, I am a great event. / I do not have to think, or even rehearse. / What happens in me will happen without attention.” (*Ibidem*)

Este estado de graça, na sua preparação e disposição para que o seu corpo seja palco do próximo “great event”, o parto, surge em oposição a uma outra emanção corporal que é introduzida pela segunda personagem, a secretária: “When I first saw it, the small red seep, I did not believe it.” (*Ibidem*, 177) Ao invés da plenitude que a figura anterior prometera, a presença da mulher profissional revela a infertilidade do corpo “contaminado” pela violência e esterilidade do mundo masculino, desvelando a permeabilidade do seu corpo ao ambiente externo: “I watched the men walk about me in the Office. They were so flat! / There was something about them like cardboard, and now I had caught it, / That flat, flat, flatness from which ideas, destructions, / Bulldozers, guillotines, white chambers of shrieks proceed” (*Ibidem*).

Plath repete a construção das várias separações que divisa na sua obra – enquanto a primeira personagem foi deixada num espaço indefinido em termos profissionais, a segunda é quase imediatamente colocada no seu enquadramento laboral, local da descoberta da impossibilidade gestativa: “I sat at my desk in my stockings, my high heels, // And the man I work for laughed: ‘Have you seen something awful? / You are so white, suddenly.’ And I said nothing.” (*Ibidem*) As dificuldades comunicativas apenas aumentam a segmentação do binómio masculino/feminino, até mesmo para a secretária, tão próxima da mecanicidade e destrutividade masculinas. Lembrando a declaração de Esther, em *The Bell Jar* [“The trouble was, I hated the idea of serving men in any way. I wanted to dictate my own thrilling letters” (*BJ*, 72)], a secretária está confinada a esse mesmo futuro: “The letters proceed from these black keys, and these black keys proceed / From my alphabetical fingers, ordering parts, // Parts, bits, cogs, the shining multiples. / I am dying as I sit. I lose a dimension.” (*SPCP*, 177)

O peso da negatividade é redobrado pelas imagens de morte e pela futilidade dos seus

“secretary” e “young woman”, nomeadamente, no que se refere à identificação da segunda personagem como secretária e a jovem como estudante, por questões de clareza.

⁵⁴⁷ “She is simply astonished at fertility.” (*SPCP*, 176)

gestos, desprovidos de sentido, não havendo a significação ulterior aportada pela maternidade por que anseia: “These are my feet, these mechanical echoes. / Tap, tap, tap, steel pegs. I am found wanting.” (*Ibidem*) Este movimento e som mecânicos imitam a imagem do comboio anterior [“Trains roar in my ears, departures, departures!” (*Ibidem*)], remetendo para o destino e a dissolução de “Getting There”. A sua perturbação e incompreensão perante o mistério da infertilidade, revelam-na desligada e apartada de um corpo que não controla, biologicamente superior à dimensão intelectual do seu mundo laboral: “(...) Is it so difficult / For the spirit to conceive a face, a mouth?” (*Ibidem*)

A terceira dimensão da maternidade aportada pela estudante, a terceira *persona*, mantém o poema numa atmosfera disfórica. Ainda antes de se esclarecer sobre as razões da angústia deste sujeito, Plath insere a dissociação e a rejeição de outrem e, neste caso, do próprio sujeito: “I remember the minute when I knew for sure. / The willows were chilling, / The face in the pool was beautiful, but not mine –” (*Ibidem*). O motivo pelo sentimento opressivo sentido pelo sujeito desvela-se nos versos seguintes: “And all I could see was dangers: doves and words, / Stars and showers of gold – conceptions, conceptions!” (*Ibidem*, 178)

Esta terceira reacção à gravidez traz uma outra referência exterior. A primeira personagem assume, na ostentação do corpo grávido, a sua correspondência a um natural mas distante faisão. Por seu turno, a segunda personagem encontrara espelhos de si nas “Parts, bits, cogs” do desumanizado ambiente populado por “Bulldozers, guillotines, white chambers of shrieks”, onde o único referente natural eram as despidas árvores: “I saw death in the bare trees, a deprivation.” (*Ibidem*, 177) Já a terceira personagem arquitecta uma imagem de pesadelo, parte inspirada no mundo natural da concepção da primeira personagem, parte saída do pesadelo destrutivo e aniquilante da segunda: “And the great swan, with its terrible look, / Coming at me, like a castle, from the top of the river. / There is a snake in swans. / He glided by; his eye had a black meaning.” (*Ibidem*, 178)

O apartamento entre o seu corpo e o que está a ser gerado por si implica-se na forma como essa formação se vai processando, à revelia do agenciar consciente do sujeito e numa reformulação do “biological catch” que H.D. mencionara: “I thought I could deny the consequence – / But it was too late for that. It was too late, and the face / Went on shaping itself with love, as if I was ready” (*Ibidem*).

Este desprendimento e rejeição formam pólos opostos à angústia e ansiedade nos versos seguintes, com o retomar do discurso da segunda personagem. A acentuação da subjectividade, nas contínuas presenças de “I” como iniciador dos versos, reforça a diferenciação e a exclusão sentidas por esta mulher em relação à restante comunidade feminina e a sua imputação da

culpa às outras faces que não procura: “And then there were other faces. The faces of nations, / Governments, parliaments, societies, / The faceless faces of important man.” (*Ibidem*, 179) No entanto, há uma partilha entre estas duas vozes (a da secretária e a da estudante), ambas percebendo a estranheza do seu corpo: “I am not at home.” Para a secretária, porém, há uma criança imaginada e idealizada, ficando, assim, a gravidez num espaço de charneira entre a criatividade e a impotência femininas.

Nas oposições entre fertilidade e infertilidade, a segunda personagem associa ainda à primeira condição, a extrema vivacidade das crianças – excessiva perante as faces, “bald and impossible” e o vazio demasiado calmo do seu corpo⁵⁴⁸ – e a reprodução orgânica e sentimental, desprovida de racionalidade. A infecundidade, por seu turno, revela a artificialidade da sua percepção corporal: “I have stitched life into me like a rare organ” (*Ibidem*, 178). Relacionada com a intelectualidade, aproxima-se do mundo masculino, poderoso a nível secular e religioso, político e social, temporal e imemorial:

I have tried not to think too hard. I have tried to be natural.
I have tried to be blind in love, like other women, (...)

It is these men I mind:
They are jealous of anything that is not flat! They are jealous gods
That would have the whole world flat because they are.
I see the Father conversing with the Son.
Such flatness cannot but be holy. (*Ibidem*, 178-179)

Na acusação da secretária aponta-se também uma distinção nas formas de apreensão e de conhecimento, num essencialismo que Rukeyser a espaços partilha, como se viu.⁵⁴⁹ Britzolakis destaca esta carência e, por isso, incapacidade cognitiva masculina: “It is the repression of the corporeal nature of maternity that enables the myth of creation through the divine Father’s Word. His patriarchal ‘jealousy’ of the life-giving and generative female body undermines his claims to an omniscient, pure knowledge.” (Britzolakis, 1999: 177) Ou seja, o corpo grávido fornece uma base ontológica a que o mundo masculino não pode aceder. Aliás, na centralização do discurso na posição e no corpo/experiência das três mulheres, Plath apropria a autoria discursiva para um campo exclusivamente feminino. Em “Three Women”, é a mãe que diz do seu corpo “A red lotus opens in its bowl of blood” (*SPCP*, 181), numa comparação

⁵⁴⁸ “Other children do not touch me: they are terrible. / They have too many colors, too much life. They are not quiet, / Quiet, like the little emptinesses I carry.” (*Ibidem*, 178)

⁵⁴⁹ Em “Letter to the Front”, perante a violência da Segunda Guerra Mundial, Rukeyser proclama: “If they bomb the cities, they must offer the choice. / Taking away the sons, they must create a reason. / The cities and women cry in a frightful voice, / I care not who makes the laws, let me make the sons.” (*CPMR*, 245) Estes corpos femininos existem, como em poemas anteriores, marcados pelo seu género e em oposição ao corpo e ao mundo patriarcal: “Surely it is time for the true grace of women / Emerging, in their lives’ colors, from the rooms, from the harvests, / From the delicate prisons, to speak their promises.” (*Ibidem*, 246)

botânica que antes fora efectuada pelo cirurgião de “The Surgeon at 2 a.m.”; no momento do parto é a sua percepção que se torna texto, ao contrário do que sucede em *The Bell Jar*⁵⁵⁰ ou como na descrição em “Sweetie Pie and the Gutter Men”: ““This woman had some drug, invented by a man, I suppose, as all those drugs are. It didn’t stop her feeling the pain, but made her forget it right afterwards.”” (*JP*, 143)

Plath nota, então, que sendo a maternidade intrínseca à natureza feminina, a intromissão do poder masculino sobre a gravidez deturpa o seu significado. A gravidez marcada pela organização médica e patriarcal é também tratada, ironicamente, por Rukeyser, no poema “All Little Animals”. Neste, à arrogante mas falível cientificidade clínica e masculina, assertivo no tecnicismo do vocabulário e do equipamento, o sujeito sobrepõe o conhecimento natural dos “all little animals” que teimam na sua verdade:

“You are not pregnant,” said the man
with the probe and white white coat:
“Yes, she is,” said all the little animals.
Then the great gynecologist examined. “You are not now,
and I doubt that you ever have been,” he said with
authority.
“Test me again.” He looked at his nurse and shrugged.
“Yes, she is,” said all the little animals, and laid down their
lives for my son and me. (*CPMR*, 489)

“Disponibilizando” os seus corpos como meio de diagnóstico, rãs e coelhos detêm a resposta à pergunta clínica, sem que lhes seja dado o reconhecimento e, na sua contestação e desafio à autoridade masculina, institucional, médica e familiar, são os aliados da transgressão e marginalidade do sujeito:

they lay down their lives in silence,
all the rabbits saying Yes, all the frogs saying Yes,
in the face of all men and all institutions,
all the doctors, all the parents, all the worldly friends, all the
psychiatrists, all the abortionists, all the lawyers.
The little animals whom I bless and praise and thank forever,
they are part of my living, (*Ibidem*)

A defesa de Muriel Rukeyser pela precisão científica esbarra, então, com a sua convicção da naturalidade biológica e essencialmente feminina da gravidez e do parto.

⁵⁵⁰ “I was so struck by the sight of the table where they were lifting the woman, I didn’t say a word. It looked like some awful torture table, with these metal stirrups sticking up in mid-air at one end and all sorts of instruments and wires and tubes I couldn’t make out properly at the other. (...) Later Buddy told me the woman was on a drug that would make her forget she’d had any pain and that when she swore and groaned she really didn’t know what she was doing because she was in a kind of twilight sleep. I thought it sounded just like the sort of drug a man would invent. Here was a woman in terrible pain, obviously feeling every bit of it or she wouldn’t groan like that, and she would go straight home and start another baby (...). (*BJ*, 61-62) É o desejo de lembrar a experiência, como Esther comenta, que “Three Women” vem trazer.

Num breve paralelo, assinale-se como, em *HERmione*, H.D. coloca Eugenia Gart a expressar a sua empatia com a enfermeira (cujo nome é Demeter) que se ocupa do parto, por oposição à sua insegurança relativamente ao médico: “*Then the doctor came. But she was such a dear nurse, so much better than the doctor, she was like a mother to me...*” (*H*, 89)

As experiências de uma linguagem que medeia os ritmos maternos do corpo, seja quando em gestação, seja no entendimento das suas potencialidades gestativas presumindo a existência de uma singularidade feminina, encontram-se expressas neste diálogo entre Hermione e a sua mãe. No que poderia ser entendido como uma semiotização do discurso (nos termos de Julia Kristeva) a rememoração do parto evoca a liquidez do espaço uterino. Assim, a sintaxe exprime descontinuidade em vez de linearidade, o ritmo aproxima-se da corrente de consciência e a vocalização é típica do sussurrar de intimidades e conhecimentos partilhados entre membros de uma mesma comunidade: “Eugenia was speaking from somewhere outside herself, beyond the window, slashed with its hectic vermilion leaf-flash, fins of tropic sea fish, seen through tidewave of tidal waters.” (*Ibidem*)

Zora Neale Hurston, por seu turno, faz de *Moses, Man of the Mountain* uma narrativa que depende, umbilicalmente, da capacidade feminina de criar vida e de resistir a uma cultura de morte imposta legal e judicialmente pelo faraó. O papel de Puah e das parteiras em geral, de Jochebed e das mulheres que se escondem nas grutas para terem os filhos, é vital para a sobrevivência do seu povo, como o texto deixa claro logo desde o início: “Pharaoh had entered the bedrooms of Israel. The birthing beds of Hebrews were matters of state. The Hebrew womb had fallen under the heel of Pharaoh.” (*MMM*, 1)

No entanto, o texto não minimiza a violência desta interdição. Por um lado, revela a fragilidade humana na loquacidade das parteiras que, sucumbindo à pressão da polícia secreta, confessam os partos efectuados.⁵⁵¹ Por outro, coloca o parto entre os actos que se debatem com a permissão e a proibição da linguagem e sobre o qual o indivíduo não detém um absoluto controlo: “So women in the pains of labor hid in caves and rocks. They must cry, but they could not cry out loud (...) Hebrew women shuddered with terror at the indifference of their wombs to the Egyptian law.” (*Ibidem*, 1) Enquanto a expressão “They must cry” contém o mandato bíblico que determina o imperativo da dor física (cf. Génesis, 3, 16), o ímpeto da

⁵⁵¹ Hurston “empresta” a este recontar da vida de Moisés o terror moderno representado pela polícia secreta (numa referência aos totalitarismos que grassavam na Europa, em geral, e na Alemanha, em particular). No entanto, pela utilização de uma linguagem dialectal, Hurston também “transforma” sugestivamente o povo Hebraico em afro-americanos, permitindo que a narrativa se construa sobre diferentes níveis de representatividade. No caso das parteiras, Hurston universaliza ainda uma repreensível tagarelice feminina: “(...) talked and talked aplenty, from old Puah on down.” (*Ibidem*, 21)

sobrevivência obriga a que se silenciem enquanto geram vida.

Voltando a “Three Women”, o corpo descontrolado feminino, no entendimento da segunda personagem, apresenta uma maior alteridade durante a gravidez, uma vez que, embora o sujeito reconheça a impossibilidade de o fazer obedecer aos seus desejos, o corpo não grávido segue um ritmo privado e constante na sua imperiosa autonomia, replicando a organização masculina. É, por isso, igualmente destrutivo, nulificando a vida que a secretária tentou preservar: “(...) I have tried and tried. / I have stitched life into me like a rare organ, / And walked carefully, precariously, like something rare.” (*Ibidem*, 178) Já a gravidez infere-se como “grossness”, uma “outridade” visível e patriarcalmente constringida, nas palavras que atribui ao “Father” e ao “Son”: “‘Let us make a heaven,’ they say. / ‘Let us flatten and launder the grossness from these souls.’” (*Ibidem*, 179) A dupla articulação de “flatten” e “launder” com uma “grossness” das almas, implica, nesta perspectiva, a dupla condição fecunda e abjecta da gravidez. É um diagnóstico já efectuado, entre outros, por Adrienne Rich e que sujeita a representação do corpo feminino a dois territórios incompatíveis e fechados:

Throughout patriarchal mythology, dream-symbolism, theology, language, two ideas flow side by side: one, that the female body is impure, corrupt, the site of discharges, bleedings, dangerous to masculinity, a source of moral and physical contamination, “the devil’s gateway.” On the other hand, as mother the woman is beneficent, sacred, pure, asexual, nourishing; and the physical potential to motherhood – that same body with its bleedings and mysteries – is her single destiny and justification in life. These two ideas have become deeply internalized in women, even in the most independent of us, those who seem to lead the freest lives. [Rich, 1997 (1977): 34]

A esterilidade implícita em “flatten” expande-se, semanticamente, a um mundo que, do ponto de vista imaginativo, se prende em formas abstractas, geométricas, fixas ou fechadas, diferenciado de um mundo imaginativo aberto, mutável e instável e, por isso, imprevisível e fértil. Esta oposição está presente em “Sunday at the Mintons”: “Henry’s mind, she was certain, would be flat and level, laid out with measured instruments in the broad, even sunlight. There would be geometric concrete walks and square, substantial buildings with clocks on them, everywhere perfectly in time, perfectly synchronized. The air would be thick with their accurate ticking.” (*JP*, 314-315)

Elizabeth, por outro lado, partilha de uma comunhão mente-corpo que não é assimétrica mas antes fundada neste. Elizabeth Minton, num plano imaginário, é uma força inquieta. Mas a sua disrupção pode ler-se num subtexto que engendra uma batalha de géneros, de acordo com as características que Plath atribui a cada um: “She wanted to say something brave and impudent, then, something that would disturb the awful serenity of his features.” (*Ibidem*, 314) O feminino é perturbador, capaz de surpreender; o masculino é plácido, incapaz de espon-

taneidade, rígido: “She thought now of how it would be in her mind, a dark, warm room, with colored lights swinging and wavering, like so many lanterns reflecting on the water, and pictures coming and going on the misty walls, soft and blurred like Impressionist paintings.” (*Ibidem*) Estas características da imaginação de Elizabeth remetem para a interioridade do seu corpo. Evocam o espaço uterino: misterioso (“dark”) e acolhedor (“warm”), fechado (“room”) e onde existe a possibilidade de vida (“water”). Impressionistas e imprecisas (“blurred”) são imagens que suspendem o rigor, a ordem e a hierarquia do mundo de Henry, num movimento constante de devir projectado nas “misty walls”.

As semelhanças com “Ajanta” salientam a analogia entre o interior do corpo e as potencialidades imaginativas, sublinhando-se que, num e noutro caso, corpo e imaginação são claramente femininos. Em “Immortality Ode”, de Wordsworth, as “mighty waters”, embora eternas (“rolling evermore”), aparecem dissociadas do corpo do poeta (“that imperial palace whence he came”). São, por isso, uma impossibilidade, um desejo e uma consequente perda imaginativa: “Hence in a season of calm weather / Though inland far we be, Our souls have sight of that immortal sea / Which brought us hither, / Can in a moment travel thither, / And see the Children sport upon the shore, / And hear the mighty waters rolling evermore.” [Wright, 1981 (1968): 135,138]

Em “Three Women”, a oposição corpo rotundo/corpo plano implica ainda que o primeiro, do ponto de vista da secretária, é positivo quando se passa para o mundo da natureza. Já o terreno aplanado pela acção humana (masculina) torna-se terra estéril. Por sua vez, o que é redondo, inchado e crescente implica vida, maturidade, fertilidade e abundância. Os figos, em *The Bell Jar* são “fat, purple” e representam as escolhas frutíferas e apetecíveis para Esther, que se “esvaziam” de conteúdo apenas porque a personagem não se pode “saciar” com eles, gozando a satisfação de uma vida preenchida e múltipla. “The Manor Garden” revela também esta prodigalidade, numa comparação que descreve edivelmente o “engordar” no mundo natural: “The pears fatten like little buddhas.” (*SPCP*, 125) No entanto, deve-se evitar uma leitura linear, uma vez que este estado é temporário e prenúncio do fim: “Your day approaches.” (*Ibidem*) O estágio natural seguinte, da aproximação da colheita, implica que as peras, tal como os figos não colhidos em *The Bell Jar*, irão “wrinkle and rot.”

A proximidade entre o mundo natural que se salienta, por sua vez, na mulher-mãe, intui-se também nas analogias botânicas, como em “The Manor Garden” e “Heavy Women”. Em “Three Women”, esta define-se sob os seguintes parâmetros: “I am dumb and brown. I am a

seed about to break.” (*Ibidem*, 179)⁵⁵² A completude desta transferência ocorre na quinta fala da primeira personagem, expondo o entendimento do seu corpo na sua absoluta componente biológica: “And I am a river of milk. / I am a warm hill.” (*Ibidem*, 183) Se a imagem do corpo materno como “warm hill” desvela o seu carácter acolhedor e receptivo, expansivo (em oposição a “flatness”) e contendo vida, já “river of milk” expõe-no como aberto ao exterior, incontinente, fluido e alimentício. O leite é o elemento ainda conector entre os dois corpos.

Apesar da “riqueza” incontrolável que o corpo pode oferecer, a sua associação ao acto de alimentar a criança converte-o num instrumento material para a sobrevivência da espécie e numa força irracional, determinada unicamente por processos naturais e afectivos. Por outro lado, reforça o antagonismo que a segunda personagem revela perante essa mesma “terra-mãe”, para si, paradoxalmente, palco concepional de vida e de morte: “I am a garden of black and red agonies. I drink them. / Hating myself, hating and fearing. And now the world conceives / Its ends and runs toward it, arms held out in love. (...) / I lose life after life. The dark earth drinks them.” (*Ibidem*, 180-181)

Esta imagem especular e vampírica amplia a estreita ligação entre a terra e o corpo infértil da segunda personagem, à imagem de “Childless Woman”, num duplo processo de absorção: “She is the vampire of us all. (...) / Her mouth is red. / I know her. I know her intimately –” (*Ibidem*, 181). Também ela vítima da destrutividade masculina, numa reiteração plathiana das suas, nem sempre evidentes, preocupações ecológicas, a “terra-mãe” acaba por, contudo, ter a última palavra sobre a humanidade, como uma “old time bomb”, a que ninguém poderá escapar: “Men have used her meanly. She will eat them. / Eat them, eat them, eat them in the end. / The sun is down. I die. I make a death.” (*Ibidem*) A transitoriedade da condição humana adquire, assim, como é frequente em Plath, uma componente mais “ingestiva”: os corpos sugestivamente comestíveis expõem a materialidade da carne e perspectivam a sua capacidade de integração num outro, mesmo se implica uma dissolução de si. Ingestão aglomera, então, alimentação mas também a morte, similar ao que sucede na descrição uterina do suicídio em *The Bell Jar* e de forma explícita em, por exemplo, “Poem for a Birthday” e “Mary’s Song.

Outra imagem complexa envolve o nascimento do filho da primeira personagem. Antecipando o momento do parto com apreensão, sob a orientação e manipulação de outrem, este é, contudo, um dos momentos em que se inicia uma maior corporalização da experiência: “(...) Far off, far off, I feel the first wave tug / Its cargo of agony toward me, inescapable, tidal. / And I, a shell, echoing on this white beach / Face the voices that overwhelm, the terrible

⁵⁵² Como em “Heavy Women” já fora “a Dutch bulb”.

moment.” (*Ibidem*, 179) Mas a sua percepção como parturiente de um acto que é organizado exteriormente e independentemente de si, inscreve-a numa dimensão política que a voz da estudante vem tornar mais nítida. Os médicos demonstram a sua autoridade sobre o corpo feminino, embora esta seja uma realidade que apenas dominam sem a poderem experienciar:

The doctors move among us as if our bigness
Frightened the mind. They smile like fools.
They are to blame for what I am, and they know it.
They hug their flatness like a kind of health. (...)

And if two lives leaked between my thighs?
I have seen the white clean chamber with its instruments.
It is a place of shrieks. It is not happy.
‘This is where you will come when you are ready.’ (...)
I am not ready for anything to happen. (*Ibidem*, 179-180)

A sua passividade física contrasta com a “rebelião” surda e não concretizada [“I should have murdered this, that murders me” (*Ibidem*, 180)], contrastando com a forma como a primeira personagem “recebe” o nascimento da criança.⁵⁵³ Embora igualmente passiva no sentir do momento do parto, que parece sobrevir por imposição da criança e acção do corpo clínico [“I am dragged by the horses, the iron hooves” (*SPCP*, 180)], esta violência reúne e funde a dor física com a realização de uma maestria: “I last. I last it out. I accomplish a work. / Dark tunnel, through which hurtle the visitations, / The visitations, the manifestations, the startled faces. / I am the center of an atrocity.” (*Ibidem*)

O nascimento da criança estabelece uma nova consistência feminina.⁵⁵⁴ Apesar de já entidades diferentes, Plath coloca os dois corpos num plano de interconexão e dependência, permitindo a protectividade que o corpo materno ainda pode conferir, no apartar o filho da violência exógena: “I shall be a wall and a roof, protecting. / I shall be a sky and a hill of good: O let me be!” (*SPCP*, 180) Todavia, esta reorientação da sua finalidade e objectivos produz uma despersonalização e uma outra violência sobre si. Afinal, “this furious boy” tem agora uma exterioridade a que a mãe pode atribuir forma e tornar contíguo: “What did my fingers do before they held him? / What did my heart do, with its love?” (*Ibidem*, 181) Mas é também a razão para o esquecimento de si e a sua desindividuação: “I am used. I am drummed into use.”

⁵⁵³ Steven Gould Axelrod identifica alguns das posições e referências antitéticas entre a primeira e a segunda personagem. [cf. Axelrod, 1992 (1990): 173]

⁵⁵⁴ Lendo-a metonimicamente, Axelrod evita a definição da primeira personagem como uma consequência do essencialismo biológico e reaproxima-a da criatividade artística/textual: “(...) having given birth to her ‘image’, the first voice expresses a complex of conflicting emotions about authorship: anxiety over the production of ‘terrible’ or ill-formed texts; satisfaction at having delivered a ‘normal’ text; desire to live beyond the borders of a single lifetime; fear of artistic greatness, since the ‘exception’ inevitably climbs the ‘sorrowful hill’; and finally a resigned awareness that, because signifying power resides in language rather than in the *cogito*, the author’s will to power over her text cannot withstand the text’s independent ‘will.’” [Axelrod, 1992 (1990): 172-173]

(*Ibidem*, 180) A consciência da sua transformação em base fisiológica para o processo renovador da espécie reafirma-se na forma como o corpo médico age sobre si: “They are stitching me up with silk, as if I were a material.” (*Ibidem*, 181)

Mas a ambivalência e a racionalização são suprimidas perante o encantamento maternal, mesmo se antecipa o provável efeito nefasto do crescimento e integração da criança no mundo exterior: “His lids are like the lilac-flower / And soft as a moth, his breath. / I shall not let go. / There is no guile or warp in him. May he keep so.” (*Ibidem*) Esta realidade acentua-se na sua sexta fala, associando gestos quotidianos, no resguardar do Sol, à sua assunção ainda como esse envelope contendor que o seu corpo formou: “How long can I be a wall around my green property? / How long can my hands / Be a bandage to his hurt, and my words / Bright birds in the sky, consoling, consoling?” (*Ibidem*, 185)

As diferentes oposições que o poema vai determinando, colocam em planos antitéticos as imagens de contenção e fluidez. A mulher-grávida é um corpo contendor que se abre ao exterior no parto, voltando a um “fechamento” posterior (“They are stitching me up with silk”) e um corpo que se torna fluido na aleitação, espéculo de uma terra-mãe na sua generosidade alimentícia. Por sua vez, o corpo da mulher-infértil é, regularmente, incapaz de contenção, na reflexão da física precisão lunar e espelho de uma sepulcral terra-mãe aonde se retorna:

I feel it enter me, cold, alien, like an instrument.
And that mad, hard face at the end of it, that O-mouth
Open in its gape of perpetual grieving.
It is she that drags the blood-black sea around
Month after month, with its voices of failure.
I am helpless as the sea at the end of her string.
I am restless. Restless and useless. I, too, create corpses. (...)

See, the darkness is leaking from the cracks.
I cannot contain it. I cannot contain my life. (*Ibidem*, 182)

Todavia, a estratégia plathiana nesta fase impõe a imperatividade da gravidez para a realização do feminino, deslocando a esterilidade para o campo da inumanidade e presumida marginalidade: “I see myself as a shadow, neither man nor woman, / Neither a woman, happy to be like a man, nor a man / Blunt and flat enough to feel no lack. I feel a lack.” (*Ibidem*) Nem homem, nem mulher, mas uma incompleta esposa parece ser, contudo, a acusação que sente impender sobre si, incapaz de produzir qualquer tipo de discurso textual: “I shall not be accused by isolate buttons, / Holes in the heels of socks, the white mute faces / Of unanswered letters, confined in a letter case.” (*Ibidem*)

Uma outra oposição é ainda inferida da recepção social e cultural da criança segundo o seu género. Ao “furious boy” que na sua energia e inocência captura a afectividade materna,

opõe-se a “red, terrible girl” que a estudante gera. Igualmente “furiosa”, é vista através da separação vítrea e apercebida taticamente apenas na metáforização do seu choro como os “hooks” que poderiam bloquear a vida da jovem mãe: “She is crying through the glass that separates us./ She is crying, and she is furious. / Her cries are hooks that catch and grate like cats. / It is by these hooks she climbs to my notice.” (*Ibidem*) A sua boca aberta ameaça “engolir” fisicamente o sujeito [“My daughter has no teeth. Her mouth is wide.” (*Ibidem*)], contrastando com a enunciação seguinte, em que a primeira personagem caminha por entre as alas da maternidade, observando os diferentes recém-nascidos, as suas semelhanças e descobrindo a sua imediata resposta corporal à necessidade do filho:

These pure small images. They smell of milk.
Their footsoles are untouched. They are walkers of air. (...)

Here is my son.
His wide eye is that general, fat blue.
He is turning to me like a little, blind, bright plant.
One cry. It is the hook I hang on.
And I am a river of milk.
I am a warm hill. (*Ibidem*, 183)

Esta relação especular entre mãe e filho apenas pode ser recriada na segunda personagem na sua correspondência com a superfície reflexiva do espelho. A sua imagem física, já intimada na referência ao vestuário (“stockings, high heels”), expressa a sua falência identitária e a divergência entre o exterior perfeito e a falha interna. A primeira personagem, porém, enuncia o momento em que se processa a “ligação” (“bonding”) entre a mãe e a criança: “One cry. It is the hook I hang on.” Enquanto que a declaração “Here is my son” pressupõe a identificação da criança na sua “pertença” materna, as indicações posteriores deixam-na ainda no espaço da indiferenciação genérica: “that general, flat blue”; “a little blind, bright plant.” O momento do choro determina, então, esse outro tipo de resposta: ligado à reação biológica da lactação, o corpo materno reencontra uma ligação ao corpo do recém-nascido. Embora essa conexão seja expressa pela palavra “hook”, recorrente em Plath pela implicação da maternidade como algo que “prende” o corpo à domesticidade, neste caso funciona como uma reiteração da unicidade entre os dois corpos, como se um lembrasse o outro, isto é, como uma lembrança de que um já foi uma “pertença” física do outro.

No pólo oposto, e como dirá em “The Munich Mannequins”, de que a “perfeição não pode ter filhos”, a secretária revê-se sem deformidades: “I am not ugly. I am even beautiful. / The mirror gives back a woman without deformity.” A cisão entre a máscara da feminilidade externa e a sua realidade interna, no entanto, acentua-se na estrofe seguinte:

I am beautiful as a statistic. Here is my lipstick.

I draw on the old mouth.
The red mouth I put by with my identity. (...)
I can love my husband, who will understand.
Who will love me through the blur of my deformity
As if I had lost an eye, a leg, a tongue. (*Ibidem*)

A conflitualidade destas diferentes percepções da gravidez e da maternidade desvela a particular subjectividade deste poema, apesar de algum estereotipar das suas representações. Embora as imagens negativas se repitam, com maior insistência, na segunda e na terceira personagens, o poema contém diversas manifestações de esperança mesmo na adversidade. Do ponto de vista negativo, a secretária saindo do hospital é um corpo já reintegrado no mundo laboral [“I do not even need a holiday; I can go to work today” (*Ibidem*)] e, por isso, mecanicamente transformada: “(...) So I walk / Away on wheels, instead of legs, they serve as well. / And learn to speak with fingers, not a tongue.” (*Ibidem*, 184).

Mas este corpo tão “resourceful” na sua rápida adaptação, capaz de grotescamente se recompor como uma estrela-do-mar ou uma salamandra [“The body of a starfish can grow back its arms / And newts are prodigal in legs” (*Ibidem*)], também oferece uma possibilidade de “reparação” da sua “deformidade”: “(...) And may I be / As prodigal in what lacks me.” (*Ibidem*) Esta comparação significa, contudo, que a aproximação ao mundo natural, por parte da secretária, se continua a registar num domínio de morte ou de ferida e cesura no corpo, sendo a parte regenerativa dessa mesma natureza aquela que receia não ser capaz de replicar. A imagem repete-se na sua fala seguinte, onde a natureza que a espelha não está detida num bloqueio estático e improdutivo, porque age irracionalmente: “These little black twigs do not think to bud, / Nor do these dry, dry gutters dream of rain.” (*Ibidem*)

A estudante também se articula como uma ferida mas, no seu caso, apenas pode proceder a uma supressão da mesma. Na sua quarta fala, expressa-se a progressiva separação da filha, inicialmente marcada por referentes estranhos a si: “She is a small island, asleep and peaceful, / And I am a white ship hooting: Goodbye, goodbye.” (*Ibidem*) No entanto, a internalização da experiência vai passando pelo distanciamento em relação ao que foi o seu corpo grávido [“There are the clothes of a fat woman I do not know” (*Ibidem*)] e pela certificação de si nos objectos familiares: “There is my comb and brush.” (*Ibidem*). Há também a subjectivação absoluta nos últimos versos da estrofe, no iterativo “I” que os inicia, definindo-a pela ausência, isto é, pelo vazio que substitui a filha que deixa para trás. Um corpo livre implica, então, um corpo em sofrimento: “I am so vulnerable suddenly. / I am a wound walking out of a hospital.” (*Ibidem*) A sua confissão do abandono como uma deserção de uma parte de si, saindo,

antiteticamente doente do hospital [“I leave my health behind” (*Ibidem*)], apresenta-a consciente, portanto, da vitalidade que a criança transparece e aportaria à sua vida e consciente, igualmente, da violência sobre si que este desapego involuntário implica.

No paralelismo imperfeito, aparece seguidamente representado o sofrimento de quem não deixa “attachments” (*Ibidem*), no sexto discurso da segunda personagem. O reflexo especular que a acompanha, mostra-a como a única das vozes “presa” a uma imagem unidimensional, ela que é a única a não experienciar a possibilidade de um corpo dual: “This woman who meets me in windows – she is neat. // So neat she is transparent, like a spirit.” (*Ibidem*)

As últimas falas da terceira voz reinsere-na, por seu turno, no seu contexto escolar, representando um retomar da vida anterior, marcado, todavia, pela perda. “Three Women” descreve, aliás, não tanto uma permanência no cenário da maternidade como inicialmente se indicara, mas antes um trajecto com três orientações perspécticas que desvelam o cogitar/sentir de três possibilidades femininas perante a maternidade, na sua presença hospitalar e no seu regresso ao seu hábito diário, transformado, inevitavelmente, por essa “presença” actual, perdida ou deixada para trás. No caso da jovem, embora se apresente como supostamente recuperada, há uma presença, simultaneamente icónica e fantasmática dessa criança, visível no “luto” do seu manto de estudante, significativo também como uma máscara social de uma diferente “identidade”: “My black gown is a little funeral: / It shows I’m serious.” Ao invés da criança, são os livros que agora carrega que a definem no precário afirmar: “It was a dream, and did not mean a thing.” (*Ibidem*, 185) A ambivalência dos seus sentimentos exprime, contudo, a coerência da complexidade destas personagens, regressando a angústia da perda na sua última fala, numa linguagem antinómica e quase alienada: “It is so beautiful to have no attachments! / I am solitary as grass. What is it I miss? / Shall I ever find it, whatever it is?” (*Ibidem*, 186) Os cisnes que se afastam, e que antes representavam uma ameaça indefinível, não eliminam a memória. Se bem que a juventude da estudante prenuncie a possibilidade de esquecimento, os mecanismos biológicos e afectivos da conexão maternal não estão diluídos:

The swans are gone. Still the river
Remembers how white they were. (...)
What is that bird that cries
With such sorrow in its voice?
I am young as ever, it says. What is it I miss? (*Ibidem*)

A natureza está também presente na última fala da Mãe, repetindo a sua simbiótica relação com o sujeito ou sendo apercebida por este numa idêntica e reconfortante correspondência (cf. *Ibidem*, 185), enquanto as inseguranças temporárias da maternidade se superam no desejo de normalidade que aspira para a criança. Ou seja, não são apenas as ameaças externas que

invadem o espaço de conforto do filho, mas também as suas próprias ansiedades sobre o papel maternal e educativo. A crítica à excepcionalidade que Plath introduz nestes versos reveste-se de uma crítica à intelectualidade e à competitividade que, obrigando ao constante questionar ou ao permanente esforço social e profissional, desarticulam o sujeito do seu corpo. Esse anseio de normalidade⁵⁵⁵ é revelador de uma inquietação mas também de uma implícita manutenção da ligação umbilical: “I will him to be common, / To love me as I love him” (*Ibidem*, 186).

A composição em três vozes encerra-se com a experiente secretária recolocada no seu espaço doméstico.⁵⁵⁶ O aparente ambiente plácido, sustentado na luz que a envolve e ao marido, ambos silenciosamente dispostos em actividades diferentes e não comunicativas [“I am mending a silk slip: my husband is reading” (*Ibidem*)] traz, todavia, rotina e não continuidade. Isto é, como em “The Applicant”, o casamento ameaça sufocá-los pelo hábito do agenciar sem significado e fruto: “(...) My hands / Can stitch lace neatly on to this material. My husband / Can turn and turn the pages of a book.” (*Ibidem*, 187) Mas como vários críticos assinalam, “Three Women” termina numa nota indiscutivelmente positiva. A luz das lâmpadas embala o ambiente familiar como na cidade exterior, “(...) a kind of smoke in the spring air (...) takes the parks, the little statues / With pinkness, as if a tenderness awoke” (*Ibidem*, 186). A mesma cidade onde, na Primavera, se assiste ao poder gerativo da Natureza, oferecendo uma imagem final de esperança à personagem que, como esta, “waits and aches”. Da terra-mãe aglutinadora da sua terceira fala, brota, afinal, uma irreprimível vida: “(...) The little grasses / Crack through stone, and they are green with life.” (*Ibidem*, 187)

A analogia estabelecida por Plath entre criatividade artística e reprodução biológica oferece um modo de expressar a ambivalência dos seus sentimentos e apreensões em relação à maternidade e simultaneamente proporciona uma imagética apropriada às dificuldades de uma autoria feminina e às falências imaginativas. Axelrod, por exemplo, ao propor as possibilidades associativas da metonímia em “Three Women”, afirma: “The poem’s natural countermyth suggests that if ‘anatomy is destiny,’ then women are the natural makers.” [Axelrod 1992 (1990): 171] Mas um outro aspecto a ter em atenção é que esta simbiose corpo/texto implica uma dissociação das duas experiências. Ou seja, à excepção de poemas mais claramente dedicados aos filhos, a maioria dos poemas que reflectem (sobre) a maternidade acabam por determinar um desinvestimento na experiência corporal em detrimento de metáforas com referentes fora do corpo, seja a natureza de “The Manor Garden” ou a marmórea estilização de

⁵⁵⁵ Evocativo da *persona* de Elly Higginbottom em *The Bell Jar* e da mãe em “Mary’s Song” e “Brasilia”, diverge, naturalmente, das preocupações e ambições das figuras maternas em “The Disquieting Muses”.

⁵⁵⁶ Aquela que, com vinte e duas estrofes, tem maior espaço textual. A primeira voz ocupa dezanove estrofes, enquanto a inexperiente jovem, apenas doze.

“Barren Woman” e “Heavy Women”. Britzolakis refere ainda outras divergências plathianas relativamente à corporização da experiência, o que a distingue, segundo a autora, de um discurso mais feminista:

(...) the maternal body is a locus of extreme ambivalence; her representation of motherhood cannot therefore be comfortably assimilated to a celebration of ‘organic’ or woman-centred forms of creativity. Nor can her use of the childbirth metaphor support the privileging, common to much feminist psychoanalytical theory, of pre-Oedipal mother-infant relations as the model of a benign non- or pre-symbolic discourse over the realm of the pre-Oedipal or ‘symbolic.’ (Britzolakis, 1999: 173)

Aliás, quando, por exemplo, se tem presente a forma como H.D. textualiza o seu corpo grávido, numa tentativa de replicar uma linguagem que desafia os limites sintácticos e a organização lógica do discurso, verifica-se que Plath se atém, preferencialmente, a uma racionalização textual que acaba por cindir o elo ou a indissociação entre os dois corpos. Em *Asphodel*, desde a descrição do momento referido da “fertilização”, assiste-se à inscrição semiótica da fluidez discursiva:

The discourse of pregnancy in *Asphodel* is consistently lyric and rhythmic, repetitious and hypnotic, an eruption of Kristevan Semiotic into the Symbolic – in H. D.’s text, not only inscribing the daughter’s longing for the maternal body, but also representing the mother speaking. Pregnancy is represented as a textual labyrinth, a spell that counters both the power of war and the discourse of men in which the speech of a pregnant woman has no place. Hermione had tried to talk to Darrington about the stillbirth in associative, near-delirious terms. He told her repeatedly, “Hush,” “Don’t talk.” (...) Weaving both song and baby out of her own body, Hermione is a “spider” who is container and contained. Confined by the pregnancy, she is also the cocoon that births a butterfly (...). (Friedman, 1990: 187-188)

Neste aspecto, H.D. e Rukeyser configuram a gravidez e a relação particular entre mãe e filho, processada numa linguagem corporal que procura subverter pressupostos logocêntricos, como um meio de recriar uma nova realidade social e como uma estratégia duplamente (pro)criativa.

4.3.2. Fluxos: produção, reprodução, gestação, alimentação.

Na expressão da criatividade, Plath e Rukeyser diferenciam a forma como a figura masculina e a feminina são representadas. Em Plath, a criatividade masculina pode ser demiúrgica (“Snakecharmer”), científica ou clássica, mas é frequentemente destituída de ligação afectiva ao que constrói. Ou seja, o criador é herdeiro e reproduzidor da onipotência e indiferente superioridade de um Deus ausente (“Snakecharmer”, “The Surgeon at 2 a.m.”, “Ode for Ted”, “The Colossus”). Ao contrário da proximidade feminina no processo criativo e procriativo,

esta é uma criação quase *in absentia* e extra-corpórea. Essa oposição é ampliada em *Three Women*. A linearidade e a geometrização masculinas, esta última existente apenas numa dimensão, excluem a circularidade e a esfericidade femininas, na sua expansão até à “tridimensionalidade” da gravidez. A repetição desta polaridade entre os géneros quer em “Sunday at the Mintons”, “Magi” ou nos diálogos entre Esther e Buddy, esclarece sobre a sua importância referencial no ideário plathiano.

Quanto a Rukeyser, o corpo feminino é associado ao dos poetas em “Letter to the Front”, como sendo portador de uma visão especial, generosamente disponível aos outros. Em “Absalom”, por exemplo, é a figura materna que participa de um processo mítico, “gerando” novamente o filho através do seu discurso, enquanto Juanita Tinsley e Philippa Allen, Ann Burlak ou o sujeito de “For Memory” se oferecem para representar os socialmente “invisíveis”.

No caso da maternidade, sendo esta uma realidade exclusiva do corpo feminino, a sua representação, normalmente ignorada, elidida ou suprimida no discurso masculino, é trazida para o centro do texto a vários níveis: no reconhecer da importância da conectividade entre a experiência “falhada” da maternidade e o desapontamento do insucesso criativo ou no reavaliar da sua percepção como um acto criativo e cognitivo e não meramente performativo e biológico.

Nesta segunda parte, relativa ao tratamento desse corpo pleno maternal, consideram-se textos escritos sob esta perspectiva, já não do corpo enquanto experiência gestativa e produtiva, mas do resultado dessa produção corporal e da sua reclamação enquanto momento feminino. Pense-se, por exemplo, em Hermione abolindo a “paternidade” humana e repetindo a imagem bíblica do corpo de Maria como vaso receptor do espírito divino e a imagem mítica de uma polinização sagrada. (cf. A, 163) A reversão do poder agenciador do corpo masculino forma-se pela sua transformação em mero “mensageiro”, anulado do acto conceptivo:

After all, it was his child, if it *was* his child for how could you say, lying on the rocks... it might just be the sun-self loving her. Daemon or angel. The sun was neither good nor bad. Apollyon. But she didn't accept all of revelation, all that wasn't in keeping with the other, “thou shalt love the Lord thy God”... God had swept across her white clean body and maybe it was the sun-set. People had children like that, daemons or goddesses or devils or mage women. Women in caves, there were caves all around these hills and there had been ancient sun-worship and the stones were still set tilted toward the sun-rise. Things, you see, never die and layers of life were all co-existent, in harmony for that shelf of the coast was empty (in 1918) and she was recalled to another element. (*Ibidem*, 154-155)

Em *Moses, Man of the Mountain*, as mulheres que vão dar à luz nas grutas também subsistem numa quase marginalidade em relação ao masculino e, no caso da “deificação” de Moisés, também numa ausência de paternidade humana. Em “Ajanta”, a gruta torna-se o

espaço de criação mística e pré-simbólica. Produto desta criação fisiológica, e também por razões biográficas, em Plath e em Rukeyser a criança aparece numa díade materno-filial de que a figura paterna está frequentemente ausente. No entanto, Plath oferece uma leitura ambígua da criança, como expressão de um acto criativo ou como obstáculo ao mesmo: “In her depiction, children are at once incomprehensibly other, performing acts the ‘I’ cannot fathom (...) and strangely emblematic of the self’s creativity – poems with a human face (as in ‘By Candlelight’ and ‘Three Women’). [Axelrod, 1992 (1990): 146]

Essas imagens negativas incluem a percepção deste Outro como “algo” nunca verdadeiramente endógeno mas que, enquanto exógeno, se revela, asfixiantemente “preso” ao corpo materno: “hooks” e “child/children” são duas palavras quase equivalentes na poesia plathiana.⁵⁵⁷ Inclui também a angústia perante o perigo do mundo exterior em que o corpo da mãe já não pode ser o invólucro protector, numa materialização clara da fisiologia feminina. A representação da criança existe, então, frequentemente num espaço liminar, oscilando entre um ser que ainda é parte do corpo materno e que já é um Outro. No entanto, se as analogias ou as descrições mais negativas como em “Lesbos” ou “Stopped Dead” (1962)⁵⁵⁸ não são de excluir, são mais frequentes nos seus poemas a candura da relação materno-filial de “Day of Success”, a relação biológica de “Event” (1962),⁵⁵⁹ ou a relação subjectivamente próxima dos poemas que têm como referentes imediatos os seus filhos.

As metáforas e comparações piscícolas da criança em “You’re” (1960) reforçam a estranheza deste novo ser, a sua ausência de intelectualidade e maior proximidade com a natureza animal [“Gilled like a fish”; “traveled prawn”; “sprat”; “creel of eels” (*Ibidem*, 141)], de um mundo aquático/uterino no qual ainda encontra referências, porque há resquícios da ligação umbilical. A osmose que o sujeito adulto de “Medusa” recusa, intui-se em “You’re”. Este é um ser ainda por diferenciar (do corpo do sujeito), que ainda não é autónomo, mas que, pela sua condição infante, é um ser diferenciado. A impossibilidade de lhe conferir ainda uma identidade subjaz a estas implicações (“vague as fog”), enquanto a sua vivacidade lembra o constante movimento dos peixes, a suavidade deslizante das enguias num cesto, a cor rosácea dos crustáceos ou saltitante como “a Mexican bean” (*Ibidem*).

Já as comparações com tubérculos [“(...) strangeness continues with comparisons to a

⁵⁵⁷ Em “Berck-Plage” (1962) são as próprias crianças que se metaforizam: “These children are after something, with hooks and cries, // And my heart too small to bandage their terrible faults.” (*SPCP*, 198)

⁵⁵⁸ “It’s violent. We’re here on a visit, / With a goddam baby screaming off somewhere. / There’s always a bloody baby in the air.” (*Ibidem*, 230)

⁵⁵⁹ “The child in the white crib revolves and sighs, / Opens its mouth now, demanding. / His little face is carved in pained, red wood.” (*Ibidem*, 194)

turnip, root crop (...)” (Wisker, 2001: 41)] apontam para a interioridade da sua gestação, funcionando o corpo materno (à semelhança da mãe-terra) como o espaço para a criação/germinação. É ainda o habitáculo que permite superar a destrutividade masculina (ao associar a criança ao extinto pássaro dodó), oferecendo, por ora, a possibilidade de manter a sobrevivência da espécie humana. É uma superação, no entanto, em suspenso.

As adulteradas expressões idiomáticas [“Snug as a bud and at home” (*SPCP*, 141)] intensificam o cunho intimista do poema e a relação materno-filial. Assim, “bud” tanto pode sugerir a imaturidade, o tamanho ainda reduzido da criança, como pode continuar a alusão ao mundo natural, evocando um rebento ou uma flor por desabrochar, fechada confortavelmente sobre si mesma, isto é, *snug as a bug in the rug*. A expressão idiomática acaba por aumentar a proximidade dos referentes do poema devido à sua rima interna, sonoridade e imagética, em certa medida, reminiscentes da infância. A alteração de “bug” por “bud”, se, à primeira leitura, estranha pelo aspecto inesperado, torna a expressão mais maternal, formulada claramente do ponto de vista da mãe que contempla um(a) filho(a).

A imagem final de “You’re” [“A clean slate, with your own face on” (*Ibidem*)] mostra a disponibilidade da criança para a sua posterior socialização e aculturação. Mas, como “Magi” (1960) vem a revelar, este estágio de inocência é algo que a figura materna pretende preservar, numa condenação a um mundo que, abstracto e “loveless”, paira sob a filha como intolerável “papery godfolk”. A polarização dos géneros inscreve-se na imposição dos magos que “(...) hover like dull angels” sobre o berço infantil, evocando as estranhas madrinhas de “The Disquieting Muses”. São eles, porém, o agente do discurso: “They want the crib of some lamp-headed Plato.” (*Ibidem*) Divergindo deste mundo masculino, a mãe reconhece a capacidade prática da aprendizagem da filha, ao mesmo tempo que se enleva perante a sua inocência relativamente às teorias e à intelectualidade destas figuras etéreas, divorciadas, por sua vez, da praticabilidade da vivência doméstica:

Their whiteness bears no relation to laundry,
Snow, chalk or suchlike. (...)

Six months in the world, and she is able
To rock on all fours like a padded hammock.
For her, the heavy notion of Evil

Attending her cot is less than a belly ache,
And Love the mother of milk, no theory. (...)

What girl ever flourished in such company? (*Ibidem*)

A mesma inocência, agora inserta numa perspectiva histórica e familiar, está presente em

“Candles”, composto no mesmo ano, em que os olhos deixam de ser um meio de visão para se tornarem um ponto de encontro corporal entre mãe e filha no acto do aleitamento: “The eyes of the child I nurse are scarcely open.” (*Ibidem*, 149) Parte ainda tão próxima de si, corporalmente ligada ao seu corpo, pressente-se no distanciamento que o tempo traz, a ameaça insinuada dos poemas seguintes: “How shall I tell anything at all / To this infant still in a birth-drowse?” (*Ibidem*) O corpo, a domesticidade e o carácter intimista da luz das velas constituem esse manto protector que ainda a envolve, mas cuja temporalidade se teme: “Tonight, like a shawl, the mild light enfolds her, / The shadows stoop over like guests at a christening.” (*Ibidem*) Axelrod nota que o papel negativo das sombras na imagética plathiana é substituído por uma componente positiva nos poemas que têm os filhos como objecto temático:

Shadows (...) evoke the painful half-life one lives on the edge of annihilation. But to *have* a shadow, not of a cut-paper figure but of a human being, implies wholeness. Such moments occur rarely in Ariel and they all involve children (...). In “Candles,” for example, the candlelight provides the speaker and her daughter with protective shadows (...). Similarly, “By Candlelight,” a shadowy light flickering on the protagonist and her infant son wards off the threatening “sack of black.” [Axelrod, 1992 (1990: 216)]

Na comparação com a poesia rukeyseriana não pode deixar de se apontar que, mesmo neste momento em que os dois corpos se tocam, Plath abdica da descrição de um contacto táctil para incluir sobretudo a ligação visual.

Rukeyser exponencia um outro tipo de relação entre mãe e criança – uma relação em que a criança cria a imagem de si e do mundo a partir do corpo materno e em que a mãe procura uma imagem de si e do mundo reflectida na criança. Esta proximidade entre corpos anula a negatividade especular e desenvolve-se num plano positivo em que a permeabilidade das identidades exprime a contiguidade e indissociabilidade entre si.

No entanto, os poemas plathianos apresentam semelhanças com os textos de Rukeyser, inserindo-se numa tradição feminina em que a representação do corpo materno e do corpo da criança surge numa intrínseca interdependência e numa responsividade plena: “Plath’s movement back and forth in these mirrors between a maternal subjectivity and a self-ironizing, often comic undercutting of herself as mother, between suspended moments of pre-oedipal bonding and an invocation of historical change, suggests several patterns identified by feminist critics.” (Van Dyne, 1993: 157)

Este duplo espelho que aproxima (materno) e afasta (poético), embora seja complexo e, por vezes, ambíguo em Plath⁵⁶⁰ remete para o próprio processo cognitivo da criança.⁵⁶¹

⁵⁶⁰ Britzolakis, como se viu, opina diferentemente de Van Dyne no que respeita à representação da maternidade.

⁵⁶¹ Nos textos de Plath e Rukeyser, como nas pinturas de Mary Cassatt, a recriação visual e sensorial dessa

“Morning Song” (1961) consubstancia o distanciamento entre o Outro que é a criança e a imagem materna: “I’m no more your mother / Than the cloud that distills a mirror to reflect its own slow / Effacement at the wind’s hand.” (*SPCP*, 157) Contudo, na continuação do seu relacionamento hesitante com esta experiência física e emocional, o corpo materno não se “distingue” afinal ainda do Outro corpo, numa descrição similar à do poema de Rukeyser, “Night Feeding”. O corpo aleitante está mais próximo do mundo natural, gerindo-se por imperativos biológicos que respondem à solicitação da criança: “One cry, and I stumble from bed, cow-heavy and floral / In my Victorian nightgown. / Your mouth opens clean as a cat’s.” (*Ibidem*) A relação entre mãe e infante conjuga, então, o intrínseco elo biológico com o estabelecimento de fronteiras entre si e outros corpos, de que resulta a “perplexidade” e fascínio pela realidade autónoma deste pequeno produtor de discurso: “(...) And now you try / Your handful of notes; / The clear vowels rise like balloons.” (*Ibidem*) Susan Van Dyne analisa esta textualização da fluida passagem entre a comunhão pré-edipiana e semiótica e a entrada no domínio da separação e da independência linguística que o Simbólico aportará à criança:

Awed by the infant’s incontrovertible separateness, she reports gestation and birth as if she were rather curiously removed or even absent from these events (...). Yet immediately after this most self-consciously figurative representation of the dissolution of the mother-child bond, the second half of the poem returns to record the preverbal forms of communion that prove it. (Van Dyne, 1993: 158)⁵⁶²

Experimentando as suas primeiras vogais, na fase da ecolalia, as crianças dos poemas plathianos, também em virtude da vivência real da autora, limitam-se aos primeiros estádios de vida, em que são *tabula rasa* do ponto de vista cognitivo e cultural e, por isso, constituem um outro que a mãe ainda tenta preencher, como em “Child” (1963): “Your clear eye is the one absolutely beautiful thing. / I want to fill it with color and ducks, / The zoo of the new // Whose names you meditate –” (*SPCP*, 265). Em vez do absorvente e negativo lago que os espelhos

unidade na duocidade do corpo mãe-filho(a) fala uma linguagem dos sentidos. Lembre-se que Plath visita uma exposição no Metropolitan Museum, na companhia de Ilo Pill, sobre a pintora. (cf. Alexander, 1985: 139) O corpo “comunica”, então, num conversar sem palavras, anterior à Ordem Simbólica e fálica. Mas que unicidade e contiguidade umbilical se procura preservar? A do sujeito nascente ou a da mulher geratriz?

⁵⁶² “If the Symbolic and the semiotic are understood as two modalities of language, and if the semiotic is understood to be generally repressed by the Symbolic, then language for Kristeva is understood as a system in which the Symbolic remains hegemonic except when the semiotic disrupts its signifying process through elision, repetition, mere sound, and the multiplication of meaning through indefinitely signifying images and metaphors. In its Symbolic mode, language rests upon a severance of the relation of maternal dependency, whereby it becomes abstract (abstracted from the materiality of language) and univocal; this is most apparent in quantitative or purely formal reasoning. In its semiotic mode, language is engaged in a poetic recovery of the maternal body, that diffuse materiality that resists all discrete and univocal signification.” [Butler, 1999 (1990): 105-106] A poesia e a maternidade desempenham um papel fundamental neste processo ao cumprirem-se no domínio do socialmente aceitável: “Hence, for Kristeva, poetry and maternity represent privileged practices within paternally sanctioned culture which permit a nonpsychotic experience of that heterogeneity and dependency characteristic of the maternal terrain.” (*Ibidem*, 109)

anteriormente constituíam na sua poesia, os olhos da criança (bem como a sua própria existência) transformam-se numa positiva imagem especular, embora perturbada pela ameaça exterior: “Pool in which images / Should be grand and classical // Not this troublous / Wringing of hands, this dark / Ceiling without a star.” (*Ibidem*) Ou seja, ao contrário da esperança que Rukeyser vê nos poderes transformativos da renovação humana, possibilitada pela pureza das crianças que podem criar uma nova sociedade, impoluta e justa, Plath tem antes presente a fragilidade isolada destas, perante a violência e crueldade externas, histórica e familiar. “Balloons”, um dos últimos poemas que escreve (em 5 de Fevereiro de 1963, na mesma data de “Edge”), compõe o retrato do lar pós-Natal, em que os balões se intrometem como parte da família: “Since Christmas they have lived with us” (*Ibidem*, 271). O “nós”, todavia, decompõe-se no sujeito poético e nas duas crianças, expondo, por isso, a ausência paterna: “Your small // Brother is making / His balloon squeak like a cat.” (*Ibidem*, 272) O retrato sugestivamente idílico desta pequena família desfaz-se e completa-se nos últimos versos do poema: “A red / Shred in his little fist.” (*Ibidem*) A pequena “ferida” no punho do filho sugere a ferida maior da inexistência do elemento paterno. Este torna-se, assim, imiscível, ao contrário da osmose que o corpo materno oferece, e a “ferida” implica essa cesura.

“Night Feeding” (*Body of Waking*, 1958) é mais radical em termos da sua linguagem e da forma como o corpo é textualizado. É também um dos poemas em que, de certa forma contraditando o seu discurso teórico, Rukeyser acaba por sugerir que há uma efectiva cisão entre masculino e feminino. Tal como a sua descrição da mulher como vector de paz e anti-violência, enunciada em “Letter to the Front”, ou como o corpo essencialmente generoso e entregue aos outros de Mrs. Walpurga já indiciavam, também perante a maternidade ou na relação mãe/filho(a), Rukeyser coloca o corpo feminino num plano superior e biologicamente diferente. Alteando-se na gravidez e na maternidade, nesse espaço de comunicação e união única entre dois corpos, o corpo feminino presta-se a ser, ele próprio, um vaso comunicante, capaz de promover um sistema relacional e ontológico baseado na proximidade, no toque, na continuidade em vez da divisão e exclusão patriarcais. A expressão do sentir apresenta-o como merecedor dessa expressividade. De *locus* velado passa a espaço descoberto (interno ou externo), aprazível em vez de desprezível, desejado em vez de repudiado. Visível e legível enquanto dado biológico, a linguagem própria que desenvolve não se encasula numa rede de imposições sociais e interditos. O corpo que responde ao som do filho em “Night Feeding”, já não é um construto social, constituído a partir de um espaço neutro de inscrição histórica e cultural, sem qualquer distinção sexual apriorística. Este é um corpo ahistórico, universal, carnal e feminino:

Black sleeps, gold burns; on second cry I woke
fully and gave to feed and fed on feeding. (...)
Voices of all black animals crying to drink,
cries of all birth arise, simple as we,
found in the leaves, in clouds and dark, in dream,
deep as this hour, ready again to sleep. (CPMR, 340)

Recorrendo aos termos ingleses para ampliar a diferença, dir-se-ia que a experiência deste corpo é feminina (“feminine”), na forma como a aleitação é socialmente codificada como um “dar-se”, como uma disponibilidade permanente para um novo Outro, aceitando-se como um dado genérico culturalmente apreendido. Por outro lado, ela é também feminina (“female”) na medida em que a experiência que se engendra a partir do próprio corpo, só o pode ser num corpo sexual e geneticamente codificado sem cromossomas Y: é uma invariável extensível a outras fêmeas, mães de todos os “black animals crying to drink”, numa diferença anatômica entre masculino e feminino ainda insuperável. A afinidade com o cosmos que Kertesz (cf. Kertesz, 1980: 268) encontra nos versos de “Night Feeding” inclui também as contradições e a totalidade do universo e da sua vida:

I knew love and I knew evil:
woke to the burning song and the tree burning blind,
despair of our days and the calm milk-giver who
knows sleep, knows growth, the sex of fire and grass,
renewal of all waters and the time of the stars
and the black snake with gold bones. (CPMR, 340)

Revisto como “milk-giver”, no processo automático e inconsciente da resposta ao choro do filho, o corpo aleitante do sujeito revela-o nesse limiar entre o sono e a vigília,⁵⁶³ abraçando as suas incertezas e apreendendo a sua nova realidade corporal: “Shadows grew in my veins, my bright belief, / my head of dreams deeper than night and sleep.” (*Ibidem*)

Quanto a Plath, e do ponto de vista textual, são ainda contempladas outras leituras da geração maternal, fazendo-a um acto contíguo da geração poética. Ou dessa impossibilidade. “Stillborn” (1960) retoma as plathianas figuras de “fish” e “pigs” que aparecem associadas aos fetos ou aos corpos infantes, em *The Bell Jar*, “You’re” ou “The Manor Garden”, entre outros textos, para reflectir e lamentar humoristicamente sobre a propriedade estilística das composições poéticas que, embora consequência de um trabalho laborioso, falham do ponto de vista imaginativo e criativo. Demasiado contidos na artificialidade de uma realização poética que não é “insuflada pela vivacidade maternal”, são nado-mortos que reenviam para a insatisfação de Plath por esta fase poética, em que, no seguimento do nascimento da sua filha,

⁵⁶³ “Deeper than sleep but not so deep as death / I lay there dreaming and my magic head / remembered and forgot.” (*Ibidem*)

havia estado vários meses sem compor poemas “publicáveis”: “They are proper in shape and number and every part. / They sit so nicely in the pickling fluid! / They smile and smile and smile and smile at me. / And still the lungs won’t fill and the heart won’t start.” (*SPCP*, 142)

Os poemas que o sujeito rejeita, formalmente compostos, respeitando ritmos que não os da linguagem mais oral que Plath descreve em relação à poesia de *Ariel*, parecem definir uma criação poética que parte intelectual e mecanicamente do corpo do poeta e não como uma efusão deste, tal como Rukeyser intima, por exemplo, em “This Place in the Ways”. As promessas de renascimento e renovação que *The Green Wave* comporta, estão expressas logo neste poema, um dos primeiros do livro. Escrito escassos anos após o final da Segunda Guerra Mundial, traz, contudo, ainda a presença da luta interna e externa que envolve o poeta, na sua relação com o mundo: “Rage for the world as it is / but for what it may be / more love now than last year / and always less self-pity / since I know in a clearer light” (*CPMR*, 254).

Mas partindo da escuridão, este é efectivamente um lugar “in the ways”, uma possibilidade de mudança: “I set out once again / on the dark and marvelous way / from where I began: / belief in the love of the world / woman, spirit, and man.” (*Ibidem*)

Reconhecendo erros passados e dispondo de uma nova visão, o sujeito poético afirma de si: “I enter a new age / seeing the old ways as toys, / the houses of a stage / painted and long forgot” (*Ibidem*). Apesar do espírito entusiástico por este recomeço, o poema encerra com o sujeito poético numa posição expectante, aguardando que a “poem-hand” comece a escrever as palavras que já vivem, mas ainda não estão “despertadas” no seu corpo. No entanto, ao contrário de “Stillborn”, o sujeito rukeyseriano vê nesta espera um sinal de esperança porque reconhece a potencialidade dos ritmos e das palavras que em si vivem e a força da sua energia poética:

And at this place in the ways
I wait for song.
My poem-hand still, on the paper,
all night long.
Poems in throat and hand, asleep,
and my storm beating strong! (*Ibidem*)

A relação íntima entre o corpo que escreve e o poema que é produzido não se esgota, todavia, na conexão entre reprodução biológica e produção artística. “*But then the poems flower from the bone*” (*Ibidem*, 207), diz Rukeyser em “One Soldier”, poema com que abre *Beast in View*, um livro publicado em 1944 e, conseqüentemente, marcado pela guerra. Esta é uma poesia que é orgânica; nasce do indivíduo, que parte de dentro para fora, mesmo se dependente e estimulada pela realidade exterior. Evocando Otto Boch, “One Soldier” é um poema de amor e um poema político, mas também um poema sobre a criação poética:

*Your wish was strong the first day of the war
For it had been strong before, and then we knew
All that I had to be, you had to do.*

*Once when you stood before me, kisses rose
About my lips; poems at my lips rise,
Your live belief fills midnight and my eyes. (Ibidem)*

Se “Stillborn” conjuga a incapacidade criativa com uma maternidade falhada, “A Birth” de Muriel Rukeyser (*Body of Waking*, 1958) anuncia a nova fase poética da autora como uma geração física.⁵⁶⁴ Escrito no seguimento de uma fase em que Muriel se havia debatido com as dificuldades financeiras e temporais de ser mãe solteira, *Body of Waking* é a única obra de poemas originais que Rukeyser publica entre 1949 e 1964, contrastando com os fluxos produtivos anteriores e posteriores. Desta forma, Kate Daniels é pertinente no seu comentário crítico à representação positiva e complementar da maternidade que Rukeyser oferece, sem que esboce as reservas e as angústias plathianas relativamente às suas consequências sociais.⁵⁶⁵ Daniels revela as contradições e a insustentabilidade do argumento de Muriel Rukeyser:

Although she later denied that she had been forced to choose between motherhood and the poems, her optimistic, after-the-fact appraisal bears the whiff of the post-child-rearing amnesia that many mothers contract. In fact, while she was living through them, she referred to the years between 1947 and 1958 as “the intercepted years,” and the dramatic and immediate decrease in her literary production testifies to the labor-, time-, and energy-intensive project of childrearing. From 1935 to 1948, she published five full-length books of poetry, a full-length biography, a three-act play and hundreds of articles, essays and reviews. From 1949 to 1964, when her son entered college, she published two volumes of previously published selected poems, a biography-in-verse, and one collection of new poems. [Daniels, 1997 (1992): xiii]

“A Birth” (1958) posiciona o sujeito numa fase de transição entre uma criação anterior, que aparece como insatisfatória, e a assunção de que se realizará uma nova expressão poética, mais verdadeira e íntegra. O “renascimento” poético, baseado numa linguagem que torna concomitantes reprodução biológica e produção artística, coloca a maternidade e a criação poética como metáforas estáveis uma da outra. Deste modo, similarmente ao sujeito de “Stillborn”, o sujeito de “Birth” descreve o fracasso da sua escrita e a necessidade de um recomeço estético e temático, sob a forma de imagens relacionadas com a fertilidade e o nascimento do filho:

⁵⁶⁴ Em “For a Mexican Painter” (*Waterlily Fire*, 1962), encontram-se as seguintes ligações: “Deep in the hieratic blood / Toward sleep toward dream the process goes, / Toward waking move the sex, the heart, / The self as woman man and rose. / Carlos, your art is embryos.” (*Ibidem*, 404)

⁵⁶⁵ “But one can trust – one knows that the poetry will come back, that it will resurrect. It’s a risky thing; the poetry may come back on a different level. But it will come back. It came back to me. I never put it away completely. I was told by friends, for example, when it was a matter of deciding to go ahead and have a child, that I would have to choose between the child and poetry, and I said no. I was not going to make that choice; I would choose both.” (*EP*, 223)

I celebrate what may be true beginning.
But new begun am most without resource
Stupid and stopped. How do the newborn grow?
I am of them. Freshness has taken our hearts;
Pain strips us to the source, infants of further life
Waiting for childhood as we wait for form. (CPMR, 335)

A perplexidade relativa à forma como a sua “obra” (poema/filho) se produz e cresce conduz, então, à reapreciação sobre o que já escreveu: “Nothing I wrote is what I must see written, / Nothing I did is what I now need done. – / The smile of darkness on my song and my son.” (*Ibidem*)⁵⁶⁶ As rimas nesta estrofe marcam a diferença para o restante poema e para a nova “visão” que o sujeito descobre e que, segundo afirma, é imperioso que escreva: “Lit by a birth, I defend dark beginnings, / Waste that is never waste, most-human giving, / Declared and clear as the mortal body of grace.” (*Ibidem*, 335) O nascimento e a escrita intersectam-se com a percepção imediata da realidade exterior, enquanto “dark beginnings” liga directamente a produção poética ao corpo da mulher-mãe, uma imagem que se repete nos versos finais, antecipando “Käthe Kollwitz”: “Beginnings of truth-in-life, the rooms of wilderness / Where truth feeds and the ramifying heart, / Even mine, praising even the past in its pieces, / My tearflesh beckoner who brought me to this place.” (*Ibidem*)

Apontando a crescente “raiz orgânica” na poesia de *Breaking Open*, Kertesz assinala as imagens de um mundo que se regenera e se “abre” a novas possibilidades e a disponibilidade de também o poeta se “abrir” corporalmente ao exterior: “These images grow out of the poet’s experience of giving birth. Her vision of the hope in process and possibility is now embodied in imagery more organic than ever. Now there is not just seed: now there is seed bursting its pod. (...) Now she *is* the bursting seed. It is the physical bursting that is focused on (...)” (Kertesz, 1980: 265)

Inerente à díade criação/reprodução é a voluntariedade ou a involuntariedade da mesma. Em Plath, há a impossível ou difícil criação de “Stillborn” ou de “On the Difficulty of Conjuring Up a Dryad” em que o sujeito reclama de um dom ou de uma capacidade que não possui. A voluntariedade criativa/reprodutiva sucumbe à involuntariedade reprodutiva e à infertilidade humana e artística, fragilizando a potência e autonomia do sujeito perante a sociedade e perante o próprio corpo. Afinal, uma representação uterina do corpo que o reduz a uma valência, aparentemente independente da volição do sujeito, implica que o valor e o

⁵⁶⁶ “Asleep and Awake” reescreve esta afirmação e associação, tornando ainda mais premente a centralidade da experiência e da criação poética no corpo do sujeito: “Asleep and awake, I wake. / Never having written / What I have to say. / No poem offers me / My central meaning. / (...) I want to speak the clear / (...) Of all things with all desires: / Cut down by risk to the root / Where everything is given. / The finding of the child, / The lost voices, songs of all / Who take their meanings. / They are beginning the songs.” (*Ibidem*, 349-350)

sentido do ser feminino se esgotam nesse centro obscuro, como fica implícito na observação de Joe Starks sobre a idade de Janie e a sua perda de sexualidade e valor reprodutivo.

Um outro ponto de contacto na relação plathiana e rukeyseriana com a maternidade, diz respeito ao enfoque nos filhos a quem os pais desertaram e nas considerações pessoais e sociais dessa deserção. Escritos a partir de um referencial biográfico, poemas de Plath, como “For a Fatherless Son” ou “Nick and the Candlestick”, e de Muriel Rukeyser, como “Nine Poems for the Unborn Child”, investem de forma particularmente cortante na angústia materna perante a falência paterna e, no caso da segunda, sob a discriminação legal que afecta o filho.⁵⁶⁷

Para além de “Nine Poems for the Unborn Child”, Rukeyser reescreve a ausência da figura paterna em “For My Son”. Neste poema de *The Speed of Darkness* e, portanto, dedicado a um filho já adulto, Muriel elabora uma linhagem que aparenta cumprir os cânones do que a sociedade estipula como relevante [“You come from poets, kings, bankrupts, preachers,” (CPMR, 429)], um conceito que, contudo, vai desmontando ao longo do poema, listando entre os antepassados: “the families escaping over the sea hurriedly and by night – / the roundtowers of the Celtic violet sunset, / the diseased, the radiant, fliers, men thrown out of town” (*Ibidem*). Assim, a ancestralidade compõe-se de uma igualdade e não de uma excepcionalidade: “Like all men, / you come from singers, the ghettos, the famines, the wars and / refusal of wars, men who built villages / that grew to our solar cities, students, revolutionists (...).” (*Ibidem*)

Recusa-se, então, uma condição social ou hierárquica “superior”, acentuando-se antes a interconectividade que existe entre todos os seres humanos. Desta forma, “the kings of Ireland” surgem na mesma ordem de ascendência que as vítimas da fome, enquanto os “great rabbis”, “the cantor on Friday evening” ou “the Jewish girl / going to parochial school” (*Ibidem*) completam a sua genealogia, desconstruindo linhagens e censuras e incluindo todos os nomes no património genético e cultural do indivíduo.

A universalidade substitui a impossibilidade representativa de um rosto inexistente: “like all men, / you have not seen your father’s face” (*Ibidem*). Esse impedimento é superado na reconstrução do mito da ancestralidade, agora na possibilidade de a palavra “pai” existir para além da continuidade biológica, na integração do filho como membro de uma comunidade, numa versão social mais próxima das sociedades tribais que conheceu em Vancouver:

⁵⁶⁷ Em *The Bell Jar*, por sua vez, apesar de o texto, logo no início, apresentar uma criança pequena que brinca com as recordações que a mãe trouxera do seu estágio na revista, não há menção à presença de um pai, situação essa que se manterá até ao final do texto. O desconhecimento relativamente a esta figura insinua, em certa medida, a sua irrelevância, isto é, a descrição do lar com mãe e infante juntos, aparece como se de um quadro completo se tratasse, como se o pai não fizesse verdadeiramente parte desse espaço.

but he is known to you forever in song, the coast of the skies,
in dream, wherever you find man playing his
part as father, father among our light, among our
darkness,
and in your self made whole, whole with yourself and
whole with others,
the stars your ancestors. (*Ibidem*, 429-430)

Mais indirectamente, em “Secrets of American Civilization” (*Breaking Open*, 1973), são denunciadas as hipocrisias em que se sustenta a linhagem patriarcal e que constituem a base estrutural de uma sociedade organizada pelos “thinking fathers”:

Jefferson spoke of freedom but he held slaves,
Were ten of them his sons by black women?
Did he sell them? or was his land their graves? (...)

They are writing at their desks, the thinking fathers,
They do not recognize their live sons’ faces;
Slave and slaveholder they are chained together
And one is ancestor and one is child. (*Ibidem*, 497-498)

A contestação aos “thinking fathers” num poema anterior (“The Speed of Darkness”, 1968), reiterara a integridade do valor corporal e, numa estrutura similar a “Despials”, construíra o argumento de que as diferentes formas de segregação ou censura apenas conduzem ao desprezo do próprio, a partir logo do acto do seu nascimento. (cf. *Ibidem*, 465) Estes constrangimentos sociais, que delimitam e marcam a emergência de cada indivíduo, são, todavia, sobrelevados pela energia e impulso vital que definem a componente biológica e natural:

Life the announcer.
I assure you
there are many ways to have a child.
I bastard mother
promise you
there are many ways to be born.
They all come forth
in their own grace. (*Ibidem*, 466)

À naturalidade da geração, gestação e do parto contrapõe-se a dificuldade da palavra, igualmente fundada no corpo e também “obstruída” pelos diferentes silêncios. No entanto, como do corpo mutilado de Orfeu se gera a canção (cf. *Ibidem*, 294-295), também aqui a poesia se manifesta regeneradora e imparável, capaz de prevalecer sobre as supressões externas:

No longer speaking
Listening with the whole body
And with every drop of blood
Overtaken by silence

But this same silence is become speech
With the speed of darkness. (*Ibidem*, 465)

Tal como antes “darkness” fora o lugar de onde brotara luz (“This Place in the Ways”) ou onde esta residira como parte e continuidade dessa mesma escuridão (“Ajanta”), em “The Speed of Darkness” este emergir torna-se mais urgente, acompanhando a necessidade poética e política da autora. A energia irrompe, então, do corpo do sujeito poético, independente de auxiliares externos ou mecânicos, tendo a exortação “Fly” que marcara os primeiros poemas sido progressivamente substituída por uma procura mais interna (*in corpore*) do estímulo criativo e de uma percepção cognitiva mais plena. Este fluxo energético manifesta-se contra os diversos estatismos sociais, a censura da expressão sexual ou o bloqueio causado pela violência militar e física: “Stillness during war, the lake. / The unmoving spruces. / Glints over the water.” (*Ibidem*) “Listening”, “speaking”, “speech” são palavras que estão, deste modo, ancoradas num corpo para quem todos os espaços são agora aproveitados e reintegrados num esforço comunicativo. As “paredes/muros” que anteriormente Rukeyser impelira a abolir, já não encerram o sujeito mas “contêm” um espaço também ele produtivo e imaginativo. Ou seja, redescobrem-se “conteúdos” como possibilidades:

I remember the buildings are space
walled, to let space be used for living
I mind this room is space
this drinking glass is space
whose boundary of glass
lets me give you drink and space to drink
your hand, my hand being space (...)
I know I am space
my words are air. (*Ibidem*, 465-466)

Embora Rukeyser continue a revelar um interesse particular nas potencialidades do conhecimento científico, estes poemas em que o corpo do sujeito experienciou a maternidade investem mais numa intuição e numa presciência sensoriais do que na exactidão e precisão científicas. É a voz da “bastard mother” que denuncia o erro e a ignorância por detrás da certeza médica e legal sobre a geração de uma criança. É a voz feminina de Rukeyser que afirma a diferença (contrariamente ao que afirma em “Käthe Kollwitz”) entre pensamento masculino e feminino e onde os “thinking fathers” se generalizam no homem comum:

Between between
the man : act exact
woman : in curve senses in their maze
frail orbits, green tries, games of stars
shape of the body speaking its evidence (...)

The universe is made of stories,
not of atoms. (*Ibidem*, 466-467)

Um dos seus últimos poemas, “The Gates”, publicado em 1976 no livro homônimo, retorna à ilegitimidade do filho e, sobretudo, à impotência da mãe perante a sociedade.⁵⁶⁸ Tendo por base a prisão e possível execução do poeta Kim Chi-Ha e a resistência do sujeito poético ao aceitar silenciosamente o silenciamento do Outro, “The Gates” explora a descoberta das redes de relações e conexões que se vão estabelecendo entre si e a família do poeta e o impulso para a escrita para além das limitações humanas. Como a nota introdutória esclarece, os portões da prisão tornam-se um espaço liminar para estas descobertas: “*An American woman is sent to make an appeal for the poet’s life. She speaks to Cabinet ministers, the Cardinal, university people, writers, the poet’s family and his infant son. She stands in the mud and rain at the prison gates – also the gates of perception, the gates of the body. She is before the house of the poet. He is in solitary.*” (*CPMR*, 561)⁵⁶⁹

Como dissera em “St. Roach”, a poesia é uma forma de conhecer e aproximar o Outro e, por isso, é através da palavra poética que, em “The Gates”, se estabelece a primeira ligação: “and I who had never seen him am drawn to him / Through acts, through poems, / through our closenesses – / whatever links us in our variousness; / across worlds, love and poems and justices / wishing to be born.” (*CPMR*, 561-562) Uma relação que se torna ainda mais explícita nos versos seguintes: “he says it in his poems that bind me to him, / that bind his people and mine in these new ways / for the first time past strangeness and despisal.” (*Ibidem*, 563)

O sujeito poético, identificado como “An American woman”, entrevê, contudo, uma conexão igualmente profunda no reconhecimento e no recordar da experiência do seu filho, crescendo sem o pai presente, e a observação do filho do poeta, também ele privado da

⁵⁶⁸ Em *The Traces of Thomas Harriot*, Rukeyser lembra outra criança ilegítima, Isabel I: “(...) a young princess declared a bastard and that word having nothing to do with birth and love, but a yellow star of disgrace to be worn not by adults but by their young children” (*TTH*, 66)

⁵⁶⁹ *The Gates* remete para os portões da prisão mas também para esse espaço de transição entre interior e exterior e, portanto, de transformação. A análise de Kertesz refere ainda as propriedades alquímicas e, consequentemente, transformativas, da palavra: “The title of her latest collection is *The Gates*. She called them ‘the gates of perception’ in a note to the title poem. But ‘the gates’ is a phrase with wider reverberations. One must remember that alchemy was the sought process of transforming the gross metals into gold, common things into more precious substances: a process of transformation. Rukeyser writes later in *Harriot* of ‘the statement at the core of this art [alchemy]: there is transformation of all things, our dreams are the language of transformation’ (*TTH*, 209).” (Kertesz, 1980: 355)

convivência paternal pelos muros da prisão: “a strong infant is just beginning to run. / I go up the stepping-stones / to where the young wife of the poet / stands holding the infant in her arms.” (*Ibidem*) Perante a violência que ameaça a criança, a figura materna metamorfoseia-se num corpo de resistência, ressurgindo a imagem da mãe de Shirley, em “Absalom”:

Woman as fine tines blazing against sunset,
waving lines against yellow brightness
where her fine body becomes transparent in bravery,
where she will live and die as the tines of a pitchfork
that stands to us as her son’s voice does stand
across the world speaking

The rumor comes that if this son is killed
this mother will kill herself

But she is here, she lives,
the slender tines of this pitchfork standing in flames of light. (*Ibidem*, 565)

O poder e a coragem desta figura, destacada de um contexto social e político e, por isso, intemporalizada, contrastam com a fragilidade do sujeito poético no momento histórico e socialmente definido, em que descobre o estigma que a estruturação patrilinear e patriarcal da sociedade irá aportar ao seu filho. Esta memória, despoletada pela visão da outra criança, traz a recriminação desse “pai” biológico que ocultou o iminente nascimento do filho legítimo:

Long ago, soon after my son’s birth
– this scene comes in arousal with the sight of a strong child
just beginning to run –
when all life seemed prisoned off, because the father’s other son
born three weeks before my child
had opened the world
that other son and his father closed the world –
in my fierce loneliness and fine well-being
torn apart but with my amazing child
I celebrated and grieved. (*Ibidem*, 567)

A linguagem mais prosaica em “The Gates” (e nos restantes poemas do volume homónimo) abre caminho a uma descrição mais directa e personalizada deste momento, completando a informação de “Nine Poems for the Unborn Child”: “For that I cannot name the names, / (...) for that he never told me another child was started, / to come to birth three weeks before my own. / Tragic timing that sets the hands of time.” (*Ibidem*)

Tal como o discurso do poeta é tornado ilegítimo⁵⁷⁰ e, por isso, lhe é vedada a escrita, também o sujeito se depara com a sua impotência, impossibilitada de “nomear” o pai do filho até porque a “filiação” se revela um poder masculino. Esta interdição, contudo, sugere-lhe um

⁵⁷⁰ “Yes. He says it in prose speech, he says it in his plays, / he says it in his poems that bind me to him, / that bind his people and mine in these new ways” (*Ibidem*, 563)

outro elo. Presente na Coreia para defender Kim Chi-Ha, o sujeito é confrontado com a precariedade e a irrelevância do estatuto que inicialmente lhe outorgam, sob as perturbantes e insinadoras ameaças: “A missionary comes to visit me. / Looks into my eyes. Says, / ‘Turn on the music so we can talk.’” (*Ibidem*, 562) A separação entre Kim Chi-Ha e o seu filho, que espelham a sua experiência subjectiva, e a supressão política da linguagem são actos violentos a que o sujeito responde com a exigência da revelação:

Again I am struck nameless, unable to name,
and the axe-blows fall heavy heavy and sharp
and the moon strikes his white light down over the continents
on this strong infant and the heroic friends
silent in this terrifying moment under all moonlight,
all sunlight turning in all our unfree lands.
Name them, name them all, light of our own time. (*Ibidem*, 567)

No entanto, apesar da exortação, o sujeito está consciente de que as duas crianças, privadas do acompanhamento paterno, se formam, de modo paralelo, enquanto consequência dos actos dos pais ausentes e, por isso, objectos-últimos da violência. Por isso, também, contêm em si, a força para superar essa mesma violência:

Crucified child – is he crucified? he is tortured,
kept away from his father, spiked on time,
crucified we say, cut off from the man
they want to kill –
he runs toward me in Asia, crying.
Flashes gives me my own son strong and those years ago
cut off from his own father and running toward me
holding a strong flower. (*Ibidem*, 567-568)

Desse lugar da palavra que constitui a casa do poeta [“(...) books, making every wall / a wall of speech” (*Ibidem*, 563)] e da germaneidade entre o filho do poeta e o filho de “Muriel”, cujo pai está igualmente detido “pelas suas próprias fantasias” (cf. *Ibidem*, 568), o sujeito recebe a incumbência de se tornar “testemunho” oral e dar voz a estas obliterações: “So I became very dark very large / a silent woman this time given to speech / a woman of the river of that song” (*Ibidem*, 568).

A fluidez do discurso, da vida, das relações humanas repete a imagética da natureza, dos rios e da água que se já se podia encontrar em “The Book of the Dead” e em *One Life*, em “Outer Banks” ou em “Orpheus”. Afinal, a imagética que está presente nos seus vários textos como uma forma de estabelecer esse contínuo molecular que descrevera como uma “web of lives” e que supera a segregação que o olhar humano pode, por vezes, determinar.

A integração do corpo autoral no texto não se realiza, desta forma, numa expressão confessional que faça do “Eu” o objecto temático e o fulcro prismático da realidade vivida, mas

antes na identificação da experiência subjectiva *com* a experiência universal, procurando soluções comuns. “Muriel” recusa, assim, a “serenidade” que lhe fora atribuída por Anne Sexton⁵⁷¹ e, embora a resposta que o mundo exterior lhe continue a apresentar seja negativa,⁵⁷² porquanto observa que mais prisioneiros entram na prisão, sem que Kim seja libertado, a sua posição é fortalecida pela legitimidade dos seus princípios e pela vitalidade da criança, que se torna “legítima” na sua força: “I stand, and for this religion and that religion / do not eat but remember all the things I know / and a strong infant beginning to run.” (*Ibidem*, 569)

As interrogações com que o poema e o livro terminam, respondem-se ao longo da obra de Rukeyser nesta capacidade de permanência e de recusa do silenciamento. De qualquer tipo de silenciamento. O seu último livro de originais deixa, assim, um espaço aberto para que o leitor-testemunha o complete no texto e fora do texto, passando, por sua vez, o discurso-testemunho não só aos filhos de Kim e de Muriel, mas a todas as crianças, esses novos começos:

How shall we tell each other of the poet?
How can we meet the judgement on the poet,
or his execution? How shall we free him?
How shall we speak to the infant beginning to run?
All those beginning to run? (*Ibidem*, 570)

O estatuto da ilegitimidade que preocupa Muriel Rukeyser está também presente na consciência de Plath e de H.D., embora de forma diferente. Para a primeira, esta constitui um factor de manutenção da estrutura social, paralisante na ameaça que paira sobre as jovens que “erram” em *The Bell Jar*. H.D., por seu turno, regista a filha Perdita, filha única e fruto da sua relação com Cecil Gray, com o nome do ainda marido Richard Aldington mesmo sob a advertência deste de a levar a tribunal (e passando a recear que este cumpra essa ameaça). Mantendo a máscara de legitimidade da filha perante a mãe, Helen Wolle Doolittle, acaba por reflectir esta duplicidade no texto escrito que destina a publicação e que censura o seu estatuto ou a sua existência. (cf. Friedman, 1990: 223) Suzette Henke, por exemplo, fazendo uma leitura autobiográfica de *Asphodel* (o texto suprimido) e de *Bid Me to Live* (a versão final para publicação), refere o elidir da gravidez ilegítima no segundo texto apesar do poder salvífico com que esta é descrita no primeiro. (cf. Henke, 2000: 50-51)

O conflito textual que Hermione vê entre a promessa anterior do marido “I will look after you” e a sua exigência presente em que registre a criança como filha de Cyril Vane (cf. A, 165-166), não considera questões de autenticidade ou veracidade, mas antes problemas de necessidade social. A geração, perspectivada como um acontecimento social e uma experiência

⁵⁷¹ “Anne Sexton the poet saying / ten days ago to that receptive friend, / (...) ‘Muriel is serene.’” (*Ibidem*)

⁵⁷² “Nothing is happening. Mud, silence, rain” (*Ibidem*, 569).

biológica do ponto de vista feminino, é considerada sob a óptica social, por parte das personagens masculinas:

Hermione no longer recognised this creature, herself one white frozen heat of flame repudiated some obscene creature who suggested obscene and evil things. “Register it? “But that’s the merest legal formality. You said it was to be yours. I have your letters. You urged me on to have it. (...)

A cheat. Husbands didn’t return like this with a bit of a uniform, his old tunic with a dash somewhere of a bit of ribbon as a smoking jacket. Jerrold was all in bits, trousers and jacket didn’t go together, Jerrold was all in bits. “I will look after you, and “now register it as Vane’s,” didn’t go together. (A, 198-199)

Já em Plath, se bem que o filho surja como o interlocutor directo, os seus poemas não evitam a alusão a um interlocutor indirecto – exactamente o pai ausente – e à forma como este “abandono” se insere numa mais ampla tradição masculina.

É nesses moldes que “For a Fatherless Son” é composto, em 26 de Setembro de 1962, depois de se consumar a separação entre Sylvia e Ted Hughes. A leitura sob esta perspectiva biográfica resulta, contudo, numa condenação dos actos de Ted por parte de Sylvia, em que ao fim do relacionamento, esta associa uma inexistente deserção paterna, lida numa linhagem que passa de pai para filho e não engloba a filha, Frieda. Assim, se a base real temática pode auxiliar à datação ou ao estado de espírito da autora à época, os dados biográficos não acrescentam informação vital ao poema, uma vez que o título já esclarece sobre o seu referente externo. O poema publica deste modo um agravo pessoal embora o seu registo seja, manifestamente, intimista, na poetização do monólogo maternal. Essa injúria torna-se mais viva na comparação entre a ausência e desinvestimento paternos e imagens de falsidade, impotência e mortalidade: “A death tree, color gone, an Australian gum tree – / Balding, gelded by lightning – an illusion, / And a sky like a pig’s backside, an utter lack of attention.” (SPCP, 205)

Sujeito poético e um “you”, que ainda não pode compreender o sentido das palavras mas apenas a significação dos gestos, estão presentes numa adjacência visual, sonora e tátil por oposição a essa ausência que o título explica e que o corpo do poema implica. Deste modo, o afastamento paterno será apenas intimado pela criança como “(...) an absence, presently, / Growing beside you, like a tree” (*Ibidem*). Por sua vez, no momento discursivo, a mãe anima-se perante a inocência da criança, inocência essa que lhe permite ignorar o “horror” presente: “The small skulls, the smashed blue hills, the godawful hush.” (*Ibidem*, 206)

Os sorrisos que, como foi visto, são perturbadoramente negativos ou dissociativos nos textos plathianos, tornam-se mais tranquilamente reais nas crianças da poesia tardia, e aqui funcionam como uma reestruturação e como um confortar da própria figura materna: “Till then

your smiles are found money.” (*Ibidem*) A presença física do filho preenche, então, a ausência que também a mãe sente, sendo o seu carácter especular um reforço da união mãe-filho mas, de igual forma, um suprir de uma carência: “And I love your stupidity, / The blind mirror of it. I look in / And find no face but my own, and you think that’s funny. / It is good for me // To have you grab my nose, a ladder rung.” (*Ibidem*, 205)

“By Candlelight” (1962) é menos directo na sua crítica à ausência paterna [“He is yours, the little brassy Atlas – / Poor heirloom, all you have” (*Ibidem*, 237)], embora o poema retome aspectos ou imagens dos poemas imediatamente anteriores. A relação corpórea e umbilical materno-filial (entre mãe e filho) é imagetivamente contígua mas não sugere a negatividade de “Medusa”. O poema revela antes dois corpos harmoniosos e quase indistintos, envoltos pelo fumo das velas, um “fluido” que repete e remete para um espaço amniótico:

This is the fluid in which we meet each other,
This haloey radiance that seems to breathe
And lets our shadows wither
Only to blow
Them huge again, violent giants on the wall. (*Ibidem*, 236)

Os corpos continuam indiferenciados no momento lúdico em que se encontram, embora cresçam os indícios de uma ameaça externa.⁵⁷³ O carácter intimista do poema mantém presente, porém, a crítica indirecta a Ted Hughes. Antes descrito como uma figura “colossal”, fica alusivamente no texto sob a forma de um quase impotente “Atlas” (a estatueta, base do candelabro), que, ao contrário do mitológico e trágico titã que suporta a órbita celestial, se encontra na posição solitária e insustentável de proteger a criança: “At his heels a pile of five brass cannonballs, / No child, no wife. / Five balls! / Five bright brass balls! / To juggle with, my love, when the sky falls.” (*Ibidem*) Afinal, a incumbência protectora acaba por recair na figura da mãe, única presença adulta real, em “By Candlelight” e no poema próximo, “Nick and the Candlestick” (1962). Vendo instáveis aliados nas sombras umbráticas que as velas produzem, o sujeito poético regozija-se com este espaço fechado e íntimo, reflexo e continuação do seu corpo anteriormente contentor, permitindo que a perigosidade que o mundo exterior prenuncia se mantenha ainda distante.

A imagética torna-se particularmente clara em “Nick and the Candlestick”, onde “earthen womb” e “cave” representam, indiferenciadamente, o ventre e o quarto onde o embrião/criança habita,⁵⁷⁴ num contínuo temporal e, sugestivamente, espacial: “O love, how did you get here? /

⁵⁷³ “My singing makes you roar. / I rock you like a boat / Across the Indian carpet, the cold floor, / While the brass man / Kneels, back bent, as best he can // Hefting his white pillar with the light / That keeps the sky at bay, / The sack of black! It is everywhere, tight, tight!” (*Ibidem*, 237)

⁵⁷⁴ O quarto apresenta já sinais de socialização, sugerindo a intromissão do Simbólico neste espaço “pré-

O embryo // Remembering, even in sleep, / Your crossed position.” (*Ibidem*, 241)⁵⁷⁵ A inocência e a segurança conferidas pela normalidade contradizem a analogia que Plath estabelece entre estas crianças e a figura do Cristo-infante, implícita em “By Candlelight”,⁵⁷⁶ mais explícita em “Nick and the Candlestick”⁵⁷⁷ e directa na descrição da Madonna de “Mary’s Song”: “O golden child the world will kill and eat.” (*Ibidem*, 257)

Congregando diferentes formas sacrificiais com a doméstica preparação do “Sunday lamb”, Plath prova a fácil transição na sua poesia entre o histórico e o privado, integrando-o e intersectando-o com a realidade vivenciada pelo sujeito poético. A figura da Madonna em “Mary’s Song” (1962) é desde logo insinuada pelo título, já que o *Magnificat* é um cântico mariano (em Inglês também chamado *Song of Mary*). Neste, o louvor e a glorificação divinas revelam a reflexão materna sobre a dolorosa experiência que espera o Filho. Mas o poema reintroduz, prosaicamente, a figura de uma mãe (qualquer mãe) junto ao filho e a sua angústia perante a violência histórica que continua a marcar a humanidade. Forma, assim, uma cadeia associativa entre a punitiva chama em que os hereges são consumidos, o sacrifício do cordeiro pascal como um tradicional Holocausto (uma oferenda odorífera ao Senhor, pelo queimar das gorduras carnis), o forno doméstico onde “The Sunday lamb cracks in its fat” (*Ibidem*) e os fornos crematórios dos campos de concentração. “Brasilia”, escrito poucos dias depois, retorna a esta confluência de imagens e à ansiedade materna sobre a sua capacidade de proteger o filho deste ciclo imparável: “And my baby a nail / Driven, driven in. / He shrieks in his grease // Bones nosing for distances. / And I, nearly extinct” (*Ibidem*, 258).

Embora Plath e Rukeyser partilhem esta angústia maternal e explorem a violência militar como um dos aspectos que mais sentem poder atingir os seus filhos, Rukeyser mantém-se num plano de maior contemporaneidade e pessoalidade na representação da criança, enquanto Plath opta por uma medida mais universal no que se refere à violência externa.

Assim, para Rukeyser, a maternidade auxilia ao redescobrir do corpo poético, impondo-se aos diferentes constrangimentos e silenciamentos externos. Quanto à ambiguidade plathiana perante a maternidade, esta deriva de uma impossibilidade de se silenciar corporalmente, criticando a instituição e as suas consequências a nível pessoal, mas recorrendo à fertilidade poética e criativa que esta pode suscitar, até do ponto de vista mitológico.

edipiano”: “I have hung our cave with roses, / With soft rugs – // The last of Victoriana.” (*Ibidem*, 241)

⁵⁷⁵ Van Dyne explora esta ambivalência plathiana que, embora sugira uma reincorporação do corpo-infante, também não “clama autoria sobre o infante”, observando-o “as bemused outsider.” (Van Dyne, 1993: 163)

⁵⁷⁶ No halo que a luz das velas forma em volta da criança. (cf. *SPCP*, 236)

⁵⁷⁷ “You are the one / Solid the spaces lean on, envious. / You are the baby in the barn.” (*Ibidem*, 242)

5. Representatividade autoral – o poder da nomeação e o rescrever dos mitos

5.1. O ensaio plathiano de uma “biomitografia”

What's in a name? That which we call a rose/ By any other name would smell as sweet. – William Shakespeare, Romeo and Juliet, act II, sc. ii
Names are in people, people are in names. – H.D., HERmione, 5

Enquanto memória cultural, o mito sugere “verdades” por detrás dos símbolos: a donzela precisa de um príncipe que a salve, fixar-se na imagem reflexa resulta na perda de si e a beleza feminina é causadora de guerras. Todavia, registadas tradicionalmente por quem usufruía do direito à palavra escrita, estas “verdades” excluía a perspectiva feminina, estando, por isso, sujeitas à sua reescrita. É desse rescrever do mito e das dificuldades em obter uma voz autoral que se ocupa este último capítulo.

Que obstáculos se apresentam a esta voz? Em *The Bell Jar*, Buddy Willard desautoriza o valor poético e, por analogia, a validade da poesia de Esther.⁵⁷⁸ Em “Electra on Azalea Plath”, o sujeito feminino apenas pode escrever a “tragédia” paterna sob uma forma que não lhe pertence: “I borrow the stilts of an old tragedy” (*SPCP*, 117), tomando de empréstimo um género e uma história autorada por Eurípedes e por Ésquilo e continuada numa tradição masculina. Em “The Colossus”, a figura paterna inscreve-se, igualmente, no domínio de uma imagética clássica, onde o mínimo sujeito feminino procede a uma frustrada tentativa de a reconstruir. “Ouija”, por seu turno, embora aponte a decadência das anacrónicas formas poéticas empregues por esse “old god”, reconhece que este escreve “aureate poetry” (*Ibidem*, 77). A presença deste velho deus é, porém, uma presença no limiar já que a sua influência permanece, mas a sua qualidade desvanece-se. Poder-se-ia falar em angústia de ansiedade feminina?

Em “The Colossus” (1959), e de forma já diferente de “Ouija”, a entidade clássica e em ruínas apenas produz sons informes e animais (como a figura paterna em “Poem for a Birthday”), numa presunção de uma autoria de que já não dispõe: “Mule-bray, pig-grunt and bawdy cackles / Proceed from your great lips. / It's worse than a barnyard. // Perhaps you consider yourself an oracle, / Mouthpiece of the dead, or of some god or other.” (*Ibidem*, 129)

No entanto, embora reconheça a inépcia deste “colosso”, abandonado em fragmentos num

⁵⁷⁸ “I remember the day he smiled at me and said, ‘Do you know what a poem is, Esther?’

‘No, what?’ I said.

‘A piece of dust.’ (*BJ*, 52) H.D. coloca as representações ficcionais de Ezra Pound, Richard Aldington e D. H. Lawrence a procederem a similares críticas sobre as tentativas poéticas de Her ou Julia.

espaço funéreo,⁵⁷⁹ o sujeito diminuto enceta o seu processo reconstrutivo, como uma reconstrução também de si. Inabilitados para fundar uma narrativa sua, aos sujeitos de “The Colossus”, de “Electra on Azalea Path” ou de “The Beekeeper’s Daughter”, resta, então, o legado das “father dynasties”, expressas pela filha do apicultor. Em “The Colossus”, estas remetem para a tradição clássica da masculina Roma,⁵⁸⁰ onde a figura paterna encontra a sua definição: “You are pithy and historical as the Roman forum.” (*Ibidem*, 129)

A leitura destes textos como parte de um confronto com a memória do pai, reavivado pela visita ao túmulo deste, pode auxiliar a compreender algumas referências (nomeadamente no caso de “The Beekeeper’s Daughter”), mas deixa entrever que a mitificação desta figura apenas oferece possibilidades estilisticamente controladas. De facto, a secundarização do sujeito coloca-o no papel, infinitamente limitado, de um (re)construtor de um discurso alheio, ao qual não pode aceder completamente e cuja tarefa se prefigura como inconclusiva: “Thirty years now I have labored / To dredge the silt from your throat. / I am none the wiser.” (*Ibidem*, 129)⁵⁸¹ Mesmo se apenas a “mouthpiece of the dead”, o colosso vocaliza uma linguagem que lhe é própria, inacessível aos outros. Ao lembrar a estatuária clássica na sua dimensão titânica e a tradição literária, uma vez que o sujeito se vê sob “A blue sky out of the Oresteia” (*Ibidem*), o colosso reforça, assim, a incapacidade da filha em produzir um discurso próprio.

Neste conflito, a redução do sujeito acaba por se revelar, contudo, como uma estratégia irónica que desmonta a imagem que, teoricamente, estaria a tentar recompor. Ou seja, a suposta submissão e reconstrução do colosso, a partir das suas ruínas, é apresentada através de progressivas dessacralizações do mesmo, em que a impertinência da filha, remanescente também ela de “Poem for a Birthday”, permite admitir que, para si, a “montagem” da imagem paterna é menos importante do que a sua “desmontagem”.

Com efeito, enquanto o referente mítico possibilitaria a superação do tempo histórico, a sua ancoragem na linguagem coetânea aponta para a descrença na solenidade da figura: “Scaling little ladders with gluepots and pails of Lysol”. (*Ibidem*) Às expressões grotescas atribuídas ao colosso, acrescenta-se assim, o recurso a uma linguagem do quotidiano que o afasta do espaço nobre da antiguidade (“white tumuli”) e o reintroduz no espaço doméstico e familiar. Esta conjugação de vocábulos anacrónicos com palavras coloquiais retira autoridade

⁵⁷⁹ “I open my lunch on a hill of black cypress. / Your fluted bones and acanthine hair are littered // In their old anarchy to the horizon-line.” (*Ibidem*, 130)

⁵⁸⁰ Em “The Surgeon at 2 a.m.”, os romanos são também o modelo artificial para o cirurgião: “How I admire the Romans – / Aqueducts, the Baths of Caracalla, the eagle nose! / The body is a Roman thing.” (*Ibidem*, 171)

⁵⁸¹ Em “Daddy”, Plath procede ao similar desmontar da imagem idealizada a que se dedicara devota, mas aporeticamente, a recompor. Em “The Colossus” afirma: “I shall never get you put together entirely, / Pieced, glued, and properly jointed.” (*Ibidem*)

intemporal aos primeiros e a reconstrução apresenta-se, então, como uma tarefa pouco aliciante e monótona [“I crawl like an ant in mourning” (*Ibidem*)], implicitamente destinada ao fracasso e sem o valor mítico que se poderia supor.

Por seu turno, o “trabalho” reconstutivo apenas se processa durante o dia, enquanto que à noite o sujeito prefere proteger-se do vento, na cornucópia do ouvido da estátua, de onde pode contar as estrelas: “Nights, I squat in the cornucopia / Of your left ear, out of the wind, // Counting the red stars and those of plum-color.” (*Ibidem*, 130) Perante a impossibilidade de estabelecer uma linha comunicativa com a figura paterna⁵⁸² e a improbabilidade de conseguir a sua reconstrução, o sujeito encontra, no refúgio nocturno e onírico, a dimensão artística de um universo para além das ruínas mnésicas em que os seus dias se esgotam. Deste modo, o retomar do laborioso processo reconstutivo processa-se todos os dias com a autoridade solar [“The sun rises under the pillar of your tongue” (*Ibidem*)], alinhando o colosso com o mundo diurno e patriarcal, mantendo-se a filha mais próxima do conforto da noite. Na fraccionação entre diurno e nocturno, vigília e sonho, rotina e imaginação produtiva, desvela-se a ironia do sujeito perante os vestígios de um poder paternal, ancestral, mítico e autoral.

Esse poder fora mais claro nos poemas iniciais de Plath. “Conversation Among the Ruins” (1956) expõe uma clássica⁵⁸³ e quase inerte figura feminina à violência sexualizante de um perturbador invasor: “Through portico of my elegant house you stalk / With your wild furies, disturbing garlands of fruit / And the fabulous lutes and peacocks, rending the net / Of all decorum which holds the whirlwind back.” (*Ibidem*, 21)

Este *stalker*, que reaparece em “Pursuit”, ameaça o composto estado em que a figura feminina habita, na sua capacidade de a cativar e a tornar cativa: “While you stand heroic in coat and tie, I sit / Composed in Grecian tunic and psyche-knot, / Rooted to your black look, the play turned tragic”. (*Ibidem*) Embora o sujeito enuncie os seus actos [“I sit (...) rooted to your black look”], estes revelam a sua passividade e dependência em relação a um olhar que evoca a negatividade de outras imagens plathianas: “Man in black”, o “black marauder” em “Pursuit” ou as várias referências à negritude em “Daddy”. A sua representação revela-a ainda sentada e visualmente detida, junto a esse interlocutor que “stand[s] heroic”.

Como pode a figura feminina sair dessa situação, placidamente emoldurada, sobretudo quando se tem presente o peso da tradição clássica que a enquadra?

Em *The Colossus*, o sujeito poético confronta-se, recorrentemente, com as suas

⁵⁸² O ouvido é apenas um espaço onde a diminuta filha se aninha, mas não um canal que permita a audição, tal como os lábios do colosso apenas emitem sons ininteligíveis.

⁵⁸³ Embora o clássico seja aqui, possivelmente, reapropriado através das imagens surrealistas de De Chirico.

dificuldades criativas e expressivas, num campo de referências clássicas ou mitológicas.⁵⁸⁴ Em 1957, em “On the Difficulty of Conjuring Up a Dryad”, Plath exprime esta contradição entre o espaço prosaico e ineficaz do sujeito e a sua aspiração à criação poética:

Ravering through the persistent bric-à-brac
Of blunt pencils, rose-sprigged coffee cup,
Postage stamps, stacked books’ clamor and yawp,
Neighborhood cockcrow – all nature’s prodigal backtalk,
The vaunting mind
Snubs impromptu spiels of wind
And wrestles to impose
Its own order on what is. (*SPCP*, 65-66)

A invocação da feminina musa é uma inviabilidade para a feminina autora, a quem falta a autoridade masculina: confronte-se a prodigalidade da resposta da natureza perante o comando masculino em “Ode for Ted”. A impossibilidade “inspiracional” resulta na manutenção da realidade enquanto tal, indiferente, portanto, à transformação artística: “My tree stays tree.” (*Ibidem*, 66) Que pede então este sujeito? Se a sua invocação se processa num registo literário inserido na tradição clássica, mencionando as ninfas, como Dafne, que vivem nessa “obstinate bark and trunk”, por outro lado, há já um reconhecimento, como em “Ouija”, da artificialidade e inutilidade desta tradição: “But no hocus-pocus of green angels / Damasks with dazzle the threadbare eye” (*Ibidem*). Exige-se, por isso, uma nova estratégia autoral ou uma nova linguagem poética que sirva ao feminino, já que o seu “threadbare eye” não consegue ver o que a “vaunting mind” julga poder imaginar.

Ao contrário da ausência de resposta, desta impotência invocativa, em “Ode for Ted” (1956) toda a natureza atende às palavras da figura adâmica que a nomeia, ordena e controla:

⁵⁸⁴ A partir do estudo seminal de Kroll, vários críticos referem a proeminência da figuração mítica que Robert Graves propõe em *The White Goddess*. Em relação a “The Colossus”, por exemplo, Judith Kroll define-o como um deus moribundo, assistido na sua decadência, pela “mourning goddess.” (cf. Kroll, 1976: 54, 83) Entre as influências de Graves, destacar-se-iam ainda a questão lunar e a importância de uma Deusa-mãe, pré-Cristã: “De la déesse, Sylvia Plath retient en effet une image prépondérante, celle d’Hécate, déesse de la mort, comme si elle butait toujours sur son propre vide, sans parvenir vraiment à cette renaissance qu’elle appelle de ses vœux.” (Mounic, 2000: 173) Constance Scheerer destaca também a relevância do renascimento sazonal da deusa: “Having told us in “The Death of Myth-Making” (1959) what our world would be like – dull and mechanized – ruled only by the ugly, limiting vision of Reason and Common Sense, she demonstrates in her poetry how the mythic, in its immemorial pre-Christian (even pre-Graeco-Roman) dress of birth and death, seasonal and vegetative changes, moon and sea phases, and archaic concept of beginnings and endings, is the only way to express the cosmos, is, in fact, the only way the cosmos can express itself.” (Scheerer, 1977: 166) Contudo, dois aspectos devem ser tidos em consideração. Por um lado, para além do livro de Graves e *The Golden Bough*, de Frazer, Plath também se interessa por Jung ou por contos africanos, onde a figura de “All-mouth” é reapropriada directamente para “Poem for a Birthday” e indirectamente para outros textos (*The Bell Jar*, por exemplo). Por outro, este expressar do cosmos sustenta-se ainda numa herança mitológica patriarcal e tradicional, como é visível em “Virgin in a Tree”, “Perseus” (a partir da encomenda da revista *Art News*), “In Midas Country”, “The Eye-Mote” ou “Electra on Azalea Path”.

From under crunch of my man's boot
green oat-sprouts jut;
he names a lapwing, starts rabbits in a rout (...)

For his least look, scant acres yield: (...)

Ringdoves roost well within his wood,
shirr songs to suit which mood
he saunters in; how but most glad
could be this adam's woman
when all earth his words do summon
leaps to laud such man's blood! (*Ibidem*, 29-30)

Contudo, enquanto o sujeito admira a capacidade criativa (fértil) e a potência de “Ted”, há algo de ameaçador e anti-natural neste novo Adão. Os verdes rebentos que irrompem ao seu contacto, brotam, como diz o sujeito poético, “From under crunch of my man's boot”, o que implica que este florescer se faz na realidade contra algo que o esmaga.⁵⁸⁵ De modo idêntico, há uma satisfação em cumprir a vontade deste criador, adaptando-se a natureza aos seus estados de espírito: “Ringdoves (...) / shirr songs to suit which mood / he saunters in”. A dependência em relação à figura masculina estende-se ao sujeito do poema, descrito pelos casos possessivos que explicam o posicionamento hierárquico entre os dois: “my man's boot” e “this adam's woman”. Outro factor que os aproxima enquanto dominador e dominado, reside no valor semântico das palavras “boot” e “Adam”. De facto, a similitude adâmica não existe no poema enquanto sugestão de um mítico paraíso perdido, em que homem e mulher coexistiam em simbiose com a Natureza. Aqui, é a lembrança de um espaço bíblico em que a Adão é atribuído o poder de dominar sobre todas as criaturas da terra, dos ares e dos oceanos (cf. Génesis, 2, 1: 18), o poder de os designar com os nomes que lhe aprouvesse (cf. Génesis, 2, 2: 19) e, por fim, o poder de designar a mulher, carne da sua própria carne (cf. Génesis, 2, 2: 20). Ora, se na obediência a esta lógica, a nomeação é marcadamente masculina, a Eva é reservada apenas a subversão da Ordem divina.⁵⁸⁶

Este criador masculino assemelha-se ainda ao que se verifica em “The Hermit at Outermost House”,⁵⁸⁷ em “Faun” e em “The Sculptor” e de cujo acto criativo, como Bassnett

⁵⁸⁵ Assinale-se a diferença relativamente à forma como Tea Cake é contíguo à natureza em *Their Eyes Were Watching God*. Neste texto, Tea Cake é organicamente marcado por componentes olfactivas que derivam da natureza, mas uma natureza que frutifica (“a bee to a blossom”) e que é edível (“a pear tree blossom”, “aromatic herbs”, “spices”) tal como o nome Tea Cake sugere. Apelando, de forma erógena, aos prazeres da visão (“He looked like the love thoughts of women”), do gosto (“Tea Cake”, “spices”), do olfacto (“crushing scent”, “aromatic herbs”) e do tacto (“a bee to a blossom”), Tea Cake surge quase que como corporeamente objectificado para uma leitura e apreensão femininas. (*TEWWG*, 161)

⁵⁸⁶ Em “Le Rire de la Méduse”, Cixous insurgira-se contra a excessiva prerrogativa da pronominalização masculina e defendera o carácter subversivo do texto feminino. (cf. Cixous, 1975: 49-50)

⁵⁸⁷ “Sky and sea, horizon-hinged / Tablets of blank blue, couldn't / Clapped shut, flatten this man out.” (*SPCP*, 118)

nota, o sujeito é excluído: “(...) the narrator of these poems watching, observing this great male figure rather than participating with him on equal terms.” [Bassnett, 2005 (1987): 101] Regista-se assim a diferença: os sujeitos femininos de “Medallion”, “Hardcastle Crag”, “The Eye-mote”, “Mussel Hunter at Rock Harbor” ou “Wuthering Heights” revelam a impossibilidade de uma relação afectiva com o espaço natural, pela condição adversativa deste ou pela percepção da sua separação em relação ao mundo envolvente. Em “Wuthering Heights”, por exemplo, sugere-se à figura poética um retorno ao mundo natural sob uma forma meramente orgânica e não já enquanto indivíduo vivente.⁵⁸⁸ Já os sujeitos masculinos convivem, naturalmente, num espaço que dominam e recriam. No entanto, a criatividade involuntária e positiva da natureza, contraria a violência e voluntariedade da criação masculina.⁵⁸⁹

No poema “Snakecharmer”, de forma similar ao quadro de Rousseau (*La Charmeuse de Serpents*), a diferenciação do sujeito, relativamente à natureza que o envolve, apenas deriva do seu domínio sobre esta. Não há fusão, mas um fundar e refundir do mundo natural, em que as oscilações de visibilidade do ser o tornam difuso. Se na tela de Rousseau são desafiadas as capacidades do aparelho perceptivo em atribuir uma identidade ao sujeito, no poema, este centraliza a atenção, sobrepondo-se ao universo que o rodeia, que cria e que molda à sua imagem mental: “(...) He pipes a world of snakes, / Of sways and coilings, from the snake-rooted bottom / Of his mind. And now nothing but snakes // Is visible.” (*Ibidem*, 79) Indefinido, o encantador de serpentes é, inequivocamente, sujeito e objecto da escrita, secundarizando a natureza. A sacralização do espaço processa-se, assim, mais a nível factual do que epifânico.

Todavia, populando o mundo com as efusões da sua mente, há uma distanciação e um enfadamento em relação à sua criação: “As the gods began one world, and man another, / So the snakecharmer begins a snaky sphere” (*Ibidem*). A criação deste anti-paradisíaco Éden comporta, assim, a marca de um criador desinteressado (“And snakes there were, are, will be – till yawns // Consume this piper and he tires of music”), que “se reproduz” no mundo natural:

And as his notes twine green, the green river

Shapes its images around his songs. (...)
No floor: a wave of flickering grass tongues

⁵⁸⁸ “(...) they will invite me / To whiten my bones among them.” (*Ibidem*, 167) Natureza e corpo humano feminino conjugam-se, sobretudo, nessas imagens de doença, morte, decomposição: “Among the Narcissi”, “Mussel Hunter”, “Berck-Plage”.

⁵⁸⁹ Confronte-se “Ode for Ted” com a naturalidade da criatividade de “Winter Trees”, por seu turno, distinta da, por vezes difícil, reprodução/criação femininas: “Knowing neither abortions nor bitchery, / Truer than women, They seed so effortlessly!” (*Ibidem*, 258)

Supports his foot. He pipes a world of snakes,
Of sways and coilings, from the snake-rooted bottom
Of his mind. And now nothing but snakes

Is visible. The snake-scales have become
Leaf, become eyelid; snake-bodies, bough, breast
Of tree and human. (...) (*Ibidem*)

A irreverência da sua criação expõe o seu domínio e total controlo. Criando a partir do nada como na narrativa bíblica (“He pipes. Pipes green. Pipes water”) e metamorfoseando o existente (“The snake-scales have become / Leaf, become eyelid”), o sujeito governa este “snakedom” através do poder da sua música.⁵⁹⁰ No entanto, o *topos* genesíaco é ironizado e desmontado na ausência de objectivo, propósito e organização dos seus actos. Ao contrário do mundo edénico, com um tempo suspenso mas com uma distribuição precisa e cronológica dos elementos naturais durante a sua criação (do primeiro ao sexto dia), este espaço natural parte de uma difusa concepção mental e de um quase capricho criativo e transformativo:

(...) a world that reflects an individual mental geography: undulating, wavering, flickering – images in-the-forming that take shape from “the snake-rooted bottom of his mind.” Not ex nihilo, not from a literary hall of fame, not from antiquity, not even from dust does the snake charmer create. The mouth pipe is his tool; the moony eye his imaginative vision; swayings and coilings his product. (Broe, 1980: 74)

Uma das consequências da arbitrariedade desta criação é a possibilidade de um tempo circular que, ao invés do tempo histórico pós-edénico, pode ser revertido: “And snakes there were, are, will be – till yawns // Consume this piper and he tires of music / And pipes the world back to the simple fabric / Of snake-warp, snake-weft.” (*SPCP*, 79)

Essa capacidade de reversão do processo é também insinuada na afirmação: “As the Gods began one world, and man another”. Assim, não é apenas o poder criativo divino que é questionado mas também a maleabilidade de um mundo que pode, a qualquer momento, ser refeito. A serpente, que é aqui associada à figura masculina, comporta uma negatividade diferente da do texto bíblico. Em “Sweat”, de Zora Neale Hurston, também se observa esta associação masculina à serpente e, em ambos os casos, a assimilação de características ofídicas não segue, nem inverte a narrativa bíblica: as figuras masculinas procedem antes à disseminação e “ao tornar ofídico” do espaço envolvente (o jardim de Delia ou a natureza em “Snakecharmer”), destituindo o que antes existira e pretendendo instituir a sua lei ou vontade.

Sykes, cujo próprio nome insinua o som provocado por uma cascavel, é, segundo admite, um “snake charmer” (*S*, 34), que “encanta” a serpente que usa para atormentar e expulsar a

⁵⁹⁰ Enquanto figura demiurga (cf. Scheerer, 1977: 168-171), é um criador que, à semelhança de Orfeu, mistura música e natureza.

mulher de casa. Mas é também um “charmer”, seduzindo outras mulheres e traindo Delia. A imagem ofídica de Sykes reúne, então, aspectos simbólicos que remetem para a formulação bíblica: o texto associa a cobra à sua virilidade, reenviando para o pecado do conhecimento que é, igualmente, um “conhecimento” sexual.

A cascavel, associada aqui ao elemento masculino, acaba, todavia, por remeter implicitamente para uma maior conexão com o feminino, seja pelo temor irracional que Delia sente das cobras, seja por cumprir, indirectamente, o desejo desta. Ou seja, a serpente é o meio para a destruição de Sykes, realizando uma pulsão destrutiva de Delia, que esta tenta reprimir por meio da fé. Mulher e serpente repetem, assim, os elementos que preconizam a Queda do Homem e da qual resulta, naturalmente, a falha moral de Delia. O sentimento de pena que sente por Sykes, quando este definha a seus pés, depois de mordido pela cascavel, não evolui para a misericórdia. A consciência, por parte de ambos, das suas intenções, apenas agrava a sua condição de pecadores. Sykes apercebe-se de que foram os seus actos que compeliram Delia a agir daquela forma, não o avisando de que a cobra ainda estava na casa; Delia, por sua vez, apreende a dimensão da sua crescente desafeição pelo marido, capaz de a levar à renúncia da sua piedade cristã.

No entanto, Delia age em defesa de algo mais do que a sua vida. A casa representa para si um espaço confortante: o jardim de que cuida, as roupas que traz para lavar, brancas e que, já limpas, estende pela casa, a sensação de pertença e felicidade que este lar transmite.⁵⁹¹ Kathryn Lee Seidel lê esta imagética genesíaca como uma recriação do Jardim primordial, onde se revertem os papéis, atribuindo à mulher a sua construção e manutenção e onde se vê o valor do trabalho e da ética laboral de Delia: o trabalho é o caminho para esse Jardim e não a punição divina depois do banimento do mesmo. [cf. Seidel, 1997 (1991): 176, 177] Procurando expulsar a mulher deste espaço, Sykes traduz-se numa ameaça legal, mas também espiritual.

A força malévola de Sykes resulta no fim do casamento, na falência da moralidade de Delia e, por fim, na morte do próprio. A história encerra, por isso, apresentando resultados antitéticos. A vitória física de Delia esconde a sua derrota espiritual e religiosa. Ouvindo os

⁵⁹¹ Sykes não trabalha e depende do dinheiro arduamente ganho por Delia, uma realidade que esta também refere: “Mah tub full of suds is filled yo’ belly with vittles more times than yo’ hands is filled it. Mah sweat is done paid for this house and Ah reckon Ah kin keep on sweatin’ in it.” (S, 27) Por outro lado, se Sykes recusa a presença das roupas brancas dos “brancos” na casa que diz sua, não só usufrui dos ganhos de Delia como evidencia a sua dependência desta, mostrando ostensivamente como é, na prática o “dono” do produto do trabalho da mulher. [cf. Seidel, 1997 (1991): 172-173] Passeando-se na charrete de Delia com a sua conquista, a roliça Bertha, Sykes deixa implícita a associação entre opulência financeira e a corpulência que aprecia nas mulheres. (cf *Ibidem*, 173) O corpo de Bertha funciona, assim, a nível visual, como um indicativo de um bem-estar que Sykes procura mostrar: “Ah sho’ ’bominates uh skinny ’oman. Lawdy, you sho’ is got one portly shape on you! You kin git *anything* you wants.” (S, 33)

sons de Sykes dentro da casa, tentando salvar-se da serpente, Delia aguarda, passivamente, o desfecho que pode antecipar: “(...) she waited in the growing heat while inside she knew the cold river was creeping up and up to extinguish that eye which must know by now that she knew.” (S, 40) O rio, como referência de morte, lembra o eterno sono das águas do Letes, mas remete para a canção que Delia entoara ao voltar do serviço religioso: “Jurden water, black an’ col’ / Chills de body, not de soul / An’ Ah wantah cross Jurden in uh calm time.” (*Ibidem*, 36) As águas frias são, afinal, as do rio Jordão que, ascendendo sobre Sykes, lhe extinguem a vida. Para Delia, todavia, a passagem do Jordão também não poderá ser a travessia pacífica que ansiara em tempos mais auspiciosos. Porque Delia admite que “that eye (...) must know by now that she knew”, regista-se a confissão da perda da inocência e, conseqüentemente, a conclusão de que Delia sucumbe à tentação primeira da serpente bíblica.

Em *Moses, Man of the Mountain*, o cenário bíblico também coloca em planos opostos a autoridade feminina e a masculina, com a derrota material da primeira. Se a nomeação pertence às personagens masculinas (como os sacerdotes ou o Faraó), as personagens femininas vêm-se confrontadas com sucessivos e diversos actos de silenciamento, como se referiu em relação ao parto, e que se repetem no punitivo emudecimento de Miriam.⁵⁹²

O poder (social e divino) de Moisés cresce, exponencialmente, ao seu domínio da linguagem: poder falar às pedras ou às árvores, constitui uma diferença que o afasta do humano e o aproxima de Deus, mas que, ao mesmo tempo, o reaproxima dos homens ao dotá-lo de uma responsabilidade comunitária, hierarquicamente definida. (cf. Holloway, 1992: 98-99) O seu domínio da linguagem revela-se também, contudo, numa área em que compete com Miriam, que fora, afinal, o elemento despoletador da história de Moisés: é a partir da história que Miriam conta à mãe e no palácio do Faraó que Moisés se descobre enquanto judeu. Esta não é uma competição aceitável: o silenciamento da “irmã” torna-se condição essencial para que se cumpra a aceitação incontestada da sua liderança. Embora essa seja uma parte da narrativa que segue o texto bíblico,⁵⁹³ o papel de Miriam na criação do mito mosaico é uma inovação do texto de Hurston, realizada através da sua meia-verdade ou semi-mentira inicial, da sua produção de um enredo que sustenta e amplia essa história e, finalmente, através do seu anúncio às portas do Faraó da sua ligação com Moisés.

Miriam, à semelhança de Nanny, em *Their Eyes Were Watching God*, deseja aceder a esse

⁵⁹² Mantém-se o nome de Miriam no texto, para estabelecer a diferença em relação a outras Marias referidas neste capítulo e porque este nome também lhe é, por vezes, atribuído em Português.

⁵⁹³ Isto é, o seu estatuto enquanto profetisa e o seu desafio e contestação à liderança de Moisés e a sua subsequente punição e silenciamento – retirar punitivo da palavra – são factos extraídos, respectivamente, de Êxodo 15:20 e Números 12: 2.

“púlpito” e ser uma voz pública.⁵⁹⁴ No entanto, Hurston constrói a personagem sob contornos negativos, em que a sua inveja da exuberância visual de Séfora (Zipporah) a deixa incapaz de transpor os limites da fisicalidade e de se aproximar de um domínio, espiritualmente, superior. Num único parágrafo, desmonta-se a figura de Miriam enquanto profetisa, revelando-a como um conjunto sucessivo de estereótipos femininos:

Miriam came up to look and see because the whole nation of women was talking about nothing else, and she couldn't stay away. They had no more interest in prophecy and politics. They were still interested in the earrings of Mrs. Moses and her sandals, and the way she walked and her fine-twined colored linens. What she was doing was the way they all wanted to do. (...) Miriam stood off at a short distance from the elaborate tent being put up for the exclusive use of Mrs. Moses and her saliva turned to venom in her mouth. She went up closer to finger the royal linen that Moses had brought out of Egypt for his wife. Then, as before, she looked down at her rough clothing and work-twisted feet and hands and she became aware of class. This woman of Moses' had been oiled with something from birth that she lacked and the futility of wishing for it made her more angry than ever. (MMM, 221-222]

Séfora surge, aos olhos de Miriam, como detentora de qualidades atribuíveis à realeza, não só pelo linho que compõe a sua tenda mas também por ser “ungida”, desde a nascença, com o óleo próprio dos que são diferentes. No pólo oposto, encontra-se Miriam, igual às outras mulheres: “(...) she looked down at her rough clothing and work-twisted feet and hands (...)”. Incapaz de competir no plano físico, Miriam regressa às suas ambições de infância e reforça as suas preocupações com as conquistas pessoais da longa caminhada, numa percepção clara do que consiste, no texto, o poder político no feminino:

When Miriam showed herself through the growing crowd of awe-struck women, it was her intention herself to welcome Zipporah and as the leader of Israel's womanhood, impress herself and her office upon the wife of Moses. But the glitter and glamour of Zipporah's entourage and the poise and elegance of Zipporah herself had balked Miriam. (...) She looked again and saw well-cared-for hands and feet of Zipporah, and looked at her own gnarled fists and her square feet all twisted and coarsened by slavery, and almost snarled out loud. She, Miriam, had had so little in her life and now this place she had won by hard work and chance was being taken from her by the looks of a Prince's daughter who hadn't done anything but deck herself to come here and bewitch the eyes of foolish women! (*Ibidem*, 218-219)

O discurso de Miriam confirma a futilidade e a vaidade femininas, ao mostrar as mulheres como incapazes de poderem assumir responsabilidades políticas, uma vez que, para obter poder, basta a Séfora: “deck herself to come here and bewitch the eyes of foolish women!” Essa mesma incapacidade está também presente na incompreensão do discurso de Miriam, que tem o efeito exactamente contrário ao pretendido:

⁵⁹⁴ A primeira nem que seja por interposta pessoa na figura de Janie, estabelecendo o espaço narrativo que a neta irá preencher, sentada no alpendre, recontando(-se) a história a Pheoby. A segunda, conseguindo-o a espaços, em desafio de Moisés.

“Look at the hussy! (...) Somebody to come queen it over us poor people and rob us. Look at her trying to look like Mrs. Pharaoh! That Moses and his tricks. Fooling me and Aaron to do all the hard work for him down in Egypt and telling us all he meant to do for us as soon as he got to Sinai (...) I don’t aim to be robbed out of my labor like that. Just look at her – the way she walks.”

“I see her!” a woman at Miriam’s elbow breathed in ecstasy. “Oooh, ain’t she elegant! Ain’t she pretty, though? I’d give anything to look like that. She looks like Mrs. Leader.” (*Ibidem*, 219)

Embora reconheça qualidades intelectuais e coragem a Miriam, Moisés afasta-a da liderança porque a considera “Too spiteful and bitter” (*Ibidem*, 218), confirmando a primeira percepção que a mulher tivera da cunhada: “that bitter-looking old woman”. (*Ibidem*, 217) Afastada do prazer amoroso,⁵⁹⁵ Miriam é, afinal, uma figura digna de pena, o oposto da beleza feminina, marcada pela idade e pelo desgaste físico e apetrechada com ornamentos ganhos em batalhas.⁵⁹⁶ É também Miriam quem reinstaura a crítica racial ao apontar essa “falha” à mulher de Moisés: “And look at that dark complected woman he done brought and put up to be a Queen over the rest of us women. Why, it’s awful. I never seen such a caper cut in all my born days.” (*Ibidem*, 230) Na confrontação entre Aarão, Miriam e Moisés, em relação ao tom da pele, são expostas duas realidades evidentes no texto: em primeiro lugar, que Moisés é superior aos outros dois “profetas”, não existindo igualdade *inter pares*; em segundo lugar, que a orientação política da obra se objectiva na anulação dos preconceitos raciais e que, tal como em *Their Eyes Were Watching God*, estes partem, sobretudo, de personagens femininas.⁵⁹⁷ Já o castigo da audácia dos dois irmãos adquire um significado especial em Miriam:

Then the cloud lifted and everybody saw that Miriam was a leper. (...) Miriam was a horrible sight in her leprous whiteness! Everybody shrank away from her in terror and disgust. So Moses put her outside of the camp as unclean for seven days. (...) All the rest of her days, Miriam was very silent. Whole days passed by at times in which she never uttered a word. (*Ibidem*, 246)

Esta punição de Miriam obriga-a a experimentar a rejeição devido ao tom de pele, mas também a torna, afinal, conforme a um papel recatadamente feminino. Impura por sete dias, Miriam sai da reclusão “velada” e silenciada, afastada do espaço discursivo público, mantendo

⁵⁹⁵ Moisés afirma: “She has that terrible look of never having been nuded by a man.” (*Ibidem*)

⁵⁹⁶ “Miss Miriam, your case is pitiful. The trouble with you is that nobody ever married you. And when a woman ain’t got no man to look after, she takes on the world in place of the man she missed. (...)” (*Ibidem*, 245)

⁵⁹⁷ “(...) Even if she was born and raised in Midian her folks could still come from Ethiopia, couldn’t they? Tell me! Look how dark her skin is. We don’t want people like that among us mixing up our blood and all. That woman has got to go. Go get up some people to protest. When enough of you all get around this tent, my brother Aaron and me will go see Moses and demand him to get her off the place.” (*Ibidem*, 243) A interpelação de Aarão ao irmão, no mesmo sentido, é, assim, influenciada por Miriam: “ ‘It’s not us, it’s the people. We don’t care if she was black as tar. But the people come crying in our ears and we have to look out for what they want.’ ‘That’s a lie, Aaron. (...) Nobody here don’t care anything about my wife’s color. Haven’t we had the mixed multitudes with us ever since we started from Egypt? Didn’t they march out with us and not one soul in Israel has ever mentioned the subject.’” (*Ibidem*, 244-245)

a sua voz ocasional ao nível do murmúrio: “Those seven days outside the camp seemed to put a veil between her and the world which never lifted.” (*Ibidem*) Esta apropriação e acentuação dos valores patriarcais bíblicos ajudam a compreender as razões porque este texto de Hurston é raramente citado em análises de orientação feminista. (cf. Wright, 2002: 74-75)

A voz profética e potencialmente mítica de Miriam acaba por se fundir com a voz da mesquinhez e da sanção social. Em *The Bell Jar*, a voz do foucaultiano poder micro-estrutural, na sua dimensão local, regulando as práticas individuais e conformando-as à norma, pertence a Mrs. Willard. Esta é a tradição e a tradução vocal dos conselhos do *Christian Science Monitor*, do *Ladies' Home Journal*, de Eisenhower ou de Adlai Stevenson. O seu ventriloquismo social resulta numa personagem sem rosto, que ecoa nos ouvidos e nos pensamentos de Esther. Talvez por isso, visualmente, a imagem que de si fica, é a do tapete que tece.

A tecelagem como arte feminina tem sido investida de significados literários, linguísticos e míticos que ultrapassam os seus planos estético, histórico e económico. Enquanto as Parcas se ocupavam do linear fio da vida, Penélope desfaz a linearidade do decorrer dos dias contados pelos homens. No seu lugar, recria um tempo não linear, semi-suspenso no entretecer e destrançar dos fios da tela. Como diz Sophia de Mello Breyner, em “Penélope”: “Desfaço durante a noite o meu caminho. / Tudo quanto teci não é verdade, / Mas tempo, para ocupar o tempo morto, / E cada dia me afasto e cada noite me aproximo.” (Andresen, 1990: 226) Outra condutora do fio, Ariadne desenreda os caminhos labirínticos para Teseu, desfazendo a teia de ruelas e corredores por onde os homens se perdem. Já Atena, deusa suprema das artes do tear, vingá-se da ousadia de Aracne que, utilizando o tear como forma inscristiva, escreve sobre os erros e as amoralidades dos deuses. Enquanto o texto de Aracne é censurado, o próprio corpo da jovem é metamorfoseado em aranha e condenado a tecer para sempre, humildemente de cabeça para baixo, teias sem história, a partir do seu próprio corpo.

Os tapetes de Mrs. Willard, todavia, não se traduzem numa narrativa feminina. A desvalorização destes, no texto, espelha a sua recusa em, ao contrário das suas antecessoras míticas, se assumir como artesã (criadora de arte) e acentua a sua despersonalização e transformação em operária (reprodutora de utensílios).⁵⁹⁸ Uma posição similar à mecanização de Eugenia, em *HERmione*, na sua submissão a uma sociedade onde a primazia recai sobre as necessidades masculinas: “Eugenia’s head rose from the dressing-jacket frill of ruffled spotted dimity (...),

⁵⁹⁸ “Once when I visited Buddy I found Mrs. Willard braiding a rug out of strips of wool from Mr. Willard’s old suits. She’d spent weeks on that rug, and I had admired the tweedy browns and greens and blues patterning the braid, but after Mrs. Willard was through, instead of hanging the rug on the wall the way I would have done, she put it down in place of her kitchen mat, and in a few days it was soiled and dull and indistinguishable from any mat you could buy for under a dollar in the Five and Ten.” (*BJ*, 80)

hands moving back and forth, quietly, monotonously, back and forth, back and forth. ‘Why are you always knitting? Only old ladies knit and knit like you do.’ ‘(...) Your father likes the light concentrated in a corner. He can work better if I’m sitting in the dark.’” (*H*, 79)

É essa sociedade que Hermione recusa e teme, reconhecendo, porém, o poder extraordinário que esta exerce sobre os seus membros: “‘I must go upstairs, mama.’ She must get up now. She must get away from Eugenia sitting in the dark like a great moth, dimity dressing jacket, feet crossed on a low pouf thing, hands knitting, hands, hands... knitting. Eugenia worked her old charm. She hypnotizes me.” (*Ibidem*, 80)

Em *Ariel*, Plath vai progressivamente substituindo as figuras femininas dependentes de mitos onde a sua voz é limitada ou textualmente ausente: observando “The woman, still at her knitting” (*SPCP*, 219), o sujeito parte para a identificação com a abelha-mestra.⁵⁹⁹ Assim, a figura de um feminino Lázaro, da abelha com um “lion-red body” (*SPCP*, 215) ou da *persona* de “Ariel” recriam uma narrativa mitográfica que envolve o pessoal e o colectivo.

A subversão em “Lady Lazarus” (1962) elimina a “encenação” social, orquestrada por outros. O seu “strip-tease” torna-se, assim, uma insubordinação perante os patriarcas que, como a própria reconhece, a autoraram.⁶⁰⁰ Para além da utilização da imagética do Holocausto, já referida, o poema é também pródigo na hiperbolização de um feminino que, referências biográficas aparte, invoca e se subtrai a um “male gaze”, num jogo que ameaça uma dupla anulação de sujeito e espectadores. A questão da audiência é, aliás, fulcral, até no modo como se oscila entre o espectáculo do feminino e a desconstrução do mesmo. Embora a cada “ressurreição” o sujeito reclame a permanência da sua identidade,⁶⁰¹ esta faz parte, naturalmente, da própria *performance* de si: “Dying / Is an art, like, everything else. / I do it exceptionally well.” (*Ibidem*) Este excesso, criticado por alguns críticos, é visto de forma peculiar por Rowland, que considera a sua estratégia *camp* na subversão irónica de certas iconizações do feminino:

Parading their artifice, “The Detective”, “The Courage of Shutting-Up”, “A Secret”, “The Applicant”, “Lesbos” and “The Tour” in particular display, as a whole, the campy

⁵⁹⁹ Pamela Annas comenta esta diferenciação no uso do mito ao longo da obra de Plath: “In the early poems it was both more and less conscious than it is in the late poems: more conscious because more directly selected and contrived and done as exercise; less conscious because there seemed a real identification between the speakers or personae of the poems and a world myth, legend, and folk tale, and an implicit belief that metamorphosis of the self into a supernaturally heightened nature would in fact lead to a kind of rebirth. The later poems have a complex mythological framework which is far more integrated from poem to poem and within each poem. But the ‘fabulous’ figures of the *Ariel* poems – the moon, the trees, vampires, stones, Lady Lazarus, the beehive and the queen bee – operate as a symbolic schema (though not anything so definite as an allegory) which mediates between self and world. They stand for possibilities of the self, and for descriptions of the world in which the self must move, and they represent certain choices the self has.” (Annas, 1988: 144)

⁶⁰⁰ Sendo o “strip tease” um acto associado ao feminino, tendo em consideração uma audiência masculina, Lady Lazarus, teoricamente, actua em benefício e de acordo com o gosto desse público.

⁶⁰¹ “Nevertheless, I am the same, identical woman.” (*Ibidem*, 245)

stylistics of exaggeration, theatricality, insistent repetition and iteration, outrageous surrealism, overstatement, mock-amazement, melodramatic keening, vamping, bitchiness, sarcasm, interjections, incongruity, black comedy and queer poetics. Famously, this productive month for Plath also heralded two monologues that deploy Holocaust imagery: “Lady Lazarus” and “Daddy”. (Rowland, 2005: 28)

No poema, a identificação da figura masculina com a autoridade, desmultiplica-a em diferentes personificações – “Herr Doktor”, “Herr enemy”, “Herr God”, “Herr Lucifer” – que, por sua vez, enquadram o sujeito sob a acção clínica, como vítima militar ou nos limites da heresia religiosa. Ao afirmar-se como “obra” destas representações do masculino, o sujeito reescreve-se teatralmente, operando dentro dos seus moldes,⁶⁰² mas criando um “espectáculo” onde é autor e agente. Aliás, reapropriando para o feminino o milagre da ressurreição de Lázaro, Lady Lazarus dispensa, inclusive, o poder de Cristo. Despoletadora do acto ressuscitativo, suplanta-o, então, ao realizá-lo publicamente: “It’s easy enough to do it and stay put. / It’s the theatrical // Comeback in broad day / To the same place, the same face, the same brute / Amused shout: // ‘A miracle!’ / That knocks me out.” (*Ibidem*, 245-246)

A linguagem que, como em “The Applicant”, remete para o domínio da publicidade (cf. Britzolakis, 1999: 152), tem um participante-cúmplice nos espectadores recorrentes deste espectáculo de feira. Dispostos a pagar [“There is a charge” (*SPCP*, 246)], estão conscientes do carácter de pantomina que o poema sugere: o “milagre” que presenciam desperta, afinal, um “amused shout”.⁶⁰³ Quais as exigências desta fiel audiência, composta pelos denominados interlocutores e pelos genéricos “Gentlemen, ladies”? Segundo Lady Lazarus, obriga a que o feminino se realize, performativamente, neste cobrir e descobrir público de si, até aos limites da transparência e dissolução corporal: “The peanut-crunching crowd / Shoves in to see // Them unwrap me hand and foot – / The big strip tease. / Gentlemen, ladies // These are my hands / My knees.” (*SPCP*, 245)⁶⁰⁴ Contudo, como em “Ariel”, este “despir” público é

⁶⁰² “Ash, ash – / You poke and stir. / Flesh, bone, there is nothing there –” (*SPCP*, 246).

⁶⁰³ Axelrod recorda o carácter erótico da relação entre actor e espectador e que o poema deixa explícito: “The poem acknowledges the theatricality of voice as well as the erotic component of art, demonstrating an acute awareness of itself as performative act and an anxiety about reception.” [Axelrod, 1992 (1990): 160-161] Britzolakis, por seu turno, estabelece o diálogo entre “Lady Lazarus” e “The Love Song of Alfred J. Prufrock”, apontando a intencionalidade das escolhas estilísticas plathianas para a “revelação” absoluta de Lady Lazarus: “Like Eliot, Plath uses clothing as a metaphor for rhetoric: the ‘veil’ or ‘garment’ of style. By contrast with Eliot’s tentative hesitations, obliquities, and evasions of direct statement, however, Plath’s poem professes to ‘tell all’. Lady Lazarus deploys a patently alienated and manufactured language, in which the shock tactic, the easy effect, reign supreme. Her rhetoric is one of direct statement (‘I have done it again’), of brutal Americanisms (‘trash’, ‘shoves’, ‘the big strip tease’, ‘I do it so it feels like hell’, ‘knocks me out’), of glib categorical assertions and dismissals (‘Dying is an art, like everything else’), and blatant internal rhymes (‘grave cave’, ‘turn and burn’). As Richard Blessing remarks, both ‘Lady Lazarus’ and ‘The Applicant’ are poems that parody advertising techniques while simultaneously advertising themselves.” (Britzolakis, 1999: 152)

⁶⁰⁴ “‘Lady Lazarus’ is certainly anti-patriarchal in its insistence that men insist that women perform femininity. With the twist of the ‘extreme’ metaphor, the consumers of the peanuts and strip-tease metamorphose into Nazi-figures, ‘Herr Doktor’ and ‘Herr Enemy’, then ‘Herr God’ and ‘Herr Lucifer’. The gender-specific ‘Herr’ links

também um libertar-se das impostas máscaras sociais, vividas anteriormente: “What a trash / To annihilate each decade.” (*SPCP*, 245) Curando-se perante os ineficazes/indiferentes médicos de poemas prévios, superando o professor na sua espectacularidade e renascendo perante o inimigo, sem auxílio divino, a figura final da Fénix reclama o domínio da autoridade masculina para se reescrever sob o signo da agencialidade feminina: “Beware. / Out of the ash / I rise with my red hair / And I eat men like air.” (*Ibidem*, 246-247) Mas como van Dyne suspeita, a este vangloriar subjaz uma falácia: “The close of ‘Lady Lazarus’ is more frightening in its explicit urge for revenge and more fearful in its need for it. In Plath’s incandescent image, the phoenix rises in rage. The men that she eats like air fuel that final fire. [Van Dyne, 1988 (1983): 146-147] Assim, a relação entre Lady Lazarus e os seus autores/opressores espelha, inversamente, a relação co-dependente entre o sujeito e o seu carcereiro, em “The Jailer”.

A ambivalência final repete a ambiguidade ao longo do poema. Se, estilisticamente, a compressão e o ritmo impresso pelos tercetos⁶⁰⁵ revelam o seu controlo sobre a cadência do poema, já a linguagem oscila entre a repetição obsessiva e a coloquialidade que subvertem o valor da mitificação. Aliás, a imagem da imponente e quinética Fénix, com que o poema encerra, é contrabalançada pela imagética de um corpo surrealisticamente fragmentado ou dissolvido e objectificado sob a violência nazi. Axelrod compara, todavia, o potencial libertador desta figura plathiana com a fúria reprimida das figurações dickinsonianas:

Plath does preserve the sense of suffering so central to Dickinson’s texts, and even the imagery of a mineralized self. Her “pure gold baby” (st. 23), for example, reinscribes Dickinson’s “quartz contentment,” “marble feet,” and “children, made of Gold” (poems 341, 510, 588). But unlike her forerunner, Plath fully releases her aggression. Her protagonist shrieks (st. 24) where Dickinson only sobs (poem 588); and she emerges from fires that recall those of Eliot, Celan, and Lowell rather than anything in Dickinson. [Axelrod, 1992 (1990): 159]

Retorna-se, porém, à validade autoral deste “shriek”. Incapaz de pronunciar o seu estatuto, ao contrário da voz da audiência (“A miracle!”), a Lady Lazarus resta a imagem consumidora e incorporante, mas discursivamente muda da ave mitológica.⁶⁰⁶ A imagem desta Fénix, como as medusas e sereias dos tempos modernos, está desprovida do carácter mágico das suas antecessoras e impregnada de mundaneidade. No entanto, continua a sua tradição letal, não

with the ironic reversal of the conventional stage address in stanza ten: the phrase ‘Gentlemen, ladies’ indicates that the politics of politeness reveal that women (or, more exactly, ‘ladies’, like ‘Lady’ Lazarus) are deferred to only linguistically, which occludes the extent of their actual power.” (Rowland, 2005: 37)

⁶⁰⁵ O tipo de estrofe que Plath usa comumente em poemas deste período: “Fever 103rd”, “Poppies in October”, “Lyonnesse”, “Amnesiac”, “Nick and the Candlestick”, “Purdah”, “Gulliver”, “Mary’s Song”, “Brasilia”, “Childless Woman”, “Sheep in Fog”, “Child” e “Contusion”. “Ariel” termina com o verso final destacado.

⁶⁰⁶ Lynda K. Bundtzen tem uma posição diferente: “As a poem about overcoming the woman writer’s anxiety of authorship, ‘Lady Lazarus’ provides a new reading of the monster-woman. She is neither mad nor ‘ugly and hairy,’ but a phoenix, a flame of released bodily energy.” [Bundtzen, 1988 (1983): 34]

enquanto sedutora *femme fatale* mas enquanto ser-outro: a sua estranheza, mistério ou freudiano *unheimlich* não tem origem no seu poder, mas no “medo do feminino” (campo do desconhecido e da diferença) daquele que a observa e sobre o qual age. Desta forma, a potencialidade criativa desta refiguração mítica plathiana inscreve-se no plano único da agencialidade e autonomia, revelando-se incompleta no plano da produção artística. O próprio desconstruir da condição feminina, como objecto do olhar (público), processa-se sob o excesso de visibilidade a que o “strip tease” obriga e pelo carácter ilusório da sua actuação: “The attack on patriarchy is undercut by the illusionistic character of this apotheosis which purports to transform, at a stroke, a degraded and catastrophic reality. What the poem sarcastically ‘confesses’, through its collage of fragments of ‘high’ and ‘low’ culture, is a commodity status no longer veiled by the aura of the sacred.” (Britzolakis, 1999: 155-156)

Apesar do apelo feminista do poema, sobretudo nas décadas de sessenta e setenta, e da polémica causada pelo seu uso da imagética do Holocausto, leituras posteriores revelam-no menos subversivo. Com efeito, o distanciamento histórico e a popularização da iconografia do Holocausto, juntamente com transgressões e subversões mais extremas do movimento feminista, testam a permanência da notoriedade de “Lady Lazarus” no contexto da obra plathiana. Um poema que, afinal, alguns críticos consideram quase “histriónico” ou “an affront to taste” (cf. Van Dyne, 1993: 57), mas que se oferece, no seu humor negro, como uma “mostra” pós-moderna do horror humano. Com efeito, a sua representação do feminino fora dos cânones do Belo, decididos masculinamente, escolhe, como via alternativa, uma figuração grotesca e terrível do feminino, inserindo-a na tradição de um *female Gothic* e da “pirómana” Mrs. Rochester. A autonomia de Lady Lazarus realiza-se, assim, em oposição ao masculino e promovendo a dissolução deste para criar um espaço autoral próprio, sugerindo porém, como em “Daddy”, a dificuldade em sair desta relação dialéctica e (ant)agónica.

No caso de “Daddy”, o “hibridismo cultural” que Tracy Brain lhe atribui ajuda a “desmontar” a sua integração numa leitura histórica do Holocausto. (cf. Brain, 2001: 60-61) No entanto, a variação e a internacionalização da figura paterna, evocativa do pai biográfico, também contribuem para a inserção do poema numa estratégia discursiva de desconstrução da autoridade patriarcal/paternal, fora do domínio exclusivo da relação pessoal de Plath:

One of the ways it does this is to invoke the Jews, who have been persecuted for an ethnicity that threatens the supposed purity of others. (...)
Daddy himself is in the end a ‘bastard’, of uncertain identity and parentage. He is not simply German. He is also the American continent itself, and the geography in the poem is important. (...) Through his association with San Francisco, and his likening to seals, Daddy stretches from the north coast of California where his toe bathes in the Pacific, to the eastern-most tip of Cape Cod or ‘Nauset’, where his head lies ‘in the Freakish

Atlantic.’ (*Ibidem*, 61)

Continuando a tentativa de construção/desconstrução da figura mítica paterna de “The Colossus”,⁶⁰⁷ “Daddy” amplia a impossibilidade comunicativa neste segundo poema, bloqueada agora pela intransponibilidade da objecção e do estranhamento linguísticos: “I never could talk to you. / The tongue stuck in my jaw. // It stuck in a barb wire snare. / Ich, ich, ich, ich, / I could hardly speak.” (*SPCP*, 223)⁶⁰⁸ Mas esta dificuldade, enunciada no ambíguo bilinguismo dos versos, reflecte, mais claramente do que “The Jailer” e “Lady Lazarus”, a particular relação de ódio/desejo que o sujeito expressa em relação a estas figuras de autoridade, um aspecto que Britzolakis e Rose também referem: “In its most notorious statement, the poem suggests that victimisation by this feared and desired father is one of the fantasies at the heart of fascism, one of the universal attractions for women of fascism itself. As much as predicament, victimisation is also *pull* (...).” (*Ibidem*, 232)

A conclusão do poema, reiterando o impedimento da comunicação,⁶⁰⁹ reafirma, todavia, o domínio mesmerizante da figura paterna. Repetindo o *fim* do inexistente diálogo, o sujeito parece intimar que este permanece subliminarmente, necessitando, por isso, do acto ritualístico do enterro do vampiro: “There’s a stake in your fat black heart / And the villagers never liked you. / They are dancing and stamping on you. / They always *knew* it was you. / Daddy, daddy, you bastard, I’m through.” (*Ibidem*) O ritual por detrás da morte do vampiro (pai) deriva da qualidade semi-imortal da criatura e, conseqüentemente, da sua existência fora do domínio do profano a que o sujeito (a filha) pertence. Ou seja, em certa medida, a figura paterna e professoral encontra-se, auraticamente, para além dos limites do secular e coloquial sujeito.⁶¹⁰

⁶⁰⁷ Helen Vendler encontra em “Daddy”, composto no estilo de uma brechtiana “Threepenny Opera”, como afirma, a desconstrução de um ídolo laboriosamente construído em “The Colossus”: “Plath lashes out at her former idolatry of her father and at her subsequent idolatry of her husband, but she also demolishes the noble myths of her own earlier poems, turning the Freudian-Hellenic colossus into a “Ghastly statue with one gray toe/Big as a Frisco seal...” (Vendler, 1985: 10).

⁶⁰⁸ Jacqueline Rose nota que esta incapacidade linguística é, na prática, ultrapassada na forma como o poema inclui, a espaços, a língua alemã, suscitando até a diluição fonética e semântica desta na língua inglesa e vice-versa: “The dispersal of identity in language follows the lines of a division or confusion between nations and tongues. (...) It appears in the form of translation, and as a series of repetitions and overlappings – ‘ich’, ‘Ach’, ‘Achoo’ – which dissolve the pronoun back into infantile patterns of sound. Note too how the rhyming pattern of the poem sends us back to the first line. ‘You do not do, you do not do’, and allows us to read it as both English and German: “‘You du not du’, ‘You you not you’ – ‘you’ as ‘not you’ because ‘you’ do not exist inside a space where linguistic address would be possible.” [Rose, 1993 (1992): 226-227]

⁶⁰⁹ “So daddy, I’m finally through. / The black telephone’s off at the root, / The voices just can’t worm through”; “Daddy, daddy, you bastard, I’m through.” (*SPCP*, 224)

⁶¹⁰ Em *The Bell Jar*, as personagens masculinas assumem uma atitude professoral em relação a Esther: o professor de Física, Mr. Manzi, Buddy, Cal ou o médico que lhe conta a história dos Índios e dos colonos. Essa é também a posição de Henry Minton, na *short story*. Sancionando esta hierarquia está a figura tutelar de Freud, seja na experiência psiquiátrica de Plath ou nas personagens dos seus contos. Em H.D., ele é O Professor que a analisa e que surge sob várias encarnações poéticas desde Theseus em *Helen in Egypt* até ao Mestre do poema que H.D. evita publicar, “The Master”. De Theseus diz Helen: “Theseus would have the answer, // but no, I will

O discurso infantilizado apenas desconstrói e desmistifica a imagem física deste segundo colosso, cuja dimensão igualmente titânica abrange a vivência da filha, como se viu. De facto, se a descrição fisicamente grotesca, associada à sua identificação com a imagética nazi,⁶¹¹ o insere num contexto material, geográfico e histórico, a sua imaterialidade *post-mortem* continua a influenciar o sujeito, revelando a sua real eminência: “I made a model of you / A man in black with a Meinkampf look.” (*Ibidem*, 224) A linguagem infantil que o próprio título indicia, marcada não só vocabularmente, mas também pela rima e pela repetição compulsiva, evocativas de uma *nursery rhyme*,⁶¹² codifica a forma como se processa a transgressão textual da autoridade paterna: “The child persona dramatizes a woman writer’s powerlessness; it mirrors the cultural allegation that woman is child, and it gives form to her experience of being treated like one. To pose as a child also authorizes a naughty deviance, a mad playfulness in which blasphemy might be uttered but go unpunished.” (Van Dyne, 1993: 48)

A enunciação continua, contudo, a encenar-se no âmbito de uma reconhecida posição hierárquica (pai/filha, professor/aluna, nazi/judeu) que importa reverter. Entre a grotesca linguagem paterna em “The Colossus” e o “gobbledygoo” de “Daddy”, o sujeito poético reconstrói-se na deposição da ancestral figura autoral sem, porém, revelar a sua autoridade criativa: “Viewed from this perspective, ‘Daddy’ enacts the woman poet’s struggle with ‘daddy-poetry.’ It represents her effort to eject the ‘buried male muse’ from her invention process and the ‘jealous gods’ from her audience.” [Axelrod, 1992 (1990): 52] Esta recriação autonómica já não se contenta com o reedificar do mito paterno (na elegia de Electra ou na estátua do colosso), exigindo antes que este seja aniquilado para reclamar o seu espaço criativo: “Rather than getting the colossus ‘glued’ and properly jointed, she wishes to stick herself ‘together with glue’ (st. 13), an act that seems to require her father’s dismemberment.” (*Ibidem*, 55)

Que imagem, mito ou discurso autoral criativo pode, então, surgir em substituição da autoridade do “velho deus”, do “professor”, do “pai mítico”, do “autor”?

Atente-se à forma como H.D. experiencia a necessidade de criar uma andrógina *gloire* para assumir um controlo autoral e resolver a sua insegurança criativa e “ansiedade de influência” bloomiana: “Only, I am susceptible, would catch something. I would catch your

not call / until I review all the past / in the new light of a new day.” (*HE*, 226) E ainda: “(...) O god-father; / draw close, draw closer, // take my hands in your hands, / teach me to remember, / teach me not to remember.” (*Ibidem*, 186)

⁶¹¹ “I have always been scared of you, / With your Luftwaffe, your gobbledygoo. / And your neat mustache / And your Aryan eye, bright blue. / Panzer-man, panzer-man, O You – // Not God but a swastika/ So black no sky could squeak through.” (*SPCP*, 223)

⁶¹² Os versos “Any more, black shoe / In which I lived like a foot / For thirty years, poor and white,” (*Ibidem*, 222) reúnem a referência autobiográfica ao pé gangrenado de Otto Plath e à *nursery rhyme*, “There Was an Old Woman Who Lived in a Shoe.”

mannerisms, your style of writing, your style of thinking, even.” (*BML*, 176) Recusando ser *Personne*, Julia promete a sua reafirmação enquanto escritora: “I thought I was someone but he calls me *Personne*, Nobody. I am nobody when it comes to writing novels. But I will find a new name. I will be someone. I will write these notes and re-write them till they come true.” (*Ibidem*) A improbabilidade nominativa de pessoa/ninguém é, todavia, o estágio intermédio para o decompor da designação que lhe fora atribuída, em *Asphodel*: “Mrs. Jerrold Darrington, a person.”⁶¹³ Esta é uma sentença que H.D. procura desconstruir em *Bid Me to Live*, no diálogo textual e imaginário com D.H. Lawrence: “Perhaps you would say I was trespassing, couldn’t see both sides, as you said of my Orpheus. I could be Eurydice in character, you said, but woman-is-woman and I couldn’t be both. The *gloire* is both.” (*BML*, 176)

Do mesmo modo que para Esther em *The Bell Jar*, também em *Bid Me to Live* o texto é o espaço vincutivo de uma percepção de si, um espaço de permanência, mesmo se o sujeito subsiste reduzido à mera identidade textual como Julia confessa a Rafe: “I am not this person, I am the person who sent you the sea-pinks in the box; there was all of me in the manuscript which you didn’t even trouble to write me about (...).” (*BML*, 77)

No caso de Plath, é a apropriação literária da imagética da colmeia e do seu sistema hierárquico que proporciona a possibilidade de criar, textualmente, uma mitografia que parte de uma experiência pessoal, mas também de uma perspectiva feminina na reorganização social.

Compostos sequencialmente no espaço de uma semana, “Bee Meeting”, “The Arrival of the Bee Box”, “Stings”, “The Swarm” e “Wintering” (cf. Van Dyne, 1993: 101), os poemas apresentam um sujeito feminino, herdeiro de uma tradição apiária, que vai observando na colmeia uma sociedade com a qual estabelece pontos de contacto ou de identificação. Este é também o importe biográfico aos poemas, sendo Plath a filha do entomologista especializado em abelhas e com a sua própria experiência em Devon, tendo adquirido colmeias juntamente com Ted. Os “Bee Poems” assumem, então, a forma de um enredo pessoal, na tentativa de assumir o domínio da linguagem, isto é, do argumento em que a “narrativa” se escreve.

Plath já havia ensaiado esta temática em “The Beekeeper’s Daughter”, escrito em 1959. Colocando o sujeito no cenário sexualizado e feminizado do jardim, agindo sob um freudiano

⁶¹³ Na contemplação do prospectivo casamento com Darrington (Aldington), por pressão social e pela separação de Fayne Rabb, Hermione assiste à fragmentação e alienação de si: “What was the matter with her verses and who said it? It was George who had said it. He had taken her verses. Whose? Darrington’s sonnet sequence. But that was Darrington. A huge large name on a page. Looks well Jerrold Darrington. O that was it. Yes, it would look well Mrs. Jerrold Darrington. Marry whom? Look well, Mrs. Darrington. Nobody making faces because she was miss-miss-hit or miss. She was damn sick of it. Quaint. She was a quaint person. They would keep on saying it. Hit or miss. Well... she wouldn’t be quaint... hit or miss. Mrs. Jerrold Darrington, a person. A person. Quaint, a hybrid. No hybrid.” (A, 69)

complexo de Electra, o poema suscita dúvidas sobre a autonomia desta “filha do apicultor”. Encerrada num espaço excessivamente odorífero e cromático, onde as sugestões visuais e ingestivas expressam a sua fertilidade mas também uma mutante e descontrolada feminidade,⁶¹⁴ a filha encontra-se subjugada ao comando de um controlado e cerimonial “maestro of bees”.⁶¹⁵ Sentimentalmente petrificada, revela-se incapaz de evadir a narrativa onde *eros* e *thanatos* parecem concomitantes: “A well of scents almost too dense to breathe in. / Hieratical in your frock coat, maestro of the bees, / You move among the many-breasted hives, // My heart under your foot, sister of a stone.” (*SPCP*, 118)

Na sua abordagem a este poema, Van Dyne explicita as componentes desse enredo onde se postulam vários conflitos:

In the earlier poem the speaker-daughter expresses an incestuous desire for the authority of the beekeeper-father. The opulent, engulfing sexuality of the female bees far exceeds the aging beekeeper’s capacity to match it; still, he manages it, by right of his gender. Longing for male authority the daughter dreams of surrogate sex, through identification with the queen bee, as the means to power: “a queenship no mother could contest.” (Van Dyne, 1993: 174)

A conquista desse espaço de poder na sociedade apícola só pode, todavia, ser realizada, pela sobreposição de um poder a outro, desmembrando e destituindo o envelhecido “maestro of bees”, no voo nupcial descrito como “dark flesh, dark parings” e onde a filha declara a sua intromissão: “Father, bridegroom (...) The queen bee marries the winter of your year.” (*SPCP*, 118) Mas apesar do reconhecimento da progressiva ineficácia da autoridade do apicultor, este ainda detém a prerrogativa sobre a filha, que se vê inscrita na tradição mais vasta das “father dynasties”. (*Ibidem*) Sem a componente triunfal do voo da rainha em “Stings” ou as estratégias de poder por esta engendradas em “The Bee Meeting”, este voo nupcial confirma que a posição de “filha” textual é limitativa:

Neither the disconsolate queen nor her hapless male consort provides much encouragement to the young woman: the “wintry” drone dies, and the queen is but a tool of the hive’s collective intent to ensure the future of the race. This is the rough adult lesson the maestro’s daughter learns when her empathic “I” meets the “eye” of the old queen bee. (Broe, 1980: 146)

O retomar desta imagética nos “Bee Poems” vem, contudo, subverter as “father dynasties” e propor um controlo feminino sobre o texto, que se vai desenvolvendo ao longo da sequência. O primeiro poema, “The Bee Meeting”, define o sujeito como feminino, no processo de ser introduzido num contexto social que desconhece e contendo uma ameaça, aparentemente,

⁶¹⁴ Diferente da castidade do *hortus conclusus* medieval, este espaço revela-se como um local onde ainda é possível encontrar uma sexualidade vibrante.

⁶¹⁵ Em “Among the Bumblebees”, o pai fictivo adquire essa função igualmente majestática.

apenas intuída por este. Com efeito, no ambiente agradável que envolve o sujeito, vestido com o seu “summery dress” e sendo acolhido amistosamente pelos aldeões (“The rector, the midwife, the sexton, the agent for bees”), este apreende vários aspectos ominosos na natureza ou na “cerimónia.” Contrastando com a sua desprotecção,⁶¹⁶ num despojamento/exposição do corpo que antecipa “Lady Lazarus”, está a protecção dos primeiros (“all gloved and covered”), que empreendem um processo de integração do sujeito no seio da comunidade: “Yes, here is the secretary of bees with her white shop smock, / Buttoning the cuffs at my wrists and the slit from my neck to my knees.” (*Ibidem*) Esta restrição do corpo feminino do sujeito, pelo corpo feminino da “secretary of bees” revela o papel socializante que Plath atribui às personagens femininas, sob orientação masculina.

Esta integração, todavia, apenas se realiza no plano superficial, já que do ponto de vista perceptivo, as palavras que o sujeito utiliza para descrever o que vê, subentendem um confronto latente: “knights”, “breastplates”, “blood clots”, “helmet”, “butcher”, “armory”, “spiky”, “animosity”, “hunting”, “duel”, “murderess”. A sua confusão e ignorância em relação aos acontecimentos são ampliadas pelas máscaras que os aldeões utilizam (“Which is the rector now, is it that man in black?”), mas também porque a sua integração não é plena: “(...) they are making me one of them. / They are leading me to the shorn grove, the circle of hives. / Is it the hawthorn that smells so sick?” (*Ibidem*) Perante o fumegar das colmeias para tentar fazer sair a rainha, a perspectiva do sujeito é reorientada para o agenciar desta: “The villagers open the chambers, they are hunting the queen. / Is she hiding, is she eating honey? She is very clever. / She is old, old, old, she must live another year, and she knows it.” (*Ibidem*, 212) A sua incompreensão anterior torna-se uma inconsciente cumplicidade com esta figura, enquanto observa os aldeões a partir de um claro distanciamento: “The villagers are untying their disguises, they are shaking their hands. / Whose is that long white box in the grove, what have they accomplished / why am I cold.” (*Ibidem*)

A transformação de um acto rural natural, através do acto imaginativo do sujeito, numa cerimónia iniciática onde os rituais complexos e mitificados demonstram que não está ainda preparado, explica a sua fusão mental entre a fertilidade da natureza e as imagens de um sacrifício sanguinolento, espelhando, indirectamente o voo sexual/letal da rainha: “Is it blood clots the tendrils are dragging up that string? / No, no, it is scarlet flowers that will one day be edible.” (*Ibidem*, 211) As várias perguntas ao longo do poema e o seu último verso, também ele inconclusivo pela pergunta final, reforçam esta desintegração. Assim, a alternância e

⁶¹⁶ O “summery dress” é “sleeveless” e o sujeito declara: “I am nude as a chicken neck (...)” (*SPPC*, 211).

conjugação entre vida e morte, *eros* e *thanatos*, preparação antisséptica e irreprimível carácter pútrido do mundo natural,⁶¹⁷ sustêm a atmosfera do poema entre a prosaica actuação dos apicultores e a transcendência do seu significado para o sujeito.

Tracy Brain explora esta ritualização dentro do âmbito mais vasto da transposição de Plath dos Estados Unidos para Inglaterra (e, nomeadamente, para Devon) e a sua percepção desta como um acto de “difference and assimilation”, que se intensifica em “Stings.” (cf. Brain, 2001: 71) Mas, como Tracy Brain refere, a atracção/recusa cultural nos “Bee Poems” remete também para a definição do feminino que esta encerra: “It becomes increasingly clear in the bee poems that what the speaker both resists and desires is not just English village life, but the particular brand of femininity she must wear to gain access to it (...).” (*Ibidem*, 72)

Assim, as imagens de clausura e de liberdade, dentro e fora de uma sociedade estritamente organizada como a das abelhas, sublimam-se na complexidade da rainha. Esta é, efectivamente, uma figura ambígua que conjuga liberdade (no seu voo) e aprisionamento (ao seu papel), agenciamento (na sua decisão de sair da colmeia) e passividade (na sua reclusão), autoridade (enquanto líder e vector principal da vida apiária) e impotência (a sua vida é determinada pelo destino da colmeia e pelo apicultor), mortalidade (o acasalamento obriga à morte do parceiro) e vitalidade (propulsora e criadora de uma nova geração).

“The Arrival of the Bee Box” apresenta o sujeito num espaço de transição entre o iniciado do poema anterior e o potencial novo apicultor. A aquisição da colmeia é, pois, um acto que o coloca perante um objecto-outro, onde a vida “selvagem” e “incontrolável” das abelhas dentro da caixa aparece como simultaneamente apelativa e distante.⁶¹⁸ Como Van Dyne assinala com perspicácia, o poema debate-se com estratégias de controlo ou indiferença, relativamente a estas vidas, no enquadramento mais amplo das definições de maternidade e paternidade: “Much as she is worried about mothering in this poem, Plath is also wittily experimenting with fathering.” (Van Dyne, 1993: 107) Desta forma, a implicação da imposição física e biológica da maternidade,⁶¹⁹ revela-se no modo como o sujeito não se pode libertar facilmente da sua presença, sugerida pela figura da colmeia: “The box is locked, it is dangerous. / I have to live with it overnight / And I can’t keep away from it.” (*Ibidem*, 213) A ameaça está também patente na diferença entre o exterior limpo e asséptico da caixa e o mistério do seu interior, a que o sujeito não pode aceder: “There are no windows, so I can’t see what is in there.”

⁶¹⁷ “Is it the hawthorn, that smells so sick? / The barren body of hawthorn, etherizing its children.” (*Ibidem*)

⁶¹⁸ “the swarmy feeling of African hands”; “angrily clambering”; “unintelligible syllables”; “a Roman mob”; “a box of maniacs” (*SPCP*, 213)

⁶¹⁹ “I ordered this, this clean wood box / Square as a chair and almost too heavy to lift. / I would say it was the coffin of a midget / Or a square baby” (*SPCP*, 212).

(*Ibidem*) Mas a perturbação e o receio sobre o que pode germinar no seu interior (“midget”, “square baby”), implica também a responsabilidade sobre a sua vida futura. Neste ponto, a sua atitude relativamente às abelhas oscila entre a preocupação maternal com a sua nutrição [“I wonder how hungry they are” (*Ibidem*)] e a sua indiferença em relação ao destino destas: “They can die, I need feed them nothing, I am the owner.” (*Ibidem*) Van Dyne conclui:

Her gestures are self-consciously unmaternal; she can starve or reject these dependent beings rather than teach them speech. This elaborate little dance around the bee box suggests at once Plath’s ambivalence about following in her father’s footsteps and her antipathy toward defining herself exclusively in terms of her biology. Both these issues are involved in her hesitation about authoring the queen who would be born in “Stings.” When she finally decides to play “sweet God” and set the bees free, her act speaks less of feminine Christlike mercy than what she associated with the unconstrained exercise of male power. (Van Dyne, 1993: 107)

A percepção de que a “prisão” das abelhas (e do sujeito a estas) é, afinal, temporária, reinstaura o domínio e o controlo da situação nas mãos do sujeito que pode, assim, inserir-se ou não nessa tradição apícola: “Tomorrow I will be sweet God, I will set them free. // The box is only temporary.” (*SPCP*, 213) No entanto, esta aparente liberdade das abelhas em relação ao sujeito e vice-versa, insinua que, interior e inconscientemente, o sujeito já integrou os princípios e as características do apicultor, definindo-se como um “sweet God.” Ao contrário das representações de um deus indiferente (“Brasília”) ou cruel e aliado de uma sociedade patriarcal (“Three Women”), o sujeito compara-se a um deus “benévolo” e “doce” que, como o apicultor de “The Beekeeper’s Daughter”, rege a sociedade das abelhas e a sua produção de mel. Essa posição de poder choca, contudo, com a sua incapacidade linguística em “compreender” esta comunidade que, por sua vez, funciona como um todo, escapando, do ponto de vista significativo, ao controlo do sujeito. A “luta” pelo controlo e pelo poder, insinuada desde o primeiro poema, também se disputa, então, a nível da linguagem e das suas incompreensões.

Lido em retrospectiva, “The Bee Meeting” transforma-se no rito de passagem para “The Arrival of the Bee Box”, onde o sujeito recebe a sua primeira colmeia. O poema seguinte, “Stings” encontra o sujeito no processo de fundar uma sociedade apícola, aceites, então, as estranhas e agressivas abelhas. O espaço volta a ser exterior, como em “The Bee Meeting” e o sujeito está acompanhado por mais duas figuras: o vendedor da colmeia e uma terceira pessoa cuja presença é apenas mnésica. Isto é, enquanto que o sujeito vê a colmeia sob uma perspectiva familiar e económica, a terceira pessoa é vista já sob o olhar analítico que o distanciamento permite. Do ponto de vista familiar, a colmeia torna-se uma extensão do lar doméstico, que o sujeito cuida com devoção: “And the hive itself a teacup, / White with pink flowers on it, / With excessive love I enameled it // Thinking ‘Sweetness, sweetness.’” (*Ibidem*,

214) Economicamente, espera-se a organização produtiva, eficiente e inconsciente das abelhas: “Here is my honey-machine, / It will work without thinking, / Opening in spring, like an industrious virgin // To scour the creaming crests” (*Ibidem*, 214-215).

O paralelismo entre a vida doméstica e a da colmeia acentua-se nas estrofes seguintes, com a identificação entre as obreiras e a experiência do sujeito. Mas a suavidade e o cuidado na decoração, que antes haviam sido elementos comparativos, são agora substituídos pela dureza e rotina que esta aporta: “I stand in a column // Of winged, unmiraculous women, / Honey-drudgers. / I am no drudge / Though for years I have eaten dust / And dried plates with my dense hair.” (*Ibidem*, 214) O desencanto resulta também da apreensão de que o seu investimento familiar, tal como o embelezamento da colmeia, apenas se limitara a apor uma “camada de verniz” sobre a realidade: “Now he is gone // In eight great bounds, a great scapegoat. / Here is his slipper, here is another, / And here the square of white linen / He wore instead of a hat.” (*Ibidem*, 215) A representação da figura masculina ausente, através dos aspectos parcelares da roupagem que ficou, sublinha o anterior carácter doméstico da sua mulher, lavando a loiça com os cabelos, mas também arrumando os chinelos dispersos. Por outro lado, procede à desconstrução afectiva deste outro, apenas lembrado em vestígios banais.

Vulnerável ao ataque das abelhas pela pouca protecção usada, é referido de forma ambígua pelo sujeito feminino: “He was sweet, // The sweat of his efforts a rain / Tugging the world to fruit. / The bees found him out, / Molding onto his lips like lies, / Complicating his features.” (*Ibidem*)] Descobrimo as suas mentiras, as abelhas desmontam a “doçura” desta figura como um provável “sweet-talking”, mesmo se incorrem no possível sacrifício, que o sujeito recusa: “They thought death was worth it, but I / Have a self to recover, a queen.” (*Ibidem*)

Revendo a sua vida passada, enclausurada no espaço da domesticidade e espelhando o trabalho inconsciente e repetitivo das obreiras, a figura feminina posiciona-se numa posição de separação em relação a estas (“I am no drudge”) e de renovada identificação com a rainha. Inicialmente intuída como uma figura em decadência, envelhecida e frágil,⁶²⁰ a manifestação desta, na última estrofe, mostra-a superando fraquezas e agente da sua vontade.

A forma como Plath articula a figura da rainha, no poema e durante a sequência, permitiu leituras ambíguas da sua validade. Assim, é vista como uma resposta positiva ao domínio patriarcal e uma figuração feminina da criatividade,⁶²¹ ou como um símbolo incompleto da mes-

⁶²⁰ “Her wings torn shawls, her long body / Rubbed of its plush – / Poor and bare and unqueenly and even shameful.” (*Ibidem*, 214)

⁶²¹ Judith Kroll insere-a num ritual de renascimento do sujeito feminino plathiano, que se realiza através da supressão das anteriores figuras opressoras: “Not only does this represent the heroine’s triumph over husband and father, but also over the domesticity of ‘The mausoleum, the wax house’ – a wax museum where everything is

ma. Christina Britzolakis, por exemplo, identifica algumas das razões para essa complexidade:

Her triumphant flight recalls the apocalyptic-destructive power of other iconic female apparitions in Plath's work: the Clytemnestra figure in 'Purdah', the red-haired demon in 'Lady Lazarus' and 'God's lioness' in 'Ariel'. Yet the Queen Bee is a highly equivocal totem of female power; she is a mere instrument of the hive's survival, and to that extent reinforces a mythic view of femininity as grounded in unchanging laws of nature. It is a masculine figure, the beekeeper, who exploits and regulates the labour and raw materials of the hive, and the fertility of the queen bee, for the production of a commodity, whether as surgeon, technocrat, emperor or totalitarian leader (...). (Britzolakis, 2006: 120)

Similarmente, Mary Lynn Broe expõe a dualidade da rainha, classificando como “femino-cídio”⁶²² o seu “optar” pela reclusão da procriatividade/maternidade: “Beekeepers know that the queen's world is one moment of terribly limited splendor circumscribed by sacrifice: she has given up daylight, a voice in major hive decisions, such as swarming, freedom of flight, gathering the nectar of flowers, even some power in the matter of her own life or death – all for her worshiped prison of procreation.” (*Ibidem*, 143)

Apesar destas questões problemáticas, confronte-se a forma como o corpo da rainha passa de “long” a “lion-red”, as suas asas se transformam de “torn shawls” em cristalinas e belas “wings of glass”, e como de “Poor”, “bare”, “unqueenly” e “shameful”, a rainha surge majestática no seu voo: “Now she is flying / More terrible than she ever was, red / Scar in the sky, red comet / Over the engine that killed her – / The mausoleum, the wax house.” (*SPCP*, 215) Embora uma “ferida vermelha”, com “frágeis asas de vidro”, este corpo da rainha mostra a sua libertação (ainda que temporária) do espaço de morte que constitui a colmeia, descrita agora como uma “wax house.”⁶²³ Nesta sua realização agencial, ao contrário dos sujeitos de “Getting There” ou de “Ariel”, a rainha não revela um impulso suicida ou um desejo de estase. Pelo contrário, provando a sabedoria da experiência, enunciada em “The Bee Meeting” (She is very clever. / She is old”), os versos finais exibem-na *no* acto de voo. Um voo que apenas ela aparentemente pode decidir. De facto, embora a rainha se inscreva numa sociedade regulada pelo “maestro of bees”, os poemas mostram-na (e, em certa medida, às restantes abelhas) como um membro relutante, que parece determinar o tempo e o momento da sua acção. Assim, se

lifelike but dead.” (Kroll, 1976: 149)

⁶²² “Queenship is a double-bind situation where the special category carries with it the threat of fossilization. The hive killed the queen by entombing her powers in its sealed waxen brood cells. She became a narrowly defined reproductive symbol and suffered a kind of death-in-life, the feminocidal hazard of ‘specialness.’ (...)

Imagery of transcendence commingles with hints of illness, vulnerability (‘red scar,’ ‘her wings of glass’) with ferocity (‘lion-red body,’ ‘red comet’), to fashion a surprisingly resilient and vital queen.” (Broe, 1980: 152)

⁶²³ Tim Kendall, numa leitura crítica à análise de Britzolakis, considera também as transformações corporais na descrição da rainha como sinais da imagem positiva que Plath pretendia construir: “Soaring above the ‘engine that killed her’, the queen is herself no longer torn but now tears the sky, ‘More terrible than she ever was’, vibrant and powerfully winged. Plath, at this moment, has fulfilled Plato’s metaphor, albeit with a violence absent from Plato’s account.” (Kendall, 2001: 142) A abordagem de Kendall, observando como Plath recorre aos mesmos vocábulos para reverter a impotência da rainha, reforça as suas características positivas.

em “The Bee Meeting” surgira em desafio aos apicultores,⁶²⁴ em “Stings”, age à revelia do sujeito: “Is she dead, is she sleeping? / Where has she been, / With her lion-red body, her wings of glass?” (*Ibidem*, 215) Por último, como Kendall assinala, a crescente autoridade do sujeito feminino sobre a colmeia e a sua identificação progressiva com a abelha-mestra, reorientam o olhar perspéctico sobre esta. (cf. Kendall, 2001: 142) As diferentes imagens de clausura e libertação ao longo da sequência jogam-se neste duplo domínio colmeia/espço doméstico. Em ambos habitam figuras femininas obreiras [“Of winged, unmiraculous women, / Honey-drudgers”; “These women who only scurry” (*SPCP*, 214)] e a rainha, cujo momento de liberdade no voo nupcial se torna metáfora da sobrevivência do sujeito.

“The Swarm” substitui a figura da abelha-mestra pelas genéricas abelhas que, funcionando como um colectivo, revelam o seu fácil engano. Ao contrário da rainha que soubera iludir os apicultores, nesta actuação em conjunto, as abelhas lembram as críticas à sociedade normatizada que Plath efectua ao longo da sua obra e à ausência de pensamento original ou de uma acção reflexiva. Assim, confundem o som da arma com um trovão e este, por sua vez, com a voz divina: “So the swarm balls and deserts / Seventy feet up, in a black pine tree. / It must be shot down. Pom! Pom! / So dumb it thinks bullets are thunder. // It thinks they are the voice of God / (...) Like the pack, the pack, like everybody.” (*Ibidem*, 216) Atraídas pelo som que despoleta o seu ataque, as abelhas acabam por consumir a sua derrota, sendo reaprisionadas pela figura masculina: “The man with gray hands stands under the honeycomb / Of their dream, the hived station” (*Ibidem*).

A indefinição do primeiro verso [“Somebody is shooting at something in our town –” (*Ibidem*, 215)] evoca os problemas interpretativos de Alice, em *Through the Looking-Glass*. Confrontada com o desafio linguístico do poema e a imprecisa ameaça do “Jabber-wocky”, esta comenta: “‘It seems very pretty,’ she said when she had finished it, ‘but it’s *rather* hard to understand!’ (...) However, *somebody* killed *something*: that’s clear, at any rate –” [Carroll, 2001 (1993): 169] Tal como no caso de Alice, a questão da linguagem nos “Bee Poems”, suporta a sua importância enquanto o espaço de uma tentativa de recriação mitográfica: quando em “Stings” o sujeito afirma, “I / Have a self to recover, a queen”, a recuperação deste “self” estrutura-se a nível textual e, conseqüentemente, linguístico. É neste domínio da linguagem, aliás, que se manifesta a fusão identitária entre o atirador e Napoleão,⁶²⁵ representando um poder em que masculino e militarismo são contíguos: “The man with gray hands

⁶²⁴ “The villagers open the chambers, they are hunting the queen. / Is she hiding, is she eating honey?”; “The old queen does not show herself, is she so ungrateful?” (*SPCP*, 212)

⁶²⁵ Kendall informa que à época Plath recenseara uma biografia de Josefina, o que poderia ter despoletado o seu interesse por Napoleão, atendendo também à importância das abelhas para este. (cf. Kendall, 2001: 143-144)

smiles – / The smile of a man of business, intensely practical. / They are not hands at all/ But asbestos receptacles. / Pom! Pom! ‘They would have killed *me*’.” (SPCP, 217)

As suas mãos são, afinal, receptáculos de amianto, venenosos e letais na interligação das referências a toxicidade, violência, negócios e conflitos militares.⁶²⁶ Todavia, para Mary Lynn Broe, a introdução de Napoleão no poema subverte o poder das abelhas e do atirador:

Central to the poem is the context of Napoleonic history that diminishes both the gunman’s individual will-to-power and the swarm’s collective delusions of grandeur. The bee itself, a public symbol of order in the sixteenth century and a private emblem for Napoleon, is ridiculed by this imagery. Either sort of power here is derivative; either is dependent upon some other person or force for definition. (Broe, 1980: 154)

Os diferentes exercícios de poder no poema (das abelhas, do atirador ou de Napoleão) sofrem, no entanto, diversos malogros, apesar dos sorrisos finais do homem e da satisfação napoleónica: “Napolean is pleased, he is pleased with everything.” (SPCP, 217) Por sua vez, as abelhas tornam-se instrumentos nos jogos de poder do “apicultor”/Napoleão, num poema em que a transcendência e a mitificação anterior de “The Bee Meeting”, “The Arrival of the Bee Box” e de “Stings” são, parcialmente, substituídas por uma perspectiva mais próxima das visões dramáticas da violência humana de “Brasilia” e “Getting There”, aportando, como diz Kendall, uma “consciência histórica” ao poema. (cf. Kendall, 2001: 143) Esta transição do “mítico” para o “histórico” faz também suspeitar da “identidade destas abelhas”. Referidas apenas pelo nome genérico, fica por se saber se, na sua defesa da colmeia, são obreiras ou zângãos, embora a sua identificação com os exércitos napoleónicos e a sua posição guerreira as acerque do mundo masculino.⁶²⁷ A própria ausência do sujeito-agente, isto é, a sua posição de mero observador, contribui para as imagens finais do poema que remetem Napoleão e as abelhas para um encarceramento nos respectivos “mausoléus”: os ensaios com o exercício de poder e com a simbologia libertadora do voo da rainha são, portanto, suspensos. No entanto,

⁶²⁶ As biografias de Plath mencionam as suas frequentes preocupações políticas, criticando Eisenhower [cf. Stevenson, 1998 (1989): 35] ou manifestando-se na Marcha de Aldermaston (cf. Alexander, 1985: 248). As cartas à mãe referem também o seu interesse sobre a situação no Canal do Suez (LH, 282) ou na Hungria (cf. *Ibidem*, 284). A sua defesa de uma poesia mais investida nos problemas do quotidiano do que informada liricamente, está próxima das proposições de Rukeyser em entrevista radiofónica com Samuel Sillen, em 1938 e que Tim Dayton transcreve: “Sillen: Isn’t this an unusual theme for poetry, Miss Rukeyser? Most people associate poetry with what they call the pleasant things in life. How would you justify the use of such a theme as you have selected?”

Rukeyser: I feel that it is on material of this sort that poetry must now build itself, as well as on those personal responses which have always been the basis for poetry. The actual world, not some fantastic structure that has nothing to do with reality, must provide the material for modern poetry.” (Rukeyser, citada em Dayton, 2003: 21-22)

⁶²⁷ “The bees have got so far. Seventy feet high! / Russia, Poland and Germany!”; “Pom! Pom! They fall / Dismembered to a tod of ivy. / So much for the charioteers, the outriders, the Grand Army! / A red tatter, Napoleon!// The last badge of victory. / The swarm is knocked into a cocked straw hat. / Elba, Elba, bleb on the sea! / The white busts of marshals, admirals, generals / Worming themselves into niches.” (SPCP, 216, 217)

este enclausuramento, bem como a destituição dos “zângãos” e de Napoleão (“Elba, Elba, bleb on the sea!”), abre caminho para o universo, quase exclusivamente feminino, de “Wintering” e as suas imagens de liberdade, mas também de confortante domesticidade.

As imagens que se formam das abelhas como corpo colectivo, sugerem a sua agressividade⁶²⁸ mas, também, a sua obediência a uma ordem estrutural que se apoia na estrita repetição das funções, desprovidas de ponderação racional: “How instructive this is! / The dumb, banded bodies / Walking the plank draped with Mother France’s upholstery / Into a new mausoleum, / An ivory palace, a crotch pine.” (*Ibidem*, 217) Sem controlo reflexivo e intelectual, as abelhas funcionam como um mortífero e imparável exército, sem vontade própria.

Em “Wintering”, o nexos associativo entre as obreiras e as mulheres também participa desta imagem de uma paralisia intelectual: “Winter is for women – / The woman, still at her knitting, / At the cradle of Spanish walnut, / Her body a bulb in the cold and too dumb to think.” (*Ibidem*, 219) No entanto, este segundo desinvestimento cerebral entronca-as menos na irracionalidade da colectivização, para acentuar o entorpecimento da domesticidade. A fertilidade das figuras femininas em “Wintering”, no entanto, encontra um agenciamento na tranquila passividade em que os seus corpos são espaço de possível germinação: “Will the hive survive, will the gladiolas / Succeed in banking their fires / To enter another year? / What will they taste of, the Christmas roses? / The bees are flying. They taste the spring.” (*Ibidem*) Da passagem do bolbo ao gladiolo, processou-se um florescimento que os últimos versos suportam. Embora continuem inseridas na dinâmica da colmeia, o voo primaveril das abelhas sugere um momento de liberdade, na saída da semi-hibernação invernal e antes da violência laboral do Verão que esgota rapidamente as suas vidas. Ou seja, no cumprimento da estrutura cíclica dos poemas e no seguimento do ritmo cíclico da natureza. O poema termina, aliás, com as interrogações que haviam marcado “The Bee Meeting”, contrastando com a assertividade e a intransigência das exclamações que marcam “The Swarm”.

Iniciando-se com a identificação do sujeito como um(a) apicultor(a) no tempo de repouso do Inverno, o poema coloca-o também num espaço de interioridade, já não na posição de confuso observador externo em relação ao “mausoléu”, à “casa de cera”, ou à “colmeia”, mas numa conflituante consciência do espaço interno da “casa/cave” como um local de uma impossível existência: “Wintering in a dark without window / At the heart of the house / Next to the last tenant’s rancid jam”; “This is the room I have never been in. / This is the room I could never breathe in.” (*Ibidem*, 218) A calma dormência das abelhas opõe-se à agressividade dos

⁶²⁸ “The bees argue, in their black ball, / A flying hedgehog, all prickles”; “Stings big as drawing pins! / It seems bees have a notion of honor, / A black intractable mind.” (*Ibidem*, 216, 217)

poemas anteriores e a sua produtividade conjuga o valor económico [“I have my honey, / Six jars of it” (*Ibidem*, 217)] e a fertilidade das imagens femininas: “Her body a bulb in the cold and too dumb to think.” (*Ibidem*, 219) Embora as imagens de actividade suspensa ou reduzida em “Wintering” descrevam as figuras femininas como meros instrumentos numa cadeia económica, alimentando-se temporariamente do açúcar refinado, enquanto aguardam a nova estação (re)produtiva, por outro lado, há um subtil comprazimento nestas figuras: “After the queen’s triumphal flight over ‘the mausoleum’ in ‘Stings,’ ‘Wintering’ praises the workers for their minimal survival. (...) They endure the natural elements, the habits of the sponging drones, and even turn the deceptions of traditional authority (Tate and Lyle artificial sugar for honey) into life sustenance.” (Broe, 1980: 152)

Reconhecendo que são as abelhas quem domina o ritmo e a vivência do sujeito,⁶²⁹ este admite que a ignorância da consciência de poder que estas demonstram, não anula a eficiência da sua sociedade matriarcal. Afinal, o que as abelhas de “Wintering” provam é o sucesso da sua estratégia: “The bees are flying. They taste the spring.” (*Ibidem*, 219) Na interpretação de Broe, Plath redescobre nesta “passividade” interiorizada das abelhas, uma metáfora positiva para a criatividade poética feminina:

Again we see Plath rejecting the socially determined “new truth” of passivity (with its corollaries of evasiveness, indirection, deviousness, and apology) as a weakness. Instead, she assigns to passivity a positive value of choice, not of social situation, a function that Plath has already imaginatively dramatized in earlier poetry. The worst deception to Plath – seen repeatedly in her female images and culminating in the queen bee – is the act of merely subscribing to one’s nature, unexamined. Rather, Plath is always in control of the kaleidoscopic selves that she explores in the process of trying to understand the limits of traditional power and the function of passivity. (Broe, 1980: 156)

Van Dyne, contudo, acentua que a díade criatividade/reprodutividade é ameaçada nos “Bee Poems” pela anulação intelectual destas abelhas/mulheres (cf. Van Dyne, 1993: 104), determinando a ambiguidade final da tentativa mítica plathiana:

The optimistic conclusion of “Wintering” depends on a predictive analogy between female generativity and nature’s cyclical fruitfulness. In the female bees’ death trance (...), their keeper hopes for a displaced enactment of the Demeter/Kore myth. If she can figure their rebirth, her dumb bulb might flower again into speech. Yet Plath’s difficulty with the conclusion of “Wintering” suggests her persistent uncertainty about the adequacy of the natural metaphor that bound the female body as intimately to death and decay as to rejuvenation or, in the terms of this poem, to the present corpses as much as to the barely credible spring. (*Ibidem*, 114)

No entanto, dos esboços de “Wintering” para a forma final do poema (cf. *Ibidem*, 114-

⁶²⁹ “This is the easy time, there is nothing doing”; “Possession. / It is they who own me. / Neither cruel nor indifferent, // Only ignorant.” (*SPCP*, 217, 218)

115), Plath torna a afirmação “They taste the spring”, um acto de confirmada sobrevivência, em que a demissão das agressivas e desajeitadas figuras masculinas sustenta a viabilidade e o apaziguamento deste universo feminino: “The bees are all women, / Maids and the long royal lady. / They have got rid of the men, // The blunt, clumsy stumblers, the boors.” (SPCP, 218-219) Na conjugação entre a comunidade matriarcal feminina, inscrita num espaço de uma evidente e tradicional domesticidade e maternidade (“still at her knitting”, “Her body a bulb”), e a imagética do voo libertador e criativo, que as abelhas experienciam temporariamente, Plath tenta conciliar os dois pólos que determinam parte da sua obra: maternidade (biológica e social) e criatividade (feminina e autoral). A dúvida de Plath parece obter resposta no poema com a sobrevivência feminina da colmeia. Apesar das dificuldades históricas e sociais, a estratégia apiária, que reúne e harmoniza interioridade com exterioridade, viabilidade económica e momentos de transcendência, apresenta uma possibilidade resolutiva, mesmo se complexa e ambígua. Ao contrário da destrutiva “Lady Lazarus” ou da (des)velada figura de “Purdah”,⁶³⁰ a destituição masculina mostra a contínua produtividade das abelhas *após* essa eliminação.

5.2. A importância do essencial: o verdadeiro despertar da Branca de Neve

Rukeyser vai construindo, ao longo da sua obra, diferentes modos de certificar a sua autoridade poética que não partem de uma eliminação mas de uma reinserção corporal e representativa do feminino na história/mito. Ao contestar as divisões binárias, e a subsequente secundarização do feminino, a autora questiona a “racionalidade” da linguagem, ou, mais propriamente, a sua estrutura logo/falocêntrica.

Analisando com mais detalhe alguns textos tardios de Rukeyser, assiste-se, de facto, a um radicalizar do discurso em prol de uma hibridez que revogue a antinomia binária praticada na sociedade. Para além da desestabilização da categorização aristotélica que sustenta uma diferenciação natural entre masculino e feminino, Rukeyser propõe-se também subverter outras dualidades antagónicas, igualmente conotadas com uma valoração positiva/negativa, acrescentadas *a posteriori*, eurocéntricas e hegemónicas.

“Ballad of Orange and Grape”, inicialmente publicado em *New American Review* e

⁶³⁰ Como Broe nota, a realização poética demonstra que na escolha agencial do sujeito, este é o único decisor. Susan Van Dyne tem uma posição similar: “Although Plath’s emphasis on the protean nature of the poet might seem to leave the female body behind, the figures she chooses are transgressive rather than transcendent. Female sexuality is extravagantly intensified to outlaw status in the hermaphroditic queen of ‘Stings,’ the autoerotic ‘acetylene virgin’ of ‘Fever,’ and the daring exhibitionist of ‘Lady Lazarus’ and ‘Ariel.’ Self-engendered and self-delighting, these heroines appropriate male potency as their own. They frequently trespass on male prerogatives; they are violent in their self-assertion and unrestricted in their liberty. By contrast the male figures who appear in these poems are mute, shrunken, disfigured, immobilized, or dead.” (Van Dyne, 1993: 100-101)

aparecendo em *Breaking Open*, em 1973, surge em consequência de uma atmosfera de choque racial/social que Rukeyser testemunha em Nova Iorque. Por serem as próprias palavras da autora, cite-se, apesar de longa, a introdução situacional que esta faz do poema:

[This poem] has to do with a very hot summer in East Harlem. I was working with young black writers and (...) very brilliant black high school kids who were beginning to write. And there was a lot of street fighting that summer in the night. And those kids, there was one who talked to me the most, said all last night he hung onto his bed trying to keep himself from going out into the street. He did keep himself. And I did an exercise with them, which I think of under the name of "A piece of paper." ... [I] show them a sheet. Say, "Here it is with its properties and its possibilities," and crumple it and throw it down. Then I say, "Here it is now, with its properties and possibilities." And then I say something like "Write" or "Do something with it." (...) I was trying to do something in words. Could he do it in words? And he took another piece of paper, and he wrote little and middle sized and big: Help **HELP HELP**.

And we would leave, the white people who worked, you know, with attache cases, portfolios, would leave about 5:30 everyday and go downtown. And I was waiting for the building to be built where I now live and thinking I should be living here where I work. (...) [There] was a hot dog stand opened to the heat in the corner, with just two tanks. One said orange and one said grape. And [the man behind the counter] was pouring. And he was pouring a dark purple drink in the tank marked orange... ("Just Before the Gates"). (CPMR, 629)

Esta "teimosia" do vendedor "real", que se repete nos últimos versos do poema, mais do que ignorar as denotações sociais imprimidas aos indivíduos e que os aprisionam em lugares hierarquicamente definidos, sugere a anulação da significação rígida atribuída pelo símbolo. Consequentemente, induz-se a destituição da autoridade que o símbolo detém na estabilização das relações de poder na sociedade: "On a corner in East Harlem / garbage, reading, a deep smile, rape, (...) / a man keeps pouring grape into ORANGE / and orange into the one marked GRAPE" (*Ibidem*, 493). A linguagem nova que o poema introduz é o mecanismo que desconstrói o sistema vigente de identificação e oposições binárias. A perplexidade do sujeito perante o gesto que prolonga o oxímoro, entre o conteúdo do recipiente e o signo que o identifica, transforma-se em preocupação com a formação educativa dos jovens alunos ("How can they write and believe what they're writing, / the young ones across the street") e antecede a ironia parentética: "(How are we going to believe what we read and we write / and we hear and we say and we do?)" A resolução da contradição envolve, então, a possibilidade de, na contestação do signo, dissolver os antagonismos do sistema binário, seja porque a categorização é desadequada, seja porque desnecessária. No poema, o signo é claramente arbitrário porque a delimitação que impõe ao objecto não o altera: o objecto é o que é, independentemente da classificação. Por outro lado, a uva e a laranja, apesar da diferenciação na cor ("bright purple in the one marked ORANGE / orange in the one marked GRAPE"), podem habitar o espaço designado para o outro, isto é, são indiferentes aos letrados. Lembrando que pouco

tempo antes ainda se encontravam as demarcações de “White only” e “Colored only” em alguns Estados do Sul e que na leitura introdutória a este poema Muriel havia notado a mesma separação implícita nos bairros nova-iorquinos, a implicação subversiva da desautorização do sentido da linguagem surge como uma forma de renunciar a um sistema linguístico injusto:

I ask him : How can we go on reading
and make sense out of what we read? – (...)

He looks at the two machines and he smiles
and he shrugs and smiles and pours again.
It could be violence and nonviolence
it could be white and black women and men
it could be war and peace or any
binary system, love and hate, enemy, friend.
Yes and no, be and not-be, what we do and what we don't do. (*Ibidem*)

Partindo dessa leitura de Harriot de um “Est” e um “Non Est”, recusa-se a possibilidade de se ser isto *ou* aquilo, promovendo-se antes a perspectiva inclusiva de “white and black”, “women and men” que se estende a todas as condições da vida humana. Ou seja, a relevância dos sistemas binários pode ser reduzida à irrelevância da diferença entre os signos “orange” e “grape.” Assinale-se ainda que as cores que dominam o poema também se estendem aos corpos humanos. Primeiro na figura de uma mulher e de uma criança,⁶³¹ codificadas racialmente (“brown”) e em termos da sua feminilidade (“dressed in rose and pink”). Mais adiante “passa” ainda pelo poema um “black boy” que apenas ajuda, paradoxalmente, a “categorizar” a particular área geográfica de Nova Iorque, em termos da sua composição étnica.

Assim, depois de se ter identificado o espaço, o tempo,⁶³² a pobreza e a violência que marcam o local, as cores apostas aos indivíduos que passam na rua reforçam o aspecto racial como um factor determinante para a calamidade social em que vivem. Ao contrário destas figuras, o vendedor e o sujeito poético são tonalmente invisíveis e são os que, conspicuamente insistem, na preocupação com as cores/categorizações: um contestando-as, o outro notando as concordâncias e discordâncias. Aliás, ao persistir em contornar os letreiros e as leituras de cor única, o vendedor demonstra que não só a categorização é irrelevante como deve ser activamente tornada insignificante. A sua posição é, assim, proactiva.

Embora espaço do imaginário, o poema suscita o pôr em causa de dados adquiridos que, tal como o sujeito do poema vai descrevendo, existem sem serem notados. Vindos do domínio do verosímil, os espaços e os actos descritos são transportados para o campo do improvável nos gestos do vendedor, perturbando o que deveria ser uma rua perturbadoramente normal na

⁶³¹ “But here’s a brown woman with a little girl dressed in rose and pink, too.” (*Ibidem*, 492)

⁶³² “On a blistering afternoon in East Harlem in the twentieth century.” (*Ibidem*)

sua pobreza. Deste modo, uma descrição que suspende a possibilidade de mobilidade e progresso sociais, mantém os “locais” numa rotineira vivência e torna este um espaço fechado. Em última análise, é a ausência do “notar” a realidade dos Outros que os torna invisíveis e, por isso, existe a responsabilidade social de lhes dar visibilidade. Afinal, de acordo com a estratégia do vendedor, as identidades (laranja ou uva) nunca estão acabadas, mas sim em permanente mudança. As alterações que opera não são a nível da superfície mas mais profundas porque questionam o que os compradores definem em termos da cor que vêem e do letreiro que lêem. Tal como noutros poemas da autora, a pontuação e a utilização não convencional do espaço apontam para uma pluralidade de possibilidades em vez da univocidade formal: o espaço da página, juntamente com a subversão de regras sintáticas, força a que se leiam também os “intervalos” e que se duvidem de significados pré-adquiridos.

A denúncia da hipocrisia e futilidade de um sistema binário já havia sido feita em *One Life*. A imposição das divisões ameaça a unidade e a integridade da vida humana, que deveria ser antes vista como “a procession of images”, única forma de atingir uma cognição plena: “You will know you have not forgotten a single meaning.” (*OL*, 31) Um dos poemas do texto, em forma de questionário, expõe em perguntas improváveis e absurdamente temporizadas, as perspectivas logo e falocêntricas que Rukeyser rejeita,⁶³³ mas que dominam o pensamento e a sociedade:

Questionnaire. Write on two sides of the paper only.
Do you believe in your body? Answer yes or no.
Do you acknowledge your soul? You know they are separate:
How long have you known?

When you say Peace, do you think War? Two seconds.
When they say Female, do you think Male? Two seconds.
When they say Good, do you think Evil? Two seconds
We have given you, always the opposites. Submit. (*OL*, 31)

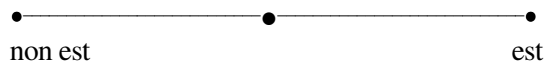
Rukeyser encontra esta mesma bipolarização no mundo isabelino, confrontada por Thomas Hariot na sua conjugação entre o Ser o Não Ser:

This age thought in terms of opposites – as did the ancients, as do we. The banner of this thought was “To be or not to be.” (...) This lifework that begins in science and voyage, making connection with the people of his discovery, that deepens as Virginia fails and founders (...) – deepens to this diagram, small at the bottom edge of a folio page:

⁶³³ Susan Ayres observa o domínio dos termos “guerra”, “masculino” e “mal”, sobre os seus pares opostos: “paz”, “feminino” e “bem”. Note-se também a preponderância do elemento à direita do par, sobre o elemento à sua esquerda: “Thus, the questionnaire reinscribes the privileged terms of logocentrism, that is, the ‘One voice’ of active (male, good, war) over passive (female, evil, peace). In the lines following the questionnaire, the speaker realizes, however, that he does not have to ‘accept their ideas,’ he does not have to ‘submit.’ Thus, the ‘One voice’ of logocentrism can be rejected, though not without penalty: ‘One voice will say in the sounds of penalties / War and No-War, Good and No-Good, Male and No-Male’ (*CP* 319).” [Ayres, 2001 (1999): 153]

non est est

in his way of dealing with them, not either / or, but with the line drawn through the points over *to be* and *not to be*, and then:



as we might think of life, in the potential best of our time. To be *and* not to be, with life at the center. (*TTH*, 237-238)

O sistema binário adequa-se a um mundo divisivo, sustentado em posições maniqueístas que continua a ser o princípio orientador do pensamento ocidental.⁶³⁴ A destituição deste sistema abre, porém, a possibilidade de uma reforma do próprio sistema democrático, como Rukeyser apresenta na biografia do candidato presidencial Wendell Willkie. Willkie afirma: “What I am against is power. Power ruins anybody that has it. It’s the most corrupting thing in the world.” (*OL*, 111) Perante a atitude divisiva dos outros, Willkie propõe-se ser o promotor da inclusividade: “I want to unite all the people in America; I have no prejudice against any of them.” (*Ibidem*, 141) Inclusividade que se estende a Jerusalém,⁶³⁵ onde entrevê a possibilidade de uma convivência israelo-árabe.⁶³⁶ Uma situação que contrasta, todavia, com as frases que lê no civilizado espaço europeu: “DIESE STADT IST JUDENFREI! Words on a banner across an avenue; a city of Europe.” (*Ibidem*, 166) Esta realidade, testemunhada por Willkie, demonstra que nem sempre a noção de “livre” (“frei”) significa uma verdadeira liberdade. E, por outro lado, a imposição de uma discriminação pode transformar-se num acto de liberdade individual: “Know what the Christians are doing in Denmark, about the armbands the Jews must wear? They too are wearing them.” (*Ibidem*, 170)

Se o superar das divisões binárias permite supor uma possibilidade representativa equitativa entre os géneros, uma outra forma de reintroduzir o corpo feminino no texto consiste na referência à experiência da gravidez e da maternidade que remetem para a escrita “branca”

⁶³⁴ “This system (...) is the base of present computer operations, and the Yes and No mode of thinking which has reduced so many political and man-in-the-street answers to falsity. (...)

People have spoken glorifying the life of the intellect, too, as if it could be set off against the exploration of the world in other ways. Harlot is the pilgrim of the joined life. He ventured, never allowing a split between ‘body’ and ‘mind,’ the split for which the Ruff and the Renaissance both stood.” (*TTH*, 259, 268)

⁶³⁵ “The old birthplace; birth of the rages; birth of clues past the wars we have made to life. Birth of the truth of contradictions, in which parable is the method and can contain both poles.” (*Ibidem*, 247)

⁶³⁶ “They take him on a quick tour of Jerusalem, with a quick look at the Church of the Holy Sepulchre. They were making it possible for him to do what he wanted. And what would you like to do, Mr. Willkie? I would like to confirm my hunch that two Semitic peoples could live together. If undisturbed, that is.” (*Ibidem*)

Ainda numa última insistência neste desejo de inclusão e de relacionamento, Willkie acede a defender Schneiderman, perseguido no seu próprio país: “Recalling London in the giant cry, the raid sirens and the hum of planes, while in the House of Commons where he sits, he hears the Member attack the government for suppressing the Communist newspaper. (...)

Yes, he thinks, I will defend this man in the Supreme Court: Schneiderman, the Communist whose citizenship they have been trying to take away.” (*Ibidem*, 228)

de Cixous e para um fluir do poema a partir do alimentício e generoso corpo materno. Mas se a escritora reconhece esta criatividade feminina, a história mostra uma realidade diferente, omitindo o papel feminino na criação artística ou reservando-lhe um papel secundário. Ou ainda, em última análise, não proporcionando um espaço representativo ou o acesso à produção artística, como Virginia Woolf sugere na história da imaginária irmã de Shakespeare, Judith, em *A Room of One's Own*.

Alertando para estas potencialidades anuladas por uma narrativa e uma mitologia autoradas masculinamente, poemas como “Painters”, “Fable”, “Myth” ou “Private Life of the Sphynx” empenham-se em reinserir o corpo feminino na história ou em reescrever e corrigir o “herói” masculino. Ícaro desaparece nestes poemas como o símbolo que percorrerá “Theory of Flight”, dando lugar à sua mulher, abandonada por este, em “Waiting for Icarus”, publicado em *Breaking Open* (1973): “I have been waiting all day, or perhaps longer. / I would have liked to try those wings myself. / It would have been better than this.” (CPMR, 477)

Similarmente, em “Ms. Lot” (*The Gates*, 1976), “ouve-se” a voz da filha de Lot, recontando os actos deste e reinterpretando o acto de obediência divina por parte do pai e a desobediência materna. Nesta releitura da história bíblica, Lot é o único receptor da voz divina, mas não deixa de ser um indigno depositário desta mensagem: “Mother did not even know / She was not to turn around and look. / God spoke to Lot, my father. / She was hard of hearing. He knew that. / I don't believe he told her, anyway. / What kind of father is that, or husband? / He offered us to those men. They didn't want women.” (*Ibidem*, 540) A ligação entre o Deus patriarcal e o seu seleccionado ouvinte, forja, então, uma aliança que exclui e pune o feminino.

No poema sobre Akiba, Rukeyser implicara a importância da palavra (da mensagem), superiorizando a obra ao seu criador(a) e tornando, assim, irrelevante o género deste(a):

If none remember
Who is lover, who the beloved,
Whether the poet be
Woman or man,

The desire will make
A way through the wilderness (*Ibidem*, 456)

Por seu turno, na segunda secção de “Searching / Not Searching”, intitulada “Miriam: The Red Sea”, é a irmã de Moisés quem assume o protagonismo como portadora de uma mensagem de paz, união e integração, se bem que recusada: “I alone stand here / ankle-deep / and I sing, I sing, / until the lands / sing to each other.” (*Ibidem*, 481) Diferente da figura bíblica, mas também diferente da personagem que Hurston retrata, em *Moses, Man of the Mountain*.

Em “Painters” (*The Gates*, 1976), Rukeyser clama uma “re-visão” da história, isto é, exige

do leitor que visualize os pintores rupestres na sua pluralidade, enquanto homens e mulheres, desafiando um imaginário social e representativo, que se encontra oficializado e autenticado nos livros de história e de arte. Usando a poesia para questionar as interpretações e leituras do passado, Rukeyser não se limita a insinuar a presença feminina. Descreve-a e afirma-a como uma realidade até aí furtiva porque patriarcalmente ocultada ou ignorada:

In the cave with a long-ago flare
a woman stands, her arm up. Red twig, black twig, brown twig.
A wall of leaping darkness over her.
The men are out hunting in the early light
But here in this flicker, one or two men, painting
and a woman among them.
Great living animals grow on the stone walls,
their pelts, their eyes, their sex, their hearts,
and the cave-painters touch them with life, red, brown, black,
a woman among them, painting. (*Ibidem*, 537)

Apresentada como facto, a pintora na caverna não se distingue do(s) companheiro(s) pela técnica ou pelo motivo. A sua arte e a sua criação são iguais porque é num aparente registo de equidade afirmativa que o poema se desenvolve. Os termos são assertivos e demonstrativos (“a woman stands, her arm up”), reforçados pelos deícticos (“here in this flicker”) que tornam a cena mais realizável visualmente, isto é, que tornam a mulher visível neste quadro.

No entanto esta mulher-pintora não está num plano absolutamente equiparado aos seus companheiros: afinal, os homens estão fora na caça, apenas um ou dois (os artistas) se encontram dentro, no espaço interno da caverna, no espaço do feminino. Estes pintores recriam no interior as cenas da morte exterior impregnando-as com vida por meio do seu toque. Os animais que crescem à medida que os ramos coloram as paredes estão completos na sua nova vivência (“their pelts their eyes, their sex, their hearts”), em movimento como nas paredes de “Ajanta”. Os pintores dão vida. Uma mulher também é pintora. Os homens matam. “Painters” recupera a possibilidade de a história e a arte terem sido realizadas também no feminino, isto é, reivindica um reconhecimento da existência autoral feminina, mas mantém a cesura entre fora/dentro, masculino/feminino, poder guerreiro/criatividade artística e amplia a consonância entre gestação artística/gestação orgânica.

Numa posição análoga, Christa Wolf reinventa a voz de Cassandra, no texto homónimo, e conta-nos a sua versão da Guerra de Tróia, a sua angústia no regresso a casa de Agamémnon, antecipando a morte de ambos, mas partindo de uma realidade, desde logo, inquinada. Com efeito, referindo-se ao texto *Patterns of Childhood* de Christa Wolf, Julia Watson não ignora que a existência de Cassandra (ou de várias outras figuras míticas similares) não depende de si, mas antes dos que a escreveram. Isto é, dos que detêm o poder da escrita: “The pre-

biographical self, which is also pre-patriarchal, leaves no trace.” (Watson, 1993: 78)

Esta contingência resulta no “desabafo” da Esfinge (“Private Life Of the Sphynx”, *The Green Wave*, 1948) sobre a apropriação masculina da sua história, do seu corpo e do seu tempo, fundada numa mundividência que perspectiva o homem (o masculino) como centro das coisas, ou seja, em que androcêntrico e antropocêntrico são unos e indissociáveis. Apropriada nas suas garras e sorriso, a Esfinge é transformada em mito por outrem, numa interpretação que ignora que o próprio enigma está na complexidade humana:

Simply because of a question, my life is implicated:
my flesh and answer fly between chaos and their need.
On the rock I asked the shaky king
one foolish question to make him look at himself –
He looked. Beheld himself and kingdoms. Took.
My claws and smile transferred into his myth. (...)

I tell you it was a legend founded on fire,
founded on what we are. Simply because I asked one question,
“What is this, What?” so that the answer must be “Man.” (CPMR, 277)

Rukeyser recusa que o enigma permaneça. Ao contrário do Teseu de Jorge Luis Borges que, no conto “La casa de Astérior”, olha sem compreender o incompreendido Minotauro, incapaz de perceber a superioridade e a existência desse Outro que é único,⁶³⁷ Rukeyser retoma em “Myth” (*Breaking Open*, 1973), a necessidade de maior reflexão sobre a condição humana. O poema articula-se, então, no diálogo dentro da própria obra e com o mito originário. Recolocando Édipo já “old and blinded” perante o cheiro “familiar” da Esfinge, Rukeyser apresenta-o confrontado com a insuficiência da anterior resposta ao enigma e com a sua inquietação: “Why didn’t I recognize my mother?” (CPMR, 480). É porque Édipo quer resolver esse conflito enigmático (“I want to ask one question.”) que a dúvida é superada dialecticamente e, desta vez, é a Esfinge quem oferece a resposta:

“When I asked, What walks on four legs in the morning,
two at noon, and three in the evening, you answered,
Man. You didn’t say anything about woman.”
“When you say Man,” said Oedipus, “you include women
too. Everyone knows that.” She said, “That’s what
you think.” (*Ibidem*, 480)

A Esfinge de Rukeyser exige ser ouvida mas também compreendida. Os seus poderes não são diabólicos mas formativos; a sua voz não exige punição mas reflexão. No diálogo com Édipo, o espaço performativo que ocupa é central, em vez da lateralidade física do seu

⁶³⁷ As interrogações reflectidas do Minotauro irão ter, afinal, resposta no momento do confronto entre as duas personagens: “¿Cómo será mi redentor?, me pregunto. ¿Será un toro o un hombre? ¿Será tal vez un toro con cara de hombre? ¿O será como yo?” [Borges, 1989 (1971): 72]. Já Teseu queda-se numa perplexidade inconsequente: “–¿Lo crearás, Ariadna? – dijo Teseo –. El minotauro apenas se defendió.” (*Ibidem*)

tradicional rochedo à beira da estrada; aí colocada, aliás, por um discurso masculino apenas para, à imagem de outras representações de um tenebroso feminino como Lilith, a Górgona, Medeia ou Circe, as sereias, Dalila ou Salomé, assombrar os homens. A “vida privada da Esfinge” revela-a, todavia, não sobre-humana mas muito humana. O monomito edipiano é, deste modo, revisto num texto que reatribui à Esfinge, o seu real poder no desenrolar da história. Um aspecto de relevo no poema deriva da sua passagem de mera reprodutora de um enigma, a produtora de discurso: “My questions are my body. And among this glowing, this sure, / this fact, this mooncolored breast, I make memorial.” (*Ibidem*, 278)

Vida privada, por outro lado, implícita a sua retirada da pública estrada, sublinhando a sua feminização, através da associação espaço privado/espaço feminino. Isto é, o processo de humanização passa também por um reforço da sua caracterização em termos de género, apresentando-a como alguém que é forçada a agir externamente e que apenas é introduzida na História porque a buscam e não o seu contrário: “Because of that they bring their riddles and rhyme / to my door if I houseless run throughout the world, / torse of a woman and quarters of a lion.” (*Ibidem*, 277) A importância da Esfinge para o desenrolar da história deriva, portanto, da leitura errónea que é feita das suas palavras: “(...) Strangler and bitch, they said, / but they mistook the meaning of my name: / I am the root who embraces and the source. / I sing. I sing.” (*Ibidem*, 278) Desconhecendo a raiz do seu nome, aqueles que a “renomeiam” sofrem de “womb-envy”, numa reversão da declaração freudiana: “In these cities, all suffer from their weaknesses – / they lack some gut, they are ill, they have womb-envy, / run howling from the question and the act.” (*Ibidem*)

A intransponibilidade do mito grego, de uma criatura para além dos limites da socialização, converte-se em generosidade e permeabilidade: “Here is my self. I touch you, life reaches me. / You touch me. I am able to give my gifts. / All the acts flow together, a form being made.” (*Ibidem*, 279) Estas características, que em Rukeyser são marcadamente femininas, complementam-se no modo como a Esfinge apreende e compreende a natureza humana, que está na origem dos seus enigmas: “It goes ahead of our hope. It is the secret that moves / with the speed of life, / secrets of milk and the street / secrets of milk and dinner and daylight, / enigmas of gardens, the kitchen and the bed, / the riddle and sacrament in the knot of wood, / in the wine, in the water and root the coil of life.” (*Ibidem*) De “monstro” assassino e estéril ou de Outro intangível, a Esfinge revela-se como corpo materno, concentrando-se e apreciando os detalhes do quotidiano que regem a vida. A vida privada surge, deste modo, como vida doméstica, não na sua faceta rotineira, mas na sua função provedora (alimentícia) e

relacional.⁶³⁸ Por seu turno, ligada a este espaço de prosaica repetição, a Esfinge enuncia a primeira verdade sobre si: “They think I answer and strangle. They are wrong. / I set my life among the questioning.” (CPMR, 279) Tal como em *The Life of Poetry*, a conclusão ou a resolução são secundárias perante a importância do processo. O que a Esfinge, enfim, reclama é a sua redefinição mítica: o seu papel não consiste na punição e na resposta mas na sugestão à reflexão. Em “Myth”, o poema posterior que Rukeyser dedica à revisão do mito, Édipo e os leitores são deixados com a inadequação do seu julgamento, obrigados à consciencialização de que Homem não inclui Mulher e que esta não é uma parcela do masculino.

Se nos mitos clássicos ou nas narrativas bíblicas se assiste a uma marginalização do corpo feminino ou a uma construção deste sob determinados moldes, os mitos “modernos” continuam a mesma estratégia representativa. “Fable”, publicado em *The Gates*, não reescreve a história da Branca de Neve, mas realça o que nesta história é ignorado. Ou seja, põe em prática a recomendação repetida em “Double Ode”: “Pay attention to what they tell you to forget.” (*Ibidem*, 537) O que é dito para não esquecer, é o carácter accidental do acordar da donzela, omitido perante o gesto inconsequente, mas exaustivamente lembrado, do príncipe.

O ritmo rápido do poema, marcado pela coloquialidade e informalidade do tom e pelos versos curtos, traduz-se numa compressão estilística que permite reduzir a “mensagem” ao seu essencial. Ou seja, a narração popular do conto preenche-o de fantasias e de acções mitificantes, mas falha na identificação do momento crucial da história: “When the attendants carrying the woman / – dead they thought her lying on the litter – stumbled over the root of a tree / the bit of deathly apple in her throat / jolted free.” (*Ibidem*, 549) O acto supostamente salvífico e prodigioso do príncipe decorre, então, *a posteriori* do desbloquear respiratório, em que o acordar da donzela adormecida resulta do contacto normal entre dois corpos num beijo e não de um poder sobre-humano: “Yes it was the prince’s kiss. / But the way was prepared for the prince. / It had to be.” (*Ibidem*)

Retirando o excesso, contudo, a história desvanece-se, uma vez que sem o mistério e o salvamento miraculoso, subtrai-se ao conto/mito o seu poder transcendente, ficando reduzido à imediatez e factualidade do poema de Rukeyser. Mas a autora complica esta transparência de sentidos e ordenação sequencial da história ao designá-la como uma fábula. Desaparecem,

⁶³⁸ “Instead of death, her questions bring life: the ‘sacred open mystery’ of herself. ‘I touch you, life reaches me. / You touch me, I am able to give my gifts’ (280). Her gifts of ‘love’ and ‘hope’ are ‘stronger than kill, / stronger almost than question, almost than song’. In this revisioning, Rukeyser not only emphasizes feminine experience by giving voice to the sphinx, but also rejects the names men have given the sphinx. Rukeyser acts as a gynocritic by challenging cultural assumptions about women and by creating an alternative mythology of female identity.” [Ayres, 2001 (1999): 158]

desta forma, as características fantásticas, do conto de fadas que a mesma detinha – desde a bruxa-má ao espelho falante – mas não se inserem elementos “fabulosos” que as substituam, como os animais falantes. Nesta “fábula”, o que subsiste da sua designação é o carácter formativo e didáctico da mesma. Ou seja, a fábula que ensinava uma “verdade” é reescrita para ensinar uma outra: “It was an ‘accident’ they hardly noticed.” (*Ibidem*, 550)

Qual o papel, então, deste acidente? Se, do ponto de vista da acção, é essencial para a resolução do impasse, o seu elidir é uma efabulação que sublinha a dependência do feminino, em relação à acção masculina: “However, their noticing is not / Essential to the story. // A miracle has even deeper roots, / Something like error, some profound defeat./ Stumbled-over, the startle, the arousal, / Something never perceived till now, the taproot.” (*Ibidem*) Entre os dois diferentes tipos de raízes – as que se “radicam” no inconsciente colectivo como os mitos e as que se implantam na terra como as das plantas – Rukeyser denuncia o poder inconsciente e falso das primeiras e a importância, ainda que “invisível”, das segundas. O descobrir da verdade, por detrás das falsas representações da potência masculina e da passividade feminina, é, assim, o “ensinamento” moral deste poema/fábula. Aliás, a identificação histórica do instante da descoberta (“Something never perceived till now, the taproot”), contextualiza o poema no decurso da revisão das narrativas míticas ou tradicionais do feminino, impulsionada pelo movimento feminista, na década de setenta: “The ‘taproot,’ while literally a root, metaphorically suggests unconscious desire rising to the surface, not because of the prince, but despite him.” [Ayres, 2001 (1999): 160]

Rukeyser averigua ainda uma outra perspectiva criativa. A sua recusa de uma mundividência e de um pensamento orientados por divisões binárias, exibida de forma tão transparente nos textos em prosa *One Life* e de *The Traces of Thomas Hariot* e nos já citados “Despisals”, “Searching / Not Searching”, “The Ballad of Orange and Grape” ou “St. Roach”, torna-se uma defesa de uma criatividade andrógina em poemas como “Käthe Kollwitz” ou “Double Ode” (dedicado ao filho e à nora, exilados no Canadá). Essa possibilidade está também presente nas especulações de Virginia Woolf, em *A Room of One’s Own*:

If one is a man, still the woman part of the brain must have effect; and a woman also must have intercourse with the man in her. Coleridge perhaps meant this when he said that a great mind is androgynous. It is when this fusion takes place that the mind is fully fertilized and uses all its faculties. Perhaps a mind that is purely masculine cannot create, any more than a mind that is purely feminine, I thought. [Woolf, 2000 (1992): 128]

Já H.D., e como se viu, articulava esta preocupação criativa com a capacidade de alguns eleitos acederem a uma cerebral e uterina “overmind”. Porém, nas suas palavras, o corpo feminino aparece mais dotado para aceder a esse nível superior e metafísico de conhecimento e

da criatividade, mesmo se a autora o nega.⁶³⁹ Woolf e Rukeyser, por seu turno, sustentam uma mais clara confluência de uma participação masculina e feminina no acto criativo, sendo que o “artista/criador” aproveita ambas as influências em si. Como Orfeu, o sujeito poético pode reclamar: “I will know more and again, / woman and man.” (CPMR, 291)

“Double Ode” (*The Gates*, 1976) tem por referentes imediatos duas figuras mexicanas de pedra (obsidiana), uma masculina e outra feminina, que o sujeito vai enchendo indiferenciadamente: “Wine and oil gleaming within their heads, / I poured it into the hollow of their bodies” (*Ibidem*, 534). É a partir das duas pequenas estátuas que se despoleta o acto reflexivo. Evocando os Lares romanos, não como protectores mas como espíritos gémeos que acompanham domesticamente o sujeito poético,⁶⁴⁰ as duas figuras representam outros pares binários que antecedem ou envolvem o sujeito, reunindo-se, então, em si, numa identidade unificada:

Glitter and pedestal under my female powers
a woman singing horses, blind cities of concrete, moon
comes to moonrise as a dark daughter.
I am the poet of the night of women
and my two parents are the sun and the moon,
a strong father of that black double likeness,
a bell kicking out of the bell-tower,
and a mother who shines and shines his light. (*Ibidem*)

O desequilíbrio da relação parental, onde uma centralizadora e solar figura paterna se refracta na periférica mãe lunar,⁶⁴¹ é restabelecido na herança e conjugação filial de *ambas* as componentes, agora coexistentes em si:

⁶³⁹ A conexão aquática destas formulações enfatiza o carácter amniótico do pensamento gerado pelo recurso à “overmind”, como H.D. esclarece em *Notes On Thought and Vision*: “If I could visualise or describe that overmind in my own case, I should say this: it seems to me that a cap is over my head, a cap of consciousness over my head, my forehead, affecting a little my eyes. (...)”

That over-mind seems a cap, like water, transparent, fluid yet with definite body, contained in a definite space. It is like a closed sea-plant, jelly-fish or anemone. (...)

I first realised this state of consciousness in my head. I visualise it just as well, now, centered in the love-region of the body or placed like a foetus in the body.” (NTV, 18-19) A fundamentação matricial da criatividade é simbolicamente associada na equiparação da função geratriz feminina à gestação poética: “The centre of consciousness is either the brain or the love-region of the body.

Is it easier for a woman to attain this state of consciousness than for a man?

For me, it was before the birth of my child that the jelly-fish consciousness seemed to come definitely into the field or realm of the intellect or brain.

Are these jelly-fish states of consciousness interchangeable? Should we be able to think with the womb and feel with the brain? (...)

The majority of dream and of ordinary vision is vision of the womb.

The brain and the womb are both centres of consciousness, equally important.” (*Ibidem*, 20-21)

Se H.D. questiona a possibilidade masculina de atingir esse estado de consciência tão facilmente quanto as mulheres, não declara, contudo, a “vision of the brain” como uma categoria exclusiva de uns ou de outros. Antes reafirma que, tendo ela experienciado ambos os tipos de visão, a sua importância é absolutamente igual.

⁶⁴⁰ “Your presences / allow me to begin to make myself / carried on your shoulders, swayed in your arms.” (*Ibidem*, 535)

⁶⁴¹ Em “Suite for Lord Timothy Dexter”, Rukeyser expõe esta dualidade: “The sun all male and female through me poured, / Awake I bought a cargo of all dream”. (*Ibidem*, 370)

Those two have terrified me, but I live,
their silvery line of music gave me girlhood
and fierce male prowess and a woman's grave
eternal double music male and female,
inevitable blue, repeated evening
of the two. Of the two. (*Ibidem*)

É então a herança ancestral e biológica que determina a construção do sujeito enquanto indivíduo e enquanto poeta,⁶⁴² coligando não só as memórias celulares maternas e paternas, mas acrescentando-lhes as memórias e as experiências vividas. Deste modo, Rukeyser não escreve um corpo confusamente dual, mas antes reafirma a inscrição do texto feminino (“I am the poet of the night of women”), a partir da junção das diferentes experiências femininas e masculinas que a enformam. Entre essas experiências contam-se os corpos fragmentados e amputados dos pais e da irmã e também dos ausentes ou silenciados que preenchem o espaço afectivo e que se constituem como fonte criativa.⁶⁴³

Quanto a “Käthe Kollwitz” (*The Speed of Darkness*, 1968), composto em cinco secções interligadas e tendo a pintora e escultora alemã como sujeito poético, reflecte sobre a vida e a morte, o feminino e o masculino, a arte, a sua representabilidade e a sua recepção.

Sofrendo a morte de um filho e de um neto na Primeira e na Segunda Guerras Mundiais, respectivamente, e atormentada pela violência Nazi, Käthe compõe imagens que insistem em reproduzir configurações de um feminino “autêntico” e não idealizado. O Belo transforma-se em “real”, quando Rukeyser afirma: “What would happen if one woman told the truth about her life? / The world would split open.” (*CPMR*, 463) Assim, a presença do corpo aparece marcada de várias formas mas, acima de tudo, afastada de representações prototípicas da feminilidade. Se ao poeta compete seguir a linha da artista e dizer a “verdade”, a representação corporal não pode iludir essa mesma verdade, idealizando-a esteticamente. A preocupação com a destituição de falsos ideais ou de ideias feitas (sobre a mulher, a violência, a arte ou as relações humanas) recorre, então, no poema de forma consistente e obsessiva:

Telling the truth in a difficult world is a primary artistic motivation for both Kollwitz and Rukeyser. “The Kollwitz of the unforgetting eyes,” Rukeyser says, praising Kollwitz’s courageous observations (*LP* 136). Rukeyser admires Kollwitz’s attempts to tell the truth

⁶⁴² “But these two figures are not the statues east and west / at my long window on the river they are mother and father / but not my actual parents only their memory. / Not memory but something builded in my cells.” (*Ibidem*, 535-536)

⁶⁴³ “Father with your feet cut off / mother cut down to death / cut down my sister in the selfsame way / and my abandoned husband a madman of the sun / and you dark outlaw the other one when do we speak / The song flies out of all of you the song / starts in my body, the song / it is in my mouth, the song / it is on my teeth, the song / it is pouring the song / wine and lightning / the rivers coming to confluence / in me entire.” (*Ibidem*, 536)

As referências biográficas à mãe e à irmã podem estar relacionadas com os tratamentos invasivos contra o cancro. No caso paterno, Rukeyser explica a amputação que este sofreu: “I know that when I saw his legs were tied – my father died with his feet gone, of gangrene.” (*O*, 90)

in image and language, a project she pursues in a war-torn world. Through the process of becoming familiar with Kollwitz's abridged diaries, letters, and selected artworks, Rukeyser sees how Kollwitz builds resilience to counteract the strain of bearing witness at her level of self-disclosure. [Porritt, 2001 (1999): 164]

Rukeyser convoca o corpo de forma directa e, como Porritt sugere, os seus objectivos poéticos implicam a visualidade das figuras litográficas ou esculpidas de Kollwitz, para exigir a denúncia da opressão e da violência num mundo marcado por guerras. Os versos curtos, em que a compressão evoca a simplicidade e a contenção dos trabalhos da artista, apresentam imagens destituídas do excesso decorativo e o tom solene da elegia adquire uma nova dimensão ao tornar o seu sujeito também ele autor do texto.⁶⁴⁴ A ligação entre poeta e artista origina a similitude e, por vezes, a fusão entre as palavras de Rukeyser e Kollwitz, ambas preocupadas com a problemática da representabilidade dos marginalizados⁶⁴⁵ e empenhadas em desconstruir iconografias patriarcais do feminino: “the hands of enduring life / that suffers the gifts and madness of full life, on earth, in our time, / and through my life, through my eyes, through my arms and hands / may give the face of this music in portrait waiting for / the unknown person / held in two hands, you.” (*Ibidem*, 460-461)⁶⁴⁶ Iniciando a segunda secção com a definição de “Woman as gates” (*CPMR*, 461), Rukeyser realça o estado de permanente abertura e disponibilidade ao Outro do corpo feminino. Do ponto de vista visual, a universalidade do sofrimento das figuras anónimas de algumas esculturas e desenhos, une-se ao sofrimento pessoal expresso nos auto-retratos. Textualmente, é o sujeito poético quem estabelece a conexão entre o sofrimento universal da humanidade (e sobretudo das mães que temem pela vida dos filhos), o sofrimento de Kollwitz e o da autora. Deste modo, da imagem da figura “detida” entre duas guerras que inicia o poema, chega-se à receptividade e oferta do último verso da primeira estrofe: “Held between wars / my lifetime / among wars, the big hands of the world of death/ my lifetime / listens to yours.” (*Ibidem*, 460) A declaração remete para a transposição mais fácil entre interior e exterior no corpo feminino, pela condição reprodutiva e alimentícia, por oposição às imagens de morte e fome de um mundo em guerra, na terceira secção do poema: “Held among wars, watching / (...) all these people / weavers, /

⁶⁴⁴ “In Part II Rukeyser relinquishes most of her authorial control in order to permit Kollwitz to speak in her own words, an unusual feature for an elegy. Out of the 168 lines in the poem, 105 of them – or 63 percent – refer directly to Kollwitz’s writings or visual imagery. Rukeyser is not speaking *for* Kollwitz, or *about* Kollwitz, but *with* Kollwitz to cocreate new poetic forms and meanings.” (*Ibidem*, 167)

⁶⁴⁵ “A woman pouring her opposites. / ‘After all there are happy things in life too. / Why do you show only the dark side?’ / ‘I could not answer this. But I know – / in the beginning my impulse to know / the working life / had little to do with / pity or sympathy. / I simply felt / that the life of the workers was beautiful.’” (*CPMR*, 461)

⁶⁴⁶ Porritt estabelece a relação entre estes versos e uma particular escultura em bronze de Kollwitz: “Rukeyser closes Part I with a direct reference to Kollwitz’s 1935 sculpture ‘Rest in the Peace of God’s Hands’, the piece Kollwitz made to mark her family gravesite. Rukeyser accurately refers to a bronze bas relief with two arms, heavily draped, that hold and enfold an ‘unknown face’ face with closed eyes.” [Porritt, 2001 (1999): 168]

Carmagnole // Looking at / all of them. / (...) famine / the street / the corpse with the baby / floating, on the dark river.” (*Ibidem*, 462-463)⁶⁴⁷ O conflito pessoaliza-se, então, no lembrar da morte familiar: “all streaming to one son killed, Peter; / (...) the grandson / another Peter killed in another war; firestorm; / (...) this pole and that pole as the gates.” (*Ibidem*, 463)

Neste contexto, Käthe produz obras esteticamente imbuídas do desespero dos tempos, em que o rosto e as mãos são os veículos expressivos em que se centra o olhar. A predominância de figuras de mulheres e de crianças nos seus desenhos traz o horror da guerra e da miséria do pós-guerra para o espaço do íntimo e do doméstico. Na litografia *Gefallen*, de 1921, tendo como tema o soldado morto em acção, o corpo deste está ausente, enquanto que em *Deutschlands Kinder hungern!* (1924), retratando a fome das crianças alemãs, o preencher do espaço visual com as faces destas e o vazio da ausência de comida, quase “esmaga” emocionalmente quem o olha. (figuras 23 e 24) Por outro lado, a recorrência do auto-retrato na sua obra revela o carácter introspectivo do sofrimento e os diferentes estádios reais do envelhecimento humano. Como Rukeyser em “Rondel”, Kollwitz acentua representações não convencionais do corpo e do rosto feminino que não elidem os efeitos temporais. A quarta e a quinta secção do poema invocam essa estética.

Antecipada pelos dois versos hoje famosos (“What would happen if one woman told the truth about her life? / The world would split open”), a quarta estrofe inicia-se com o “rumor” da verdade: “Rumor, stir of ripeness / rising within this girl / sensual blossoming / of meaning, its light and form.” (*Ibidem*, 463) O impulso e o chamamento artístico, que se transferem de estrofe para estrofe e de corpo para corpo, implicitamente sublinham a resposta imediata que o



Figura 23
Käthe Kollwitz, *Gefallen*,
1921



Figura 24
Käthe Kollwitz, *Deutschlands
Kinder hungern!*, 1924

feminino oferece: “from the warm woman / a mother in response.” (*Ibidem*) Esta conversão da experiência humana em arte, assegura a esta, por sua vez, a sua perenidade, no parafrasear de Horácio: “from the material make / an art harder than bronze.” (*Ibidem*) A transferência processa-se por um apreender de impressões e sensações, um fluir de energia que altera o seu receptor. [cf. *LP*, xi, 145-146, 173] Como Porritt nota, “split open” torna-se uma imagem

⁶⁴⁷ “Carmagnole” refere-se a *Die Carmagnole*, uma gravura de Kollwitz, de 1901, que representa várias figuras (aparentemente femininas) dançando em torno da guilhotina.

positiva e em vez da alienação ou da fragmentação, enfatiza-se a segunda componente da expressão e a sua dádiva aos outros: “The split world consequence of women’s truth-telling is not just a disruptive image of breaking silence and taboo, but also a promising image of growth and propagation.” [Porrirt, 2001 (1999):172]

The Orgy apresenta esta imagem na sua forma inicial, como um processo de renascimento que parte do corpo feminino.⁶⁴⁸ O acto de dizer a verdade torna-se, então, um desmontar de máscaras [“A woman seeing / the violent, inexorable / movement of nakedness” (*CPMR*, 463)], que produz o reconhecimento da violência e dos diferentes opostos e que pode, em última análise, conduzir a uma nova realidade social.

A resistência e a durabilidade desta arte (poética, artística) também se asseguram na “sobrevivência” do rosto de Käthe em auto-retratos, aos quais se refere a quinta secção, intitulada, exactamente, “SELF-PORTRAIT”.⁶⁴⁹ A “verdade” que Kollwitz aqui desvela, sugere a superação da “falsidade” da representação de Botticelli, no *Nascimento de Vénus*. O auto-retrato anunciado apresenta a imagem feminina como “woman, strong, German, young artist” (*CPMR*, 463). Directa e sem adornos, entre a sombra e a luz, esta figura vai amadurecendo, sempre numa relação imediata e próxima com um interlocutor⁶⁵⁰ e, ao contrário da descrição convencional, é a mulher como objecto de arte que se torna sujeito de acção: é esta quem “olha” e observa. O fluir das imagens e o seu posicionamento como produtora do olhar impossibilitam a objectificação e remetem para essa “linguagem aquática” referida em *The Life of Poetry*.

⁶⁴⁸ “I thought of the story the Indian woman told me on Vancouver Island – Did you ever see a woman split down the middle? No, I said. I have; she was standing in what we call the community house (...) and said in the strong voice, Won’t somebody come and kill me? (...) Then (...), the shaman came into the house, he walked forward with the obsidian knife gleaming black in his hand and he said I will – and drew his sharp knife hard down her front till the blood spilled on the ground. He held the entrails up. We all saw them. (...) Next day we came back. We stood in our places in the big room. There was the woman who was killed. She was wearing the evergreen leaves at her temples; she danced the dance of rebirth. (...) Some of us knew – the old people, and some of the others of us knew, that there was a dead young dead seal under her robe – when he did that, she was wearing a young dead seal. But it was for the sake of the second day. For the dance of rebirth.” (*O*, 67)

⁶⁴⁹ Porrirt esclarece sobre as obras de Kollwitz que terão sido seguidas por Muriel: “‘Self-Portrait en Face, 1892’ is the first image, a high-contrast pen-and-ink piece that dramatically renders the youthful Kollwitz with her determined and penetrating gaze. An unfinished etching from 1910 follows, showing a fatigued Kollwitz who supports her forehead in her strong left hand. The charcoal drawing ‘Self-Portrait Facing Right, 1916’ was used on the cover of the exhibition catalog celebrating Kollwitz’s 50th birthday. The etching ‘Self-Portrait, 1921’ shows the aging Kollwitz staring away from the viewer, preoccupied with her own thoughts. The charcoal ‘Self-Portrait, 1943’ depicts Kollwitz as an old woman who seems to have just glanced at the viewer with her weary yet knowing eyes.” [Porrirt, 2001 (1999): 172-173]

⁶⁵⁰ “wide sensual mouth meditating / looking right at you / eyes shadowed with brave hand / looking deep at you / flows into / wounded brave mouth / grieving and hooded eyes / alive, German, in her first War / flows into / strength of the worm face / a skein of lines ” (*Ibidem*, 464).

No seu processo de envelhecimento, o auto-retrato conjuga-se com a sua universalização



Figura 25
Käthe Kollwitz, *Nie Wieder Krieg*, 1924

enquanto figura maternal, num contexto de conflito militar. Contudo, mesmo enquanto sofrida *pietà*,⁶⁵¹ a figura descrita conserva a sua força: “mothers among the wars graves / bent over death / facing the father / stubborn upon the field / flows into / the marks of her knowing – / *Nie Wieder Krieg*.” (*Ibidem*) (figura 25) O “olhar” conectivo é também indicador desta mensagem: ou seja, a obra de Kollwitz lamenta, mas também denuncia, o sofrimento humano que a guerra importa.⁶⁵² Mais explicitamente referidas nesta secção, as peças de Kollwitz como, por exemplo, *Nie Wieder Krieg*, 1924, *Pieta*, 1937-38 ou

Saatfrüchte sollen nicht vermahlen werden, 1942 (“Seedcorn must not be ground”) centram-se tematicamente nessa acusação do horror da guerra, sobretudo, a partir da perspectiva maternal. Por sua vez, a figura andrógina do cartaz *Nie Wieder Krieg*, apelando ao fim de todos os conflitos, relembra a noção de que a criatividade artística pode partir da combinação entre princípios femininos e masculinos:

She said: “As a matter of fact,
I believe
 that bisexuality
is almost a necessary factor
in artistic production; at any rate,
the tinge of masculinity within me
helped me
 in my work.” (*CPMR*, 462)

No seu ensaio sobre Muriel Rukeyser, Richard Flynn considera que a recusa do essencialismo biológico e a sugestão de que os indivíduos são compostos de experiências, integrando e racionalizando opostos, contribuem para que, mesmo na insistência do corpo maternal em Kollwitz, haja espaço para a androginia:

⁶⁵¹ “lips drawn fine / the down-drawn grief / face of our age / flows into / *Pieta*, mother and / between her knees / life as her son in death / pouring from the sky of / one more war” (*Ibidem*).

⁶⁵² Ruth Porritt assinala que a descrição de Kollwitz pode remeter para a própria experiência de Rukeyser, tornando mais indistinta a relação entre as duas mulheres artistas, como sucedera no início do poema: “Rukeyser’s short descriptions likewise permit a double-reading of these images, for each description could be referring to Rukeyser as well. For example, Rukeyser does not note any dates that would particularly limit her references to Kollwitz. Instead, we are presented with a ‘woman, strong, German, young artist’ and other terms that could apply equally to Rukeyser. Even Rukeyser’s mention of war does not specify either World War I or World War II. Instead, we are presented with a woman ‘alive, German, in her first War,’ which could be any war, including the Spanish Civil War, which we would associate with Rukeyser. What might at first seem to be references to Kollwitz’s self-portraits are actually references to an implied double-portrait of Kollwitz/Rukeyser (...) After Rukeyser’s life has ‘listened’ so attentively to Kollwitz’s life, Rukeyser’s subjectivity has become an intersubjectivity; a self-awareness shaped in part by Kollwitz’s self-awareness.” [Porritt, 2001 (1999): 174]

As poems like “The Conjugation of the Paramecium” (CP, 436-37) and “The Speed of Darkness” (CP, 484-87) indicate, Rukeyser explicitly rejects a poetics based on gender-separatism or an intractable conception of sexual, racial, or class difference. Sexuality (conjugation) “has nothing / to do with / propagating” (since paramecia reproduce “by fission”), but with the exchange of “some bits / of the nucleus of each” when like organisms “lie down beside” one another. (Flynn, 1996: 267)

A verdade da obra de Kollwitz e a sua mensagem estão, todavia, condicionadas à recepção da sua obra. Trazendo uma terceira voz ao poema, Rukeyser escreve: “A tight-lipped man in a restaurant last night saying to me: / ‘Kollwitz? She’s too black-and-white.’” (CPMR, 462) Esta afirmação, demissora do valor da artista, contrasta com a declaração anterior de Kollwitz em que considerara a importância do que é essencial. (cf. *Ibidem*) Mas a sentença patriarcal expressa a condenação da imediatez e do estilo directo de Kollwitz, ao qual “falta” o excesso, o adorno romântico, a cor realista ou a abstracção surrealista e que, efectivamente, a preto-e-branco, insiste em representações do feminino a partir da realidade social que o informa.

A conclusão do poema, de um “fechamento” após as imagens de fluidez, deixa uma impressão de introspecção, em que a interioridade pode funcionar como palco para o encontrar de uma resolução e da verdade. Como a passividade e a reclusão temporárias das figuras femininas e das abelhas em “Wintering”, também esta representação de uma mulher recolhida em si faz do silêncio e reflexividade um momento de transcendente entendimento. Depois das várias referências à mulher que assiste à morte dos filhos e que apela ao fim das guerras, resta a imagem da mulher, fechada em si, mas sobrevivente. Parece, contudo, impossibilitada de dar testemunho, pela mão que cobre a boca e os olhos: “flows into / face almost obliterated / hand over the mouth forever / hand over one eye now / the other great eye / closed.” (*Ibidem*, 464) Porritt, ligando esta descrição à escultura “Lamentation, 1938”, expõe a consciência da artista perante as dificuldades de recepção da sua obra (como o “tight-lipped man” mostrara) e as potencialidades deste silêncio introspectivo:

Obliteration, speechlessness, and occluded vision are stifling images that collide with the expressive power celebrated throughout the course of the poem. Not only does Rukeyser mourn the loss of Kollwitz’s productive artistic consciousness in death, but she also fears that Kollwitz’s surviving work will be lost through the unwarranted devaluation of Kollwitz. (...)

Kollwitz “doesn’t want to shut her eyes” but to create a counter-balance in her art. In “Lamentation,” the sculpture’s shut eyes indicate a respite from courageous observation, the woman’s move back into the resources of her inner thoughts and feelings, the woman’s impulse to seek her own generative truth – not to find an escape. The act of “inward-looking” does not deny life experience but provides the opportunity for renewing reflection. [Porritt, 2001 (1999): 177, 178]

Como “Lamentation” é dedicada à memória do escultor Ernst Barlach, o luto também contribui para este diálogo interno com a morte e, afinal, completa o ciclo dos auto-retratos,

iniciado pela “young artist”, das primeiras figurações de Käthe. Mas a imagem que encerra o poema continua a sublinhar, apesar da “quase obliteração” do rosto e, nomeadamente, da boca e dos olhos – os dois elementos mais expressamente “abertos” ao exterior – a força e o agenciar de Kollwitz. Com efeito, é o sujeito quem decide o recolhimento e é este quem poderá decidir reabrir os olhos ou “destapar” a boca. Os auto-retratos de Kollwitz estão, então, despojados de ímpetos narcísicos, mas investidos do desejo de representar a realidade psicológica, as emoções e a reflexão interior. Assim, no poema e nas obras de Kollwitz, a representação escapa à superficialidade “decorativa” do feminino, de acordo com representações canónicas patriarcais, para reproduzir a integridade mente/corpo, “black-and-white” como a sua apreensão do mundo violento em que vivera. Este reconhecimento impõe, até certo ponto, a pausa e o momento do horror: mas o abismo da morte que a figura deixa intuir contém, também, a possibilidade imortal da arte.

No plano oposto à representação da mulher em “Käthe Kollwitz”, “The Birth of Venus” (*Body of Waking*, 1958) ocupa-se de um problema similar. Um poema que faz da jactância divina, o acto criador, que, por sua vez, é recriado pela visão de Botticelli, “The Birth of Venus” critica a submissão do poder fertilizante e dinâmico da deusa, sob a beleza delicada da iconografia feminina. Com efeito, enquanto Rukeyser inicia o nascimento de Vénus como um acto de poder activo [“Risen in a / welter of waters” (*CPMR*, 356)], o pintor transforma esse momento numa comedida manifestação da sua graciosidade e fragilidade: “Not as he saw her / standing upon a frayed and lovely surf / clean-riding the graceful leafy breezes / clean-poised and easy.” (*Ibidem*) As duas representações – poética e pictórica – não estão, porém, no mesmo plano de autoridade. Enquanto a imagem do pintor é denunciada como distante da verdade, o discurso poético assume como autêntica a sua representação. Ou seja, rebate-se a noção platónica, apresentada no Livro X da *República*, de que poesia e pintura apenas podem produzir representações miméticas falsas ou incompletas, contrárias à veracidade do objecto. O sujeito poético afirma a forma do nascimento como uma representação “real”, isto é, como um testemunho “factual” da imanência da deusa que, ao invés da “interpretação” de Botticelli, nasce, então, de um acto violento, onde se misturam vida, morte e transferências de poder: “But born in a / tidal wave of the father’s overthrow, / the old rule killed and its mutilated sex.// The testicles of the father-god, father of fathers, / sickled off by his son, the next god Time.” (*Ibidem*) Da castração paterna pelo novo “rei”, nasce a filha, produto deste conflito e da sua junção à feminina água: “Sickled off. Hurlled into the ocean. / In all that blood and foam, / among raving and generation, / of semen and the sea born, the / great goddess rises.” (*Ibidem*) A sua criação é, então, inconsciente e acidental em termos parentais e quase que determinada

por si: “the / great goddess rises”.

A falsidade da representação pictórica não advém, porém, da falência da arte visual mas da utilização que lhe é dada. A transformação desta potência gerativa e, aparentemente irreprimível, na imagem final, decorre da “tradução” de Botticelli em moldes que metamorfoseiam a deusa imponente numa marginal donzela, acompanhada de flores e conchas: “on the long worldward voyage flowing, / horror gone down in birth, the curse, being changed, / being used, is translated far at the margin into / our rose and saving image, curling toward a shore / early and April, with certainly shells, certainly blossoms.” (*Ibidem*)

As representações corporais de Kollwitz diferem, então, da representação icónica do feminino como despoletador do impulso amoroso/sexual, na sentença de Pascal: “La cause en est un *je ne sais quoi* (Corneille), et les effets en sont effroyables. Ce *je ne sais quoi*, si peu de chose qu’on ne peut le reconnaître, remue toute la terre, les princes, les armes, le monde entier.” [Pascal, 1988 (1959): 40] Mas esse *je ne sais quoi* que pode transtornar tudo e todos, pode ser, de facto, reconhecido no sedutor corpo feminino. Pense-se na particularidade de um célebre apêndice nasal que, segundo reza a história, mesmo se um pouco longo, era muito belo. Que o digam Júlio César e Marco António: “Le nez de Cléopâtre: s’il eût été plus court, toute la face de la terre aurait changé.” (*Ibidem*)

Enquanto Rukeyser insiste num desmontar irónico ou na crítica taxativa do silenciamento ou da adulteração da perspectiva feminina na história mítica, H.D. insiste num recontar feminino dos mesmos, ao colocar as personagens de Fedra, Helena de Tróia ou Eurídice entre outras, como as contadoras da história, reflectindo sobre a mesma ou sobre a sua anulação posterior pelo narrar dos outros. Helena de Tróia está, assim, presente no campo visual da batalha, quer como sujeito observante, quer como objecto observado. Helena ou o véu que a cobre, entrevistos por entre as ameias, procurada pelo olhar de Aquiles e dos soldados, está numa situação de espectadora perante as forças gregas que se aproximam. Mas, ao contrário dos vigias nas ameias, a Helena só lhe cabe o testemunho silencioso a menos que se consiga apropriar do discurso.

Numa primeira fase, H.D. escrevera o poema “Helen”, publicado em *Heliodora*, em 1924. Neste, a figura de Helena está ainda inserida na tradição embora se questione a justeza da sua condenação: “All Greece hates / the still eyes in the white face, / the lustre as of olives / where she stands, / and the white hands.” (*CP*, 154) O rosto de Helena, expressão da sua beleza, torna-se o *locus* do ódio que a Grécia lhe devota [“All Greece reviles / the wan face when she smiles” (*Ibidem*, 155)], enquanto apenas a destruição do seu corpo a pode redimir: “Greece (...) / could love indeed the maid, / only if she were laid, / white ash amid funereal cypresses.”

(*Ibidem*) Ao contrário do que sucederá mais tarde em *Helen in Egypt*, Helena é aqui ainda figura corpórea, mas também corpo em fragmentos: rosto, mãos, pés, olhos. Estatuésca, imobilizada, Helena é sujeita às palavras de outrem – neste caso do todo, da *vox populi* que a Grécia representa: “All Greece reviles”. Esta representação corporal apenas revisita e reflecte sobre o mito mas atém-se às formulações clássicas ou tradicionais da “mais bela mulher do mundo”, ao configurá-la enquanto passiva, simultaneamente, objecto de apreciação e condenação. Ou seja, apenas sorri, enquanto os criadores do seu mito detêm a palavra. Apesar do tom ligeiramente censório sobre o modo como a história (mal)trata Helena, esta mantém-se alheia ao seu destino, incapaz de sobre ele agir ou falar, envelhecendo sob o olhar dos que a condenam e perdendo os atributos que a diferenciavam. Ao tornar-se apenas uma lembrança da beleza que foi, Helena comete uma segunda traição perante o povo grego: “hating it deeper still / when it grows wan and white, / remembering past enchantments / and past ills.” (*Ibidem*)

A maturação do poema épico *Helen in Egypt* (1961) processa essa aniquilação. A escolha do épico é uma forma de adaptar os veículos tradicionais a temáticas ou problemáticas actuais, mas é também um reapropriar de um modo literariamente masculino:

Archetypes of questors in both literary and mythological tradition are overwhelmingly male: figures like Perseus, Hercules, Jason, Theseus, Lancelot, Percival, and Beowulf overshadow the travels and trials of Demeter, Isis, and Psyche. (...) Patriarchal tradition held out little encouragement for H.D. to develop a woman-centered epic in which the woman was the seeker and doer instead of the angelic or evil object of male quest. (...) Not surprisingly, H.D.'s woman-identified questors spun a different web of meanings, ones that resurrected the life-giving female symbols and values which J.J. Bachofen had identified with the goddesses of ancient matriarchies. (Friedman, 1981: 10-11)

H.D. parte da revisão de Estesícoro de Sicília em *Palinódia*, que refuta a culpabilidade que antes atribuíra a Helena, argumentando agora que a verdadeira Helena (virtuosa e fiel a Menelau) segue para o Egipto, enquanto que apenas um fantasma acompanha Páris. Gregos e Troianos “lutam, assim, por uma mera ilusão”. Essa imagem é recorrente ao longo do poema, não só por reflectir a condição pós-Tróia de Helena (é Helena mortal e vive como sombra sem ter passado pelo Letes?⁶⁵³), mas também por esta ser apresentada num processo reconstrutivo. Uma reconstrução que se pretende a nível da memória, da história e também enquanto indivíduo. É a persistência e a vontade de Helena em se reinstituir enquanto sujeito que lhe arrogam as características vitais que poderão permitir a sua reestruturação: “*Helen says, ‘I am awake, no trance, though I move as one in a dream.’ But again she must reassure herself. She said of herself and Achilles in Egypt, ‘we were not, we are not shadows’ and she had insisted*

⁶⁵³ “*Lethe, as we all know, is the river of forgetfulness for the shadows, passing from life to death. But Helen, mysteriously transposed to Egypt, does not want to forget. She is both phantom and reality.*” (HE, 3)

that 'the hosts surging beneath the Walls, (no more than I) are ghosts.' They are not shadows, not shades, not ghosts. What are they?' (HE, 43)

No enquadramento desta Helena divergente, evasiva e ilusória, as representações corpóreas da “mais bela mulher do mundo” no texto de H.D. abstêm-se de fisicalidade. Helena é, aliás, ela própria mais texto do que corpo: escrita, descrita, maldita, evocada por outrem e em processo de reescrita e reinterpretação de si. Lendo nos hieróglifos mas também nos sinais que se lhe apresentam (aves, flores, conchas, imagens, recordações), a sua narração de si é o processo condutor do poema. Esta poderá ser uma forma de reconstruir o mito, recriando Helena sem corpo físico palpável ou tangível. “Helen upon the ramparts” (*Ibidem*, 85) é menos um ser vivo que palpita, que provoca cobiça ou desejo, do que uma aparição, um sonho-miragem ou um véu que esvoaça: “I have not answered his question, / which was the veil? // which was the dream? / was the dream, Helen upon the ramparts? / was the veil, Helen in Egypt?” (*Ibidem*) Esta imagética que atravessa todo o poema transforma o véu num substituto de Helena e desfaz o mito da carnalidade por detrás da abdução da mulher de Menelau.

Ou então, podemos vê-la, mas através dos olhos de Aquiles: “*So at last we see, with the eyes of Achilles, Helen upon the Walls.*” (*Ibidem*, 49) Mas essa capacidade advém do facto de os olhos de Aquiles não serem verdadeiramente humanos: são, diz Aquiles, os olhos de uma águia que lhe foram dados por entidade divina.

A tradicional impotência de Helena contradiz a aura da sua força. Por um lado, é descrita ao longo do poema como uma recompensa [“Helen will be your share / of the spoils of war” (*Ibidem*, 52)], como potencial cativa de Aquiles, Páris ou de Teseu, sujeita aos desígnios de Tétis. Por outro lado, é-lhe atribuído esse poder demoníaco de enfeitiçar, superior e temido porque superior ao poder do ferro e desconhecido. É o poder da mulher-tentadora e, por isso, culpada.⁶⁵⁴ Os arqueiros podem definir o alvo, mas a presa é aqui vencedora. À simplicidade da resolução do problema que Helena constitui (um alvo, uma flecha), esta responde com a complexidade do olhar que troca com Aquiles, porque os mistérios nunca são simples. É, aliás, um olhar que suspende o tempo: “you say, I could not see her eyes / across the field of battle, / I could not see their light // shimmering as light on the changeable sea? / all things would change but never / the glance she exchanged with me.” (HE, 54) Apesar da imaterialidade corpórea, Helena é detentora de um poder que se superioriza à força física das figuras masculinas, surgindo também no fogo interno que a consome. Teseu sugere-lhe, por isso, mais tarde: “(...) *that she temper her emotional intensity, lest she 'flame out, incandescent.'*”

⁶⁵⁴ Em *Hermetic Definition*, mais concretamente em “Red Roses and a Beggar”, o sujeito poético interroga-se: “Lilith, why do they call you a devil / with Lucifer and Asmodel?” (H.D., 17)

(*Ibidem*, 189) O que o véu esconde é, então, muito mais fremente e excitante: “and a sombre scarf / hid Helena’s eyes, / but not Helena’s passionate speech.” (*Ibidem*, 265)

Esta complexidade de Helen/Helena envolve a procura da definição da sua identidade, cantada por tantos e por tantos fragmentada ou objectificada,⁶⁵⁵ mas ainda não narrada por si e, portanto, ainda não completa e estruturada. Essa condição aponta, aliás, para a oposição entre o seu ponto de vista e a história estabelecida:

I am not nor mean to be
the Daemon they made of me; (...)

let them sing Helena for a thousand years,
let them name and re-name Helen,

I can not endure the weight of eternity,
they will never understand
how a second time, I am free; (*Ibidem*, 109-110)

A passividade/acção aqui joga-se em dois paralelos: por um lado aquilo que é imposto ou dito sobre Helena – seja a vontade do vento ou de Afrodite, seja os que a cantam mudando-lhe o nome ou tornando-a naquilo que não é; por outro, aquilo que Helena pretende de si própria. Um dos primeiros passos para essa afirmação da vontade surge no primeiro verso – “I am not nor mean to be / the Daemon they made of me”. Se ela recusa a categorização no presente, também se torna evidente que essa recusa se assume como contínua e efectiva (“nor mean to be”) insinuando que a sua história só ela a poderá escrever: “In creating her own self-myth as a woman-poet in the lineage of the goddess of many forms and shapes, her Helen is a modern testament of what takes places in the modern psyche between a tale and its user (...).” (Fritz, 1988: 15)

A história é, até aí e de facto, contada aparentemente no plano divino ou masculino: Clitemnestra ou Ifigénia, por exemplo, continuam a ser escritas por outrem. Quanto a Helena, ouve-se a sentinela acusá-la de adúltera, Aquiles epitomizá-la como Hécate, Páris que a confirma como tendo morrido nas muralhas de Tróia, agora que ambos se reencontram em Leuké. Há ainda a história dos harpistas, a história que, afinal, normalmente, se estabelece como cânone: “And Helen? the story the harpers tell / reached us, even here upon Leuké” (*HE*, 129). Na confrontação com Aquiles, Edmunds assinala a tentativa de Helena em ocultar o seu corpo, pelo escurecimento do mesmo e pela sua aproximação física à imagem da africana Ísis, apesar da impossibilidade de “esconder os olhos”.⁶⁵⁶ Este momento de “confusão” racial (cf.

⁶⁵⁵ “I saw her scarf // as the wind caught it, / one winter day; I saw her hand / through the transparent folds, // and her wrist and her throat”; “if I remember the veil, / I remember the Power / that swayed Achilles” (*Ibidem*, 56)

⁶⁵⁶ “This change of race initially appears to be cosmetic: she blackens her face and arms with charcoal after

Edmunds, 1994:120), em que a “Grécia” se tenta tornar “Egipto”, é também um momento que evoca a maleabilidade do corpo feminino no disfarce e na máscara. Insinua-se, assim, não só a volatilidade da identidade de Helena, mas a própria fragilidade da identidade feminina passível de “passar por” outro ou de “ser outro” porque não é de si ou para si.

Nesta demanda identitária, a linguagem (como para Esther, em *The Bell Jar*) constitui um dos instrumentos cognitivos fundamentais, processando-se a sua reapropriação de várias formas: no reescrever da sua história e na decifração hieroglífica.⁶⁵⁷ A sua auto-renomeação implica também esse ocupar de um espaço masculino, agora vedado a Aquiles que, embora poderoso e violento, surge dominado e reduzido perante a figura materna, a quem invectiva: “O careless, unspeakable mother” (*HE*, 253). Essa tutelar figura, símbolo de um interdito, revela a diferença do exercício do poder no poema. Se, do ponto de vista masculino, este se exerce sob a forma da aliança despersonalizante e militar do “iron-ring” ou no poder de executar outrem; do ponto de vista feminino, este adquire uma característica incerta e indefinível: “He could name Helena, / but the other he could not name;” “only Helena could be named / and she was a public scandal / in any case, a cause of shame” (*Ibidem*, 251).

O carácter “público” de Helena permite a sua fácil nomeação, vedando-a ao recato da mulher grega na Antiguidade. Já a interdição oral do nome de Tétis, contrasta com a corporalidade sexual da figura esculpida em madeira que a representa e que orna a proa do navio de Aquiles: “did they re-touch her arms, her shoulders? / did anyone touch her ever? // had she other zealot and lover, / or did he alone worship her? // did she wear a girdle of seaweed // or a painted crown? how often / did her high breasts meet the spray, / how often dive down?” (*Ibidem*, 245-246) Esta é, provavelmente, a descrição mais completa e que mais evidentemente erotiza um corpo feminino no texto. É, no entanto, um corpo feminino que, embora se erga e mergulhe nas ondas, não deixa de ser, por isso, um corpo inerte. É, também, um corpo que motiva adoração: por parte de Aquiles, por parte de quem o construiu, por parte, aparentemente, de quem o descreve. Em que consiste, então, o fascínio que dela emana? A relação erótica que se subentende nesta ligação oscila entre o inominável⁶⁵⁸ e a expressão da

sighting the ‘night-bird’ of Isis and just before Achilles’ attack. As she later reviews this moment of assuming blackface, she laments, ‘I could not hide my eyes’ (*HE* 38), as if to mourn the limits of her disguise.” (Edmunds, 1994: 120)

⁶⁵⁷ Porque o conhecimento dos mistérios e a leitura dos sinais (hieróglifos) não foram improdutivos, Helena possui uma nova “visão”. Esta não é, contudo, uma visão irracional da pitonisa, dos iniciados nos mistérios ou das artes da bruxaria, como lhe é insinuado por vezes: “ ‘are you Hecate? are you a witch?’” (*HE*, 38) Acusação essa, aliás, que é repetida quando Páris volta para a sua mulher em busca da salvação: “Who will forget Helen? / Oenone’s eyes are wild, / flecked like a wild-cat, // ‘adulteress and witch.’” (*Ibidem*, 124)

⁶⁵⁸ “H.D. would seem also to have taken seriously the figural possibilities of incest that Pater deliberately explores. She is fascinated in all her hellenic texts with the dyad of son and mother – Rhesos/Muse, Ion/Kreousa,

adoração filial através da reconstrução palpável da figura materna esculpida em madeira, na proa do navio ou, primeiramente, num pequeno ídolo: “he hid it in moss, in straw, / in a hole in the cave-wall”; “he built her an altar”; “and the Centaur being a god, // did not help him, / nor try to find / what filled the eyes of the child // with terrible fire – / fire of battle? / fire of desire?” (HE, 284, 285) A confissão do desejo proibido (e a repetição do interdito Jocasta-Édipo), assume os contornos de uma quase comédia de enganos, com Aquiles escondendo a “boneca de madeira”, que representa a mãe idolatrada, e Tétis escondendo o filho disfarçado de mulher para lhe permitir escapar à guerra e à morte. (cf. *Ibidem*, 295)

No que respeita, então, ao poder masculino, Aquiles, Agamémnon e os seus exércitos são representantes de um espírito de conquista pelo poder do ferro e, simultaneamente, representados por objectos afins ou até assimilados pelo próprio metal: “*Achilles is ‘a sword-blade drawn from fire...’ Menelaus, Paris had not yet been ‘tempered’*”. (*Ibidem*, 198) Esta imagética é sobretudo reforçada na personagem de Aquiles, aquele que mais simbolicamente remete para o arquétipo do guerreiro imortal: “*She mistrusts this metallic glitter. He is thinking of the Battle.*” (*Ibidem*, 35) Mas outras figuras masculinas indiciam também o mesmo valor associativo, não só *de per se*, mas também enquanto uma aliança forjada entre homens: “we were an iron-ring, unbreakable, / they shared immortality with Achilles.” (*Ibidem*, 51) Este círculo, inquebrantável, não se limita aos valores da união e da solidariedade, uma vez que postula igualmente a ambição do poder absoluto concedido ou conquistado pelos participantes: “this is the iron-ring, / no Grecian or other king // may contest or disobey; / within the iron-circle of your fame, / no more invisible, // you shall control the world...” (*Ibidem*, 52) O controlo é, contudo, relativo. Quem domina quem? Ao encontrarem-se encerrados na armadura de ferro, não se tornam também eles dominados por este? Neste ponto, a simbiose homem/ferro adota um carácter menos equilibrado, uma vez que se o primeiro criou o segundo, o segundo tornou-se parte indivisível do primeiro, encasulando-o e determinando as suas acções: “his was an iron-ring / but welded to many; // Agamemnon? Menelaus?”

Hippolytus/Hippolyta, Philip/Hipparchia, Hedylys/Hedyle, Achilles/Thetis, Memnon/Eos, and others – increasingly summed up in the Egyptian mother-brother-son triad of Isis/ Osiris/Horus. Critics of H.D. have reflected on the psychological aspects of this preoccupation. However, no one, to my knowledge, has amplified the specifically literary contexts of the theme, particularly in Pater’s writing. (...) Such a ‘[fixation]to the mnemonic image of his mother’ (Freud 100) is played out in H.D.’s treatment of Achilles and Thetis in *Helen in Egypt*, wherein Achilles comes to see the childhood image of Thetis as the root of all his desire.

The predominance of this theme reflects the “matrisexuality” of H.D.’s poetics, which has received amplification from critics. But at the same time, as Kloepfer has emphasized, the motif of mother-son incest displaces the exploration of a forbidden or inaccessible eros – the daughter’s desire for the mother.” (Gregory, 1997: 104)

Essa “fixação” maternal “insere-se” de forma mais “biográfica” nos textos em prosa: “And besides that, she likes my brother better. If I stay with my brother, become part almost of my brother, perhaps I can get nearer to *her*. But one can never get near enough, or if one gets near, it is because one has measles or scarlet fever. *If one could stay near her always, there would be no break in consciousness (...)*” (TF, 33)

Odyseus? // were they each separately / encased in the iron-armour, / was each Typhon, a Whirlwind of War?” (*Ibidem*, 84)

Retomando a questão da polaridade feminino/masculino, as diferenças enunciadas entre as figuras masculinas e femininas apontam para uma cisão quase insuperável. Ao papel construtivo e reconstrutivo, pacificador e, por vezes, de vítima sacrificial que Hécuba, Helena, Ifigénia, Clitemnestra e Políxena desempenham, encontra-se no pólo oposto o papel destrutivo, militar e, por vezes, imolador que Aquiles, Teseu, Ulisses, Agamémnon, Menelau, Páris, Heitor e Príamo exercem: “and the ghost of Achilles / demanded her [Polyxena] sacrifice?” O sacrifício do feminino, aliás, generaliza-se: “and Briseis – and what other? / they were all sacrificed in one way or another” (*Ibidem*, 172-173). Neste contexto, as cerimónias de casamento exponenciam esse contraste ao transformarem-se em rituais fúnebres, com Políxena sacrificada em nome do espírito de Aquiles, enquanto oferta nupcial ao filho deste, e Ifigénia imolada em Áulis, em nome de uma promessa de vitória e aí levada, de igual forma, em nome de um compromisso matrimonial. (cf. *Ibidem*, 73)

Nesta reescrita do mito, a reconstituição de si a que Helena procede, conduz à sua aceitação dos diferentes aspectos anteriormente em conflito. Deve então assumir a Guerra e Aquiles, a Morte e a Vida, o Amor e Páris, como partes integrantes de si. (cf. Gregory, 1997: 122) O que essas experiências representam, contudo, pode ser agora objecto de racionalização: “I reflect, I re-act, I re-live;” “only the memory of the molten ember / of the Dark Absolute claims me // who have met Death, / who have found Dis, / who embraced Hades” (*HE*, 196). O renascimento permitiu um novo e superior entendimento, como foi referido, mas curiosamente, não é este o processo que lhe confere sabedoria mas sim o ter experienciado a morte. A completude, à semelhança da mulher “perfeccionada” em “Edge”, de Sylvia Plath adquire-se, lugubrememente num estado *post-mortem*. Mas aqui, Helena “re-vive” no espaço do mito e, por essa mesma razão, poderá re-instaurá-lo ou “restaurá-lo”. (cf. *Ibidem*, 200)

A revisão da “história” de Helena de Tróia que H.D. enceta desde o seminal “Helen” até à obra *Helen in Egypt*, encontra pelo meio, um poema como “Calypso”. Numa linha idêntica, este possibilita à ninfa narrar a sua própria versão da história, em vez de se ver duplamente narrada por Homero, na memória colectiva, e por Ulisses, no poema homérico. (cf. Friedman, 1981: 236) Esta imperiosidade em reverter a narrativa insiste numa separação que coloca num espaço simbiótico a Natureza e Calipso, por um lado e, por outro, o homem num espaço antagónico: “witness, river and sea and land; / you, you must hear me – / man is a devil, / man will not understand.” (*CP*, 395) Os versos finais, interpolando as vozes de Ulisses e de Calipso (mas deixando a esta o remate do poema), intensificam a oposição entre as duas cosmovisões.

A cada enumeração de Ulisses das “dádivas” recebidas, surge o contraponto feminino:

CALYPSO: He has gone,
(from land) he has forgotten;
he took my lute and my shell of
crystal –
he never looked back –

ODYSSEUS: She gave me a wooden flute,
(on the sea) and a mantle,
she wove of this wool –

CALYPSO: – for man is a brute and a fool.
(from land) (*Ibidem*, 396)

Os volumes da obra de H.D., *Trilogy*,⁶⁵⁹ trazem duas figuras femininas que, de modo similar, reescrevem as narrativas tradicionais. A figura mariana surge em *Tribute to the Angels*, acompanhada por um livro em vez da sua representação convencional com a Criança: “she brings the Book of Life, obviously.” (*Ibidem*, 569) Aqui, “Our Lady” determina a possibilidade de inscrever o seu próprio texto, um texto que é novo, feminino e que se encontra liberto de restrições anteriores: “she carries a book but it is not / the tome of the ancient wisdom, // the pages, I imagine, are the blank pages / of the unwritten volume of the new” (*Ibidem*, 570). A sua liberdade torna-a, de facto, uma nova possibilidade autoral. Não é uma Sibila, traduzindo a voz divina, é ela a origem do seu próprio discurso: “but she is not shut up in a cave / like a Sybil; she is not // imprisoned in leaden bars / in a coloured window; // she is Psyche, the butterfly, / out of the cocoon.” (*Ibidem*, 570)

Nas reproduções artísticas e religiosas, aparecera submissa [“(...) her head bowed down / with the weight of a domed crown” (*Ibidem*, 564)], tornada juvenil, romantizada ou adornada: “or we have seen her, a wisp of a girl / trapped in a golden halo; // we have seen her with arrow, with doves / and a heart like a valentine; // we have seen her in fine silks imported / from all over the Levant” (*Ibidem*, 564-565). Em oposição a estas representações oferecidas por pintores e por devotos, o sujeito poético traz uma imagem espiritual, livre da materialidade dos homens: “there was no gold, no colour, / there was no gleam in the stuff // nor shadow of hem and seam, / as it fell to the floor; she bore // none of her usual attributes; / the Child was not with her.” (*Ibidem*, 567)

Esta reimaginação do feminino na figura da Virgem permite outras revisões das representações convencionais. A “fácil” corrupção da carne feminina, visível no mencionado quadro de Delvaux, *La Vénus endormie*, é denunciada por H.D., revertendo a transposição

⁶⁵⁹ *The Walls Do Not Fall*, publicado em 1944; *Tribute to the Angels*, 1945 e *The Flowering of the Rod*, 1946.

lexical Vénus/venéreo: “return, O holiest one, / Venus whose name is kin // to venerate, / venerator.” (*Ibidem*, 554) No último volume da *Trilogia*, é na bíblica Maria Madalena que essa reversão significativa irá ocorrer. Ao reconhecer nesta a herança de uma presença de autoridade, anterior ao texto bíblico, Gaspar admite que a história literal até aí narrada, obliterou ou adulterou outras vozes e, assim, em vez de imprópria, Maria Madalena, como se anuncia no poema, é tão importante para a história cristológica como o próprio mago.⁶⁶⁰

A potência do corpo de Maria advém da sua natureza transmutável e fluida: “*I am Mary, the incense-flower of the incense tree, / myself worshipping, weeping, shall be changed to myrrh; // I am Mary, though melted away, / I shall be a tower (...)*” (CP, 592)

O corpo que se liquefaz, que é, ele próprio, a árvore da seiva odorífera, não só espanta Gaspar como é indiferente ao pão e ao vinho, os elementos eucarísticos por excelência, porque a celebração de que esta Maria se encarrega é de outra ordem. O seu corpo inapropriado – no cabelo que escapa do lenço e cujo odor é em si uma imanência da corporalidade, que permanece para além da presença visual – na sua “liquidez” associada à mirra, desafia a “ordem” de Gaspar, Simão Pedro, dos homens. Gaspar, que inicialmente a pretende expulsar, reconhece o seu estatuto, estranhamente diferente do das outras mulheres, presenças obrigatoriamente invisíveis: “it was unseemly that a woman / appear disordered, dishevelled; // it was unseemly that a woman / appear at all.” (*Ibidem*, 591-592)

A exigência de um espaço de discurso feminino, em H.D. e Plath, aparece particularmente ainda em dois outros momentos, na obra de Rukeyser. De forma breve e discreta, em *Houdini*, e na ambiguidade da recepção e integração do mito de Orfeu.

Na peça, Rukeyser reconhece a força da tradição representacional, traduzida não apenas no título do número de Houdini, “The Disappearing Woman!”, mas inclusive na descrição do acto do desaparecimento em palco da figura de Beatrice. O acto inclui o ocultar e o exhibir voluntário do corpo, mas realizado pelo parceiro: “BEATRICE *gets into the basket, curled; she raises her back once to show the audience she is there. Then HOUDINI puts the lid on the basket, calls ‘All right?’*” (H, 53) O carácter público da acção e a passividade de Beatrice

⁶⁶⁰ H.D. faz confluír nesta personagem de Maria de Magdala várias figuras bíblicas, umas nominadas e outras inominadas. Assim, acumula em si a mulher atormentada pelos sete demónios que Cristo expulsa do seu corpo; a mulher iconograficamente popularizada na arte e na literatura que lava os pés de Jesus, Os seca com os seus cabelos e que, sob a censura de Judas por gastar o caríssimo óleo de Nardo, Lhe unta os pés, numa acção que prefigura o ritual funéreo que antecipa a morte do Cristo; e, finalmente, a mulher que, no horto, encontra o Cristo ressuscitado. Cassandra Laity afirma ainda que Maria Madalena e a figura da Nossa Senhora, que a antecede em *Tribute to the Angels*, transgridem um outro cânone: contrastando com as imagens negativas que os modernistas impuseram à *femme fatale*, H.D. adopta a *femme fatale* dos Decadentistas – e sobretudo de Swinburne e Rossetti – para estas representações do feminino, transformando-as, textual e corporeamente, em vector de esperança e vitalidade. (cf. Laity, 1996: 171-173) Visualmente, Maria Madalena e os seus exuberantes cabelos remetem, efectivamente, para a pintura pré-rafaelita.

constituem expressão da “espectacularidade” do feminino e da sua objectificação: “BEATRICE *pushes the lid off, shows him that all is well, and subsides again. VOLONTY watches. HOUDINI makes thrust after thrust with the sword.*” (*Ibidem*, 53) A explicitação sexual do inserir da espada revela a disparidade entre os dois actores: a agencialidade de Houdini (o ilusionista) contrastando com a fragilidade e a “cedência” corporal de Beatrice (a acompanhante do ilusionista). As circunstâncias em que se completa o processo da “Disappearing Woman” renovam a imagem criada da transiência corporal feminina:

HOUDINI
Standing on air, the cloud by day,
A woman climbing the cloud.
Sex and the cloud, a climbing woman.
She begins to dissolve.
The woman in pieces.
Slowly, they rise up woman again,
The woman turns into air.
(HOUDINI *has disappeared. BEATRICE takes the rope and sword and exits. VOLONTY announces.*) (*Ibidem*, 54)

No final da apresentação, paradoxalmente, é Houdini quem desaparece e Beatrice quem retoma a espada e a corda. O que depreender daqui, senão a continuação encenada do jogo de poderes que o casal pratica (cf. *Ibidem*, 101), apesar da união feliz? Se Beatrice insiste em ter a sua aparência no número de Houdini e se assenta ter criado um número novo, Houdini garante-lhe que este já fora inventado, recusando-lhe autoridade: “BEATRICE – (...) Harry... I invent the rope trick. // HOUDINI – It’s been invented. (...) Get off my back, Bess. You just want to get back in the act.” (*Ibidem*, 102-103) Estas confrontações advêm da diferenciação entre a promessa de Houdini [“BEATRICE – Can you really chop a woman to bits? // HOUDINI – I could kiss you to bits.” (*H*, 49)] e os desejos de Beatrice: “What would happen if one woman told the truth about her life? The world would split open.” (*Ibidem*, 89) Aliás, a impossibilidade do número proposto de Beatrice é consequência da sua reversão de papéis:

BEATRICE
I see a man in pieces, his beautiful strong legs and trunk and arms all severed and on the ground.
HOUDINI
That’s you. It’s the Indian Rope Trick.
BEATRICE
Slowly, the man in pieces begins to come together. A great golden snake is wound around his arms and legs and he stands up. I adore him. (*Ibidem*, 56)

Uma vez que Bess não pode ser um homem, então a veracidade da afirmação “That’s you” deriva da imagem do corpo em fragmentos como sendo feminina. O projecto de Bess, porém, antevê a reconstrução e reunião dos mesmos fragmentos.

Esta alteridade do corpo feminino, que pode ser assim facilmente fragmentado e destituído de poder, antecede um outro corpo alternativo e diferenciado: “And now, ladies and gentlemen, what you have all been howling for! The man who comes out of the jungle, as he is, in the flesh, untamed, untrained. He’s got a language all his own! So, ladies, watch out you don’t get pulled apart, limb from limb! Here he is, your wild man: Borneo!” (*Ibidem*, 54)

Com Houdini no papel do “wild man” de Bornéu, o palco assiste à transfiguração dos artistas do circo em “criaturas” que se expressam através de “yelping, growling, barking.” (*Ibidem*) A “naturalidade” (isto é, a incivilidade) dos actos “fingidos” verifica-se na sua proximidade com um mundo “primitivo”, destituído de intelectualidade. Já fora de cena, a pergunta de Houdini a Beatrice [“Did I terrify you, Bess?” (*Ibidem*, 55)] evoca a pergunta de Lady Lazarus. Mas o que aterroriza num caso e noutra é o grotesco da “outridade”.

A autoridade criativa é também determinante no que respeita a quem pode perpetuar o texto mítico e, por isso, a visão de um mundo já escrito e repetido. Impossibilitada por Houdini de autorar o número circense, Beatrice experimenta os “limites” do feminino, à semelhança da personagem de Julia em *Bid Me to Live*, impedida de escrever Orfeu.⁶⁶¹

Em “The Poem as Mask” (*The Speed of Darkness*, 1968), Rukeyser conclui um ciclo iniciado com “In Hades, Orpheus” (*U.S.I.*, 1938) e continuado em *Orpheus*, de 1949. A sua insistência no mito órfico envolve questões da produção e criatividade artísticas, mas também sobre o direito a herdar esta voz. Embora Eurídice continue silenciosa, ao contrário da figura do poema homónimo de H.D., é a figura autoral e a voz feminina de Rukeyser que emerge do poema final.

Em “Eurydice”, de H.D., as consequências do olhar que Orfeu não evita, são inicialmente apontadas como perdas, lembradas agora quando ela já havia esquecido e sido esquecida para lá do Letes: “So for your arrogance / and your ruthlessness / I have lost the earth / and the flowers of the earth”. (*CP*, 53) Contudo, Eurídice supera essa aparente perda e afirma um novo estatuto de superioridade: “At least I have the flowers of myself, / and my thoughts, no god / can take that” (*Ibidem*, 55). A vitalidade de Eurídice deriva do seu próprio “spirit of light” que, embora modesto contra a escuridão do Hades, tem consciência da sua potencialidade: “hell must break before I am lost; // before I am lost, / hell must open like a red rose / for the dead to pass.” (*Ibidem*) Partindo de uma posição de insistência em que Eurídice apenas podia ser o que lhe era permitido [“if once I could have breathed into myself” (*Ibidem*, 53)], o poema termina

⁶⁶¹ Em *HERmione*, é George quem tem o poder autoral para “inventar” a “decorativa” Her, declarar irrelevante a arte da mãe de Her, Eugenia, e proclamar: “(...) you are a poem though your poem’s naught.” (*H*, 212) Em *The Gift*, havia sido a vocação artística e musical de Mama a ser cedo tolhida pela depreciação de Papalie. (cf. *G*, 21)

numa nota de autoridade sobre si e sobre o mundo envolvente.⁶⁶²

Em “In Hades, Orpheus”, incluído no poema longo “Night-Music”, o imperativo “Look!” que ele pode enunciar e a verdura do parque que ele pode ver, estão vedados à figura feminina,⁶⁶³ cujos olhos são apenas receptores e não agentes de visão: “‘Look!’ he said, ‘all green!’ but she, / leaning against him at her hospital door, / received it on her eyes as fireline blinding bright / and would not see.” (CPMR, 118) Febril e ainda frágil, “she (...) / could not face the grass / and the bright water.” (Ibidem) Ao contrário da impotência da figura feminina, a figura masculina determina a acção, o discurso e o olhar: “Lights out; noon falls / steeply away, blazing in green; he sees the sharp fear pass / verdict upon her, pitching and frothing toward the / mechanical white walls.” (Ibidem)⁶⁶⁴

A doença física é, porém, acompanhada pela apatia que ela experiencia, insinuando como no poema seguinte, “The Drowning Young Man”, que animicamente o corpo pode sucumbir perante a falibilidade da vontade humana, da sua “monotonous weakness”. (CPMR, 118) Incapaz de se sustentar sozinha (“leaning against him”), é acompanhada neste processo pela empatia e “compreensão” da natureza (“the gay branches dropped where she stood”). A sua figura opõe-se, então, às imagens de verticalidade ou de um movimento ascendente, que remetem para o mítico Orfeu, subindo em direcção à terra, deixando para trás os espaços infernais para onde a descendente Eurídice retorna: “A boy skating upstreet”; “the gardener climbed at the doorway”; “The husband straightened in the sun” (Ibidem).

Este Orfeu, possuidor do discurso, do poder do olhar e da acção, é, no entanto, reduzido também ele, tal como sucede no mito grego, à impotência. Apenas pode, assim, assistir ao retorno ao espaço hospitalar, da sentenciada mulher. Embora ele afirme que “death’s over”, o

⁶⁶² A intertextualidade com *Bid Me to Live Me* suporta a interpretação biográfica de Friedman: “Eurydice masks the modern woman whose husband has betrayed their love and left her to the underworld of despair. She also disguises the woman poet who, we learn from *Bid Me to Live*, had the audacity to try to speak for Orpheus as well. (...) Read in the context of the novel about the poem’s creation, ‘Eurydice’ becomes in part a kind of mythic autobiography. Orpheus, who conflates and masks the different betrayals of Aldington and Lawrence, consigns Eurydice to the emotional hell of the rejected, chastised, and silenced woman. She in turn, like H.D. herself, refuses to accept this fate and transforms her living death into the basis of rebirth (...)” (Friedman, 1990: 65-66)

⁶⁶³ Jay, partindo de Jacques Derrida, nota que, tradicionalmente, a cegueira é um atributo de heróis masculinos: Sansão, Édipo, Tírsias apresentam diferentes tipos de cegueira mas há um valor de excepção presente na perda de visão. Às mulheres, a cegueira acresce por via das lágrimas (ou, acrescentar-se-ia, na sequência de uma crise histerica) não aportando necessariamente um carácter excepcional ao indivíduo. [cf. Jay, 1994 (1993): 523]

⁶⁶⁴ Rukeyser explica as origens deste poema no seu caminho para a construção de “Orpheus”: “In a poem written when I was nineteen, after a long hospitalization for typhoid fever contracted in an Alabama station house during the second Scottsboro trial – a poem called ‘In Hades, Orpheus,’ I focussed on Eurydice, the ill woman who yearns backward from the burning green of the world to the paleness and rest – and death – of the hospital. Then the interest in Orpheus himself took precedence: I was at the brilliant performance of Gluck’s Orpheus which Tchelitchev designed for the Metropolitan Opera, and was moved by that play of loss and the dragging loves and the music and thorny volcanic Hell; so moved and disturbed that, years later, I wished to go on from there, not to revisit those scenes of Hell.” (LP, 182)

“medo profundo” que ela sente, não deixam a questão resolvida. Dessacralizado e modernizado, Orfeu traduz uma actualização da história mítica mantendo, contudo, o *status quo* entre as duas figuras. Aliás, é a ressonância do nome no título que transporta a presença imemorial do texto mítico para o tempo presente, exibindo a adaptabilidade diacrónica dos mitos aos tempos em que são escritos, mas expondo igualmente o seu carácter intemporal, que lhes permite ser reconhecidos, mesmo para além das alterações ou actualizações sofridas.

Em “Orpheus” (1949),⁶⁶⁵ por sua vez, Rukeyser desmembra o corpo masculino sem lhe retirar por completo a vitalidade (numa antítese ao *cadavre exquis* surrealista, frequentemente feminino e essencialmente passivo⁶⁶⁶) e atribuindo-lhe uma componente totalizante e reconstitutiva, que integra o princípio feminino como elemento necessário à produção criativa. Esse elemento é despoletado depois dos próprios corpos femininos se encarregarem de fracturar e fragmentar o corpo órfico, sendo assim os propiciadores da nova forma criativa. No corpo de Orfeu em pedaços, Rukeyser coloca, assim, lado a lado, entre os componentes corporais, uma expressão do masculino e uma sinédoque do feminino: “the hacked foot and the hand and the head, / buttocks and heart, phallus and breast” (*CPMR*, 293).

Uma das condições que permite a reconstrução e a recomposição é, afinal, a fluidez e a capacidade metamórfica do corpo – atributos considerados pertença do feminino – e que Orfeu assume na sua nova forma constitutiva: “here on wet ground, scattered, the flowing man.” (*Ibidem*, 287) Sobre a fluidez diz Elizabeth Grosz:

(...) the female body has been constructed not only as a lack or an absence but with more complexity, as a leaking, uncontrollable, seeping liquid; as formless flow; as viscosity, entrapping, secreting; as lacking not so much or simply the phallus but self-containment – not a cracked or porous vessel, like a leaking ship, but a formlessness that engulfs all form, a disorder that threatens all order. (Grosz, 1994: 203)

A ameaça de desordem expressa pelas Bacantes em fúria, ainda sob o efeito cúltico, realça a sua aproximação à imprevisibilidade da Natureza e reafirma a comunhão existente entre esta e as figuras femininas, uma vez recompostas. Desprovidas de pecado, mesmo se o corpo mostra as marcas sangrentas do homicídio, estas mulheres são manifestações violentas das emoções, sem controlo ou racionalidade:

⁶⁶⁵ Rukeyser explica o processo de composição deste poema em *The Life of Poetry*. (cf. *LP*, 183-186)

⁶⁶⁶ Jean Gallagher, por exemplo, analisa o tratamento composicional que Man Ray realiza nas fotografias do corpo de Lee Miller e na forma como esta, por sua vez, se auto-representa fotograficamente, recompondo a imagem de si captada: “Miller’s photograph evokes not a visual vocabulary of capture or threat but rather a disarming of the viewer posited by the Man Ray image. The wire mesh on the woman’s shoulder and arm could be said to reinscribe the distance between seer and seen that surrealism sought to collapse.” (Gallagher, 1998: 72)

The mountain looks down the road. It sees the last of the women
 escaped and alone, running away the road.
 It sees one woman in a million shapes,
 procession of women down the road of time.
 They have changed into weapons; now they need be whole.
 And the pieces of the body cannot be.
 They do not even know they need be whole.
 Only the wounds in their endless crying.
 Now they know. (CPMR 292)

Não corrompidas devido à ausência de conhecimento e consciência, estão num espaço transitório, indiferente a cálculos e a orientações geométricas tal como a própria montanha. No entanto, é quando se enuncia a sua descida pela estrada do tempo que se declara a sua transformação em armas, aproximando o tempo (linear e masculino) e uma manifestação bélica, acentuada pela imagem da procissão/marcha enquanto um só corpo. Mas o polimorfismo das figuras (“It sees one woman in a million shapes”) frisa a não solidez desta massa corporal, tornando imagetivamente a procissão numa só mulher, por sua vez, transfigurada (“changed into weapons”). É uma imagem que recorda o “iron-ring” de Aquiles e dos seus homens, que não os engrandece mas antes os reduz e despersonaliza. De facto, José Gil aponta para a peculiaridade da formação da imagem mental do “corpo militar”: “O ‘corpo do exército’ não se compõe de partes ligadas entre si à maneira do que acontece com as do corpo: mas é porque desejamos que esta massa de soldados se comporte (e seja vista) “como um só homem” que a pretendemos assimilar a um só corpo. (Gil, 1997: 89-90)

Estas figuras femininas e fragmentadas são poeticamente irrelevantes como o nome parcialmente esquecido e finalmente lembrado: “And these four strings now sing: / Eurydice.” (CPMR, 293) No mesmo plano, depois de tornado corpo-caos, Orfeu passa de um estado de incompletude e desunião para a dissolução integradora no corpo da Natureza, que é, ao mesmo tempo, um túmulo e um ventre, proporcionando assim a sua recomposição. Da fragmentação e do fim da integridade corporal que marcava a sua estruturação identitária, reconstitui-se na transfusão com o corpo da Natureza, segundo ventre (ventre primordial?), cíclico e fértil, germinando-o de forma ainda mais produtiva. Ou seja, em vez do anunciado empobrecimento do Eu ancorado no corpo [“Scattered. The fool of things. For here is Orpheus, / without his origin : the body, mother of self” (Ibidem, 288)], Orfeu passa por um processo de transubstanciação que lhe permite transcender os limites da permanência e da totalidade: “All myths are within the body when it is most whole” (Ibidem). Realiza-se, deste modo, na partilha e na fusão com a Natureza. Contudo, apenas pode ser íntegro, “integrando” todas as partes de si, incluindo o momento do seu assassinio, uma necessidade que Rukeyser expusera, em *The Life of Poetry*: “And this correspondent is right, pain is not forgotten.” (LP, 185)

O silêncio incoativo das árvores é substituído pelo lento acordar e pela sintonia entre o corpo fraccionado e os elementos naturais que o envolvem na sua recomposição: “Standing in silence on the mountaintop, the trees incline /before the breath of fire. / Very slowly, the sounds awake. Breathing that is the / consciousness, the lifting /and the resting of life, and surf-sounds of many flames.” (CPMR, 293)

O corpo polissémico de Orfeu é também polifónico: “(...) and the blood of Orpheus, / spilled, soaked, and deep under the wet ground, / rises in fountains playing into the wounds. (...) / And now the wounds losing self-pity change, / they are mouths, they are the many mouths of music.” (Ibidem) Os locais de abertura do corpo, tais como as feridas que são bocas, medeiam a transição do interior para o exterior, deixando o corpo “escoar” para a infinitude da Natureza e tornando esses espaços intersticiais, as fontes de comunicação e da música. A permeabilidade do corpo feminino é reencontrada e restabelecida no corpo segmentado de Orfeu, ele próprio espaço de nascimento e morte:

His death is the birth of the god.
He sings the coming things, he sings arrivals,
the blood reversing from the soaked ground, warmth
passing over the lands where now barren resists,
fertile and wet invite, all in their way receive. (Ibidem, 294)

No entanto, não há uma total efeminização de Orfeu, uma vez que, lembrando quem era, define-se como “Father of song” (cf. *Ibidem*, 291), embora reconheça agora, na sua reconstrução, a integração dos princípios masculino e feminino: “Father of song, in the seed and vaults of the sea, / the wall of light and pillars of desire, / (...) I will know more and again, / woman and man.” (Ibidem, 291)⁶⁶⁷

O autor poético continua a ser claramente masculino em “Orpheus”, uma circunstância que Rukeyser reverte no seu retorno ao mito na década de sessenta. De facto, em “The Poem as Mask”, o Orfeu que surge perante o olhar do leitor foi entretanto transformado pela historicidade e pela politização do contexto temporal. O mito que se evoca é destronado por uma exigência de autoria que exista (e que existe) fora da tradição patriarcal e fora do binómio poeta/musa. Apesar do imperativo “No more mythologies!” e da afirmação conclusiva “It was myself” (CPMR, 413), a invocação de Orfeu confere, ironicamente, uma maior autoridade e gravidade à voz poética que o pretende agora anular. Ou seja, a dupla valência da força do mito

⁶⁶⁷ Em *The Life of Poetry*, Rukeyser reafirma o carácter patriarcal de Orfeu: “The figure of Orpheus stands for loss and triumph over loss, among other things: the godhead of music and poetry (...).” (LP, 182) Já a vitalidade dos fragmentos corpóreos radica-se no interesse científico da autora: “(...) I became interested again in morphology and specifically in the fact that no part of the body lives or dies to itself. I read what I could about the memory and lack of memory of fragments, of amputees, and of dislocated nerve centers.” (Ibidem, 183)

advém, de certa forma, da sua capacidade de oferecer uma leitura sincrónica e diacrónica e de remeter, pela sua mera referência nominal, para toda uma história literária e visual que, mesmo se refutada, não lhe altera o estatuto. Daí a imperatividade de suprimir os mitos, uma vez que a mera revisão ou reescrita dos mesmos não os modifica intrinsecamente, nem lhes retira a autoridade semântica.

Sendo, talvez, um dos poemas de Rukeyser mais facilmente identificáveis com uma intenção feminista, é também o poema em que se radicaliza a sua posição sobre o mito. Neste, o enfatizar da força individual da criação (da gestação vital e poética) revela-a como uma capacidade inata, aqui feminina e, acima de tudo, proveniente da volição do sujeito e não determinada nem coarctada pela imposição e tradição de outrem. Não é, aliás, por acaso, que é um dos poemas da autora mais citados, tendo a frase “No more masks!” constituído o título de uma antologia de poesia feminina, editada nos anos setenta por Florence Howe e Ellen Bass.

A recusa das máscaras reaproxima Rukeyser e Plath na sua busca de uma identidade mais autêntica. Que máscaras encontra Rukeyser no final da década de sessenta? Assinale-se que “The Poem as Mask” é o primeiro poema da sequência “Clues” e que, por isso, introduz as pistas para esse desvelar. Uma das primeiras constatações é de que a conciliação entre a voz órfica e a voz (feminina) do sujeito poético implica uma dupla gestação feminina: na libertação da criatividade poética através do desmembramento do mítico Orfeu e na geração da criança pelo sujeito poético. É, então, no espaço da vivência do sujeito que a criação se funda: “There is no mountain, there is no god, there is memory / of my torn life, myself split open in sleep, the rescued child / beside me among the doctors, and a word / of rescue from the great eyes.” (CPMR, 413) O corpo do poeta tornado corpo poético valida a sua escrita e permite “dizer a verdade sobre si própria.” Lorrie Goldensohn considera que, apesar desta declaração de autonomia, há ainda patente uma presença masculina que cauciona os dois actos, gerativo⁶⁶⁸ e artístico, neste caso, pela manutenção da masculina “mão” órfica: “(...) Orpheus may be a woman finally with the right mask on, clutching the right mythology, but the deity hasn’t changed *his* pronoun.” (Ibidem, 126) No entanto, embora a leitura dos versos possa permitir que é o agenciamento divino que determina o “levantar da mão”, também se intima que a incorporação do deus promove uma maior dissolução deste e uma verdadeira nova voz poética.

⁶⁶⁸ “But the recuperative role that motherhood plays is clear: the self split open in self-mothering is the cloven female body, despite the male’s appropriation of midwifing and control over procreation, and despite the wound to her fertility that the poet undergoes in her hysterectomy; on the way to a deliverance both psychic and actual. The new myth is this female body whose wounds produce the Orphic song, its emblem the poet-mother and child. Against the surgical knife of male cancellation, body and family become female: first mother, then tentatively, then more and more strongly, bisexual or lesbian.” [Goldensohn, 2001 (1999): 126-127]

Nesta afirmação da autoria representacional, desaparece o desmembrar do corpo órfico pelas enfurecidas mulheres de “Orpheus”.

Em Plath, a capacidade homicida de “Lady Lazarus” e o antagonismo relativamente às figuras autorais como “Herr Doktor”, “Herr God” ou “Herr Lucifer”, encontram uma possibilidade mais produtiva nos “Bee Poems” e na figura da abelha-mestra. Se as abelhas em “Wintering” “saboreiam” a iminente Primavera, o sujeito de “The Poem as Mask” encontra-se preparado para iniciar a sua própria música: “Now, for the first time, the god lifts his hand, / the fragments join in me with their own music.” (CPMR, 413)

Para as duas autoras, a experiência feminina na sua totalidade, mesmo que minimal e doméstica ou biológica e dual no acto da maternidade, oferece um campo poético que exige sair do espaço residual da marginalidade para se constituir como fonte válida para o momento criativo. Ou seja, determina alternativas literárias para além dos cânones estabelecidos.

6. Conclusão: O corpo no espaço literário

Ao longo deste trabalho, observou-se que Plath e Rukeyser não se ativeram meramente ao corpo anatómico e tátil, consciente da sua carnalidade vivente (no conceito de Merleau-Ponty em *Phenomenologie de la Perception*) e da vivência da sua pele (descrita por Anzieu em *Le Moi-Peau*). Na sua representação crítica esteve também presente esse construto social “dócil” (analisado por Foucault em *Surveiller et Punir*), problemático e complexo, criado e recriado na sua performatividade – isto é, na sua *performance* iterativa – perante os outros (reenviando para a análise de Butler). As suas representações corporais partem, assim, de um pressuposto social e cultural que envolve aspectos tão diversos quanto o militarismo, as dificuldades autorais femininas, as formulações míticas canónicas ou as diferentes configurações da maternidade, enquanto acto biológico, reprodutivo, criativo, social.

No caso plathiano, este investimento social e histórico no seu texto, reduz o que alguns críticos consideram ser a dimensão narcísica na sua obra, proporcionando a abstracção do corpo subjectivo em prol de um corpo social, ainda que informado a partir da experiência do sujeito. Assim, é a partir de um corpo concreto e presente que surge a realização artística. Dessa forma, influenciada pelo domínio do óptico na cultura americana, Plath constrói representações corporais onde sobressai, sobretudo, o seu carácter visual, em que o corpo se constitui como uma fantasia de outrem e não do próprio sujeito. Lidas a partir das codificações dos “corpos imaginários” que Gatens sugere, tornam-se, frequentemente, signos legíveis de uma época. A consciência desta socialização opressiva do corpo, em que a vigilância panóptica coíbe a originalidade ou a criatividade, conduz à posterior subversão dos limites corporais, procedendo as personagens ou os sujeitos poéticos a várias tentativas de superação da componente visual do corpo e da sua validação sob esses moldes.

Quanto a Rukeyser, a politização, para alguns excessiva, do seu texto, sustenta a definição de Kertesz, que a considera exemplificadora de uma “urban poet”. No entanto, se Kertesz tem em mente uma associação entre o texto poético e a presença da urbe – na sua edificação e centralidade, nas suas relações fragmentárias e na sua modernidade – sugere-se que Muriel é, de forma idêntica, uma escritora da *polis*, na sua dimensão social, legal e evolutiva. Apesar desse investimento político, Rukeyser não desinveste poeticamente no texto produzido. Note-se que o seu posicionamento literário propugna uma teoria que, na sua fundação, emprega técnicas modernistas de *avant-garde*, no apelo a novos modos de experienciar sensorialmente um poema, conjugando linguagem fílmica e desconstruções sintácticas e estruturais como, por exemplo, nos poemas incluídos na “biografia” *One Life*, publicados

décadas antes dos ensaios seminais da *écriture féminine*. Mas o investimento de uma intenção política e formativa no texto revela a própria maleabilidade representacional de Rukeyser, procurando figurações que respondem aos seus objectivos tópicos e não necessariamente a uma linha estética ou a uma orientação linearmente idêntica ao longo da sua obra. Este caso é, particularmente, visível no que respeita à representação do corpo feminino que pôde ser, por isso, único na sua experiência, colectivo na sua essência biológica ou criativamente andrógino.

A “feminização” dos textos das duas autoras debate-se, conseqüentemente, com a sua defesa de uma possibilidade autoral igualitária. Ou seja, reclamando, progressivamente, um espaço e um reconhecimento da autoria feminina, identificam no (seu) corpo feminino um *locus* específico e genérico de produtividade/criatividade. Em “Ajanta”, “Nine Poems for the Unborn Child” ou em “Sunday at the Mintons” exalta-se a conexão entre o espaço matricial e a imaginação, distante da cartografização e geometrização do mundo masculino. A musa é, afinal, interna: fonte e produtora de discurso.

Esta interioridade e especificidade femininas existem, todavia, enquadradas por uma cultura e uma sociedade que ajudam a definir esse mesmo corpo e esse mesmo feminino. A construção de uma imagem – social, estética, política – consegue-se, então, através de um equilíbrio precário entre as diversas tensões a que se está sujeito. Pressões do foro emocional, externas ou impostas pela fisicalidade do próprio corpo que se desenvolve, cresce desordenadamente ou que mirra, que é instável. Os contrastes entre a expansão e a contracção corporal, entre a visibilidade ou invisibilidade que lhe são consignadas, remetendo-o para a plena claridade ou obscurecendo-o até aos limites do sociável tornam a sua representatividade simultaneamente fluida e fixa, constituindo, por isso, um objecto desafiante. Relevante é, também, a forma como o indivíduo entrevê a sua relação com este espaço em que se situa e que responsabilidade sente enquanto membro de uma comunidade.

Uma das diferenciações entre Plath e Rukeyser advém da emergência, no caso da primeira, de um espírito mais individualista e, no caso da segunda, de uma preocupação essencialmente humanista. Isto é, enquanto Plath se observa num processo de crescente desvinculação em relação às várias comunidades onde supostamente se deveria inserir (em Wellesley, em Smith como aluna e, mais tarde, como professora, em Nova Iorque, em Boston, em Londres e em Devon), Rukeyser procura, quase obsessivamente, uma aproximação e comunhão universais e a integração plena do indivíduo na comunidade local e na comunidade global.

De certa forma, poder-se-ia dizer que Plath se discerne enquanto um indivíduo autónomo, em que a ameaça à identidade deriva sobretudo do casamento ou da relação materno-filial. A sua crítica a esta anulação subjectiva ou à formação de uma “identidade colectiva” e a

representações estereotípicas do feminino, em função de uma sociedade homogeneizante, expressam uma inquietação que parte, principalmente, das suas preocupações individuais. Já Rukeyser exprime-se com membro participante de uma comunidade mais alargada, onde se estabelecem relações de interdependência e compromisso. Os aspectos psicopolíticos dos seus textos consideram, tal como em Plath, o carácter necessário da transformação social mas, no caso de Rukeyser, esta parte de uma necessidade que a autora encontra, frequentemente, no espaço do Outro. O texto pode tornar-se o meio formativo, para a partir desse espaço de exclusão, revelar a igualdade e defender a inclusão.

As questões de identidade para Rukeyser resolvem-se, então, no seio deste sentir e partilha comunal e os sujeitos poéticos afirmam claramente a sua identidade. Plath, por seu turno, produz sujeitos poéticos em conflito identitário mas, acima de tudo em Esther Greenwood, assiste-se à deriva de uma personagem em crise existencial e em busca de uma identidade que não consegue consolidar sem ajuda oficial e terapêutica. Interrogando-se sobre “quem é?”, Esther parte das sucessivas rejeições de quem não é para chegar a um apaziguamento emocional e mental mas mantendo-se, ainda no final do texto, num processo de indefinição e crescimento pessoal. A indicação, no presente, da sua realização materna apenas acrescenta um registo factual, atribuindo uma segurança temporária de que a personagem mantém a sua estabilidade, mas não oferece nenhuma reflexão sobre o que Esther “pensa” sobre o seu presente e a sua identidade.

A dissociação relativamente à comunidade envolvente pode ser também aferida na fragilidade das personagens plathianas quando se percepcionam vulneráveis e sob observação ou ameaça dos que consigo coabitam, dos vizinhos e dos que com elas se cruzam. Multiplicam-se, assim, as personagens fortemente conscientes da sua unicidade e individualidade, não em conflito aberto com o exterior, mas sob a asfixiante sensação de estarem a ser perseguidas, vigiadas e controladas numa comunidade de que se sentem alheadas. De Esther Greenwood às personagens de “Mothers”, “Tongues of Stone”, “Johnny Panic and the Bible of Dreams”, a ausência de elos palpáveis e fiáveis que as envolvam e liguem aos outros, tornam a divisão entre o Eu e o Outro quase intransponível. Este frequente desinvestimento afectivo amplia o seu escopo alienante. A linguagem, num estilo irónico, urbano e cáustico (semelhante a J.D. Salinger) que assume um tom superior, como o de um repórter que não só observa mas que comenta de uma posição distante, contribui para esta percepção de um sujeito aparte, um sujeito que é, afinal, ele próprio, o Outro.

O contraste entre a aparente normalidade da vida de Plath e a violência na sua obra, resulta, em parte, da pressão sentida para cumprir a “normalidade” social e fazer parte desse

universo com o qual não se identifica. A violência combatida por Rukeyser na sua vida diária conduz, por seu turno, a uma obra que se informa de princípios positivos e orientados para uma defesa da condição humana e confiança na mesma. Se Plath explora a dimensão negra da mente humana, expondo o horror físico infligido aos corpos dos Outros (na alteridade do feminino ou das vítimas selectivas de diferentes guerras e conflitos), Rukeyser questiona e problematiza as falências históricas e morais, exortando a uma renovação social e à irrefreável capacidade regenerativa que humano e natural contêm na sua especularidade.

Tais circunstâncias ocasionam, no caso de Plath, a retenção do espírito harmónico e comunal num passado vivido no espaço de uma relação paterno-filial, mitificada mas irreal. Reminiscência simbólica, enquanto pura criação subjectiva este mito permite a Plath idealizar um percurso espaço-temporal e afectivo que, paradoxalmente, ao apresentar-se como utopia, reforça a sua percepção de uma certa alienação em relação à sociedade, vivida como distópica. A memória desse espaço da infância é uma memória sensorial e trabalhada afectivamente. É também uma memória que complementa a imagem de uma sociedade construída binariamente, a que ao par feminino/masculino Plath acrescenta, familiarmente, os binómios filha/pai; aluna/professor. A desconstrução desta hierarquização social e familiar obriga à revisitação do “mito paterno”, onde a figura colossal de uma autoridade masculina é o alvo primeiro de reestruturação, destituição ou destruição. É também neste campo mítico-pessoal que Plath ensaia a reconstrução de um sujeito feminino, cabalmente produtivo. Apropriando a imagética do pai entomólogo/apicultor e da sociedade apiária na sua complexa e fechada estrutura organizativa, Plath recria e recupera um universo matrilinear, feminino, ferozmente combativo e placidamente reprodutivo, mas também capaz de prodigiosos voos na imaginativa e enigmática rainha. A fertilidade inerente a este mundo permite valorizar, em parte, a interioridade do espaço doméstico, enquanto reconhece o direito à expansividade exterior, seja na figura da rainha ou das obreiras que sentem a iminente Primavera.

Igualmente afirmativa é a transferência da admiração de uma figura leonina masculina, para a sua recriação sob a forma de uma múltipla “lioness”. Esta figura que aparece em “Purdah”, na imagem da rainha (reformulada como um “lion’s body”) ou em “Ariel”, capaz de um poder corrosivo, lembra a citada descrição que Plath faz de Ted Hughes, em carta à mãe: “(...) with a voice like the thunder of God – a singer, story-teller, lion and world-wanderer, a vagabond who will never stop...” (*LH*, 233)

Os espaços plathianos e os corpos que neles habitam oscilam, então, entre o espaço do real (na informação biográfica ou geográfica) e o espaço do imaginário mítico, evocado ou recriado, como nos “Bee Poems”. “Electra on Azalea Path”, por exemplo, repete a construção

da geografia imaginária de *The Bell Jar* e dos diários (tal como sucede com o espaço cartográfico de Point Shirley), num processo afectivo e mitopoético que substitui progressivamente a realidade externa pela subjectividade da representação mental. O imago produzido conjuga lugares, pessoas, memórias e percursos, transformados e reordenados simbolicamente, no campo das emoções, e esteticamente no campo literário, denunciando a fragilidade das interpretações psicanalíticas, mas não anulando a autodiagnose freudiana da autora.

Marc Augé, apoiando-se na distinção de Michel de Certeau de lugar e espaço, analisa a relação mutável entre corpo e este último, o que auxilia na interpretação das possibilidades polissémicas do espaço que é recriado nestes textos de Plath ou em “The Book of the Dead” e de *The Orgy*, de Rukeyser. Este é, então, um espaço fisicamente visitado pelo corpo, de abertura ao Outro e à experiência, enquanto representação mental ou rememoração subjectiva:

A distinção entre lugares e não-lugares passa pela oposição do lugar ao espaço, noções essas de que Michel de Certeau propôs uma análise que constitui, neste caso, um preliminar obrigatório. (...) Para ele, o espaço é um “lugar praticado”, um “cruzamento de corpos móveis”: são os que andam a pé que transformam em espaço a rua geometricamente definida como lugar pelo urbanismo. (...) A primeira referência é a Merleau-Ponty que (...) distingue do espaço “geométrico” o “espaço antropológico”, enquanto espaço “existencial”, lugar de uma experiência de relação com o mundo por parte de um ser essencialmente situado “em relação com o meio.” [Augé, 1998 (1994): 85-86]

A “espacialização” do tempo da memória em “Electra on Azalea Path” é, em parte, semelhante à “temporalização” do espaço da Guerra Civil Espanhola para Rukeyser, momento mítico cuja evocação é recorrente noutros espaços cronológicos e físicos e que se torna uma entidade “sempre-presente”, porque sempiterna é a possibilidade do horror que em si recorda. O espaço marcado pelo tempo na obra de Rukeyser não implica, assim, a substituição sequencial e cronológica das macronarrativas, mas a rememoração e a herança vivencial dos “traços” (dos *patteran*) deixados pelos antepassados, num fluxo contínuo que a palavra pode confirmar. Da tribo de Cornstalk para o presente de Gauley Bridge, do “indentured English servant” para o trabalhador do túnel, de Oshkosh, Wisconsin à nova-iorquina Muriel, o passado [“a canvas of centuries” (*CPMR*, 69)] transporta-se linguisticamente, apesar do silenciar e do seleccionar consciente dos que reescreveram Sappho ou ditaram a história de Giordano Bruno.

A possibilidade representativa, dependente da autoridade vocal e pública, constitui-se em impossibilidade para os que ficam à margem do poder ou na falsa imagem do feminino/Outro. À semelhança de H.D. e Zora Neale Hurston, as duas autoras aqui convocadas por terem, de forma idêntica, problematizado a questão corporal em dissensão com estipulações canónicas, Plath e Rukeyser contestam e subvertem as representações patriarcais/tradicionais de um feminino (e/ou de um Outro), desconstruindo e pulverizando as máscaras sociais ou o embuste

da passiva “fada-do-lar” e da viciosa Esfinge. Assumindo a imperatividade de trazer o corpo feminino para o espaço do poder representacional, na sua revisão mitográfica em “Private Life of the Sphynx” e em “Myth”, Rukeyser retira-o do anonimato generalista da expressão “Homem”. O feminino e o Outro (ou a “outreidade” do feminino) construídos sob uma perspectiva óptica da diferença, conquistam espaço autoral e representativo na imposição do seu corpo físico e material, logo, sensorialmente pleno.

Uma das formas de contornar o ocularcentrismo implica, aliás, o restaurar da respeitabilidade por todo o corpo na recusa de tabus visuais ou expressivos e no anular das polaridades de uma sociedade sustentada em princípios binários. Procurar um corpo anterior à socialização e alheio aos diferentes controlos (sociais, familiares, políticos, médicos) requereu, então, em Plath uma criação mítica de um espaço psicológico (uterino, apical ou marinho) ou a reescrita rukeyseriana de uma história mítica em que a fragmentação generativa da figura órfica revela a voz da poet(is)a, em “The Poem as Mask”. Mas imagens mitológicas ou arquetípicas perdem parte do seu valor reverencial, sacro, transcendente ou imutável ao serem tratadas de forma irónica ou analítica. Obrigadas a revelar verdades para além das que lhes atribuem (“The Private Life of the Sphynx”) ou tratadas com displicência, estas figuras são desmembradas (“The Colossus”), tratadas com a arrogância que outrora mostraram (“Poem as Mask”), ou reapropriadas para uma nova linguagem mítica (“Two Sisters of Persephone”, “Waiting for Icarus”, “The Birth of Venus”). Já em 1935, Rukeyser anunciara: “Be bold, friend; all your nymphs have disappeared / dwindled upon those green and classic banks, / the goddesses are gone, and the chivalric ranks.” (CPMR, 16)

Que possibilidades literárias (estéticas e formativas) apresentam as hipóteses e análises ensaiadas neste trabalho? Sem se pretender fazer um levantamento das realidades encontradas em manuais escolares ou em obras seleccionadas como de leitura obrigatória ao longo de vários anos de ensino, pensa-se nas mitologias e nas “cartografias” corporais associadas aos contos e aos espaços heróicos e torna-se difícil discordar da avaliação de Donna Perry:

Thus, women students of American literature were pressured by androcentric texts and literary interpreters, their instructors, to identify with the individualistic, independent quests of Huckleberry Finn and Captain Ahab, to accept the Hemingway hero’s competitive code as the only valid rule of conduct. We learned that male experiences like hunting, whaling, or scoring sexual conquests were significant; women’s experiences of mothering, homemaking, and forming friendships with other women were insignificant because invisible. (...) Strong women characters, when they appeared, were judged in terms of their relationships with male characters and were evaluated by male standards; successful women writers were labelled manly (e.g., George Eliot, Willa Cather) or eccentric (e.g., Emily Brontë, Emily Dickinson). [Perry, 1992 (1989): 298]

Estas figurações do feminino (ou dos diferentes Outros) na literatura e nos estudos

literários, no cinema, na arte ou na pluralidade visual contemporânea, continuam frequentemente a informar representações corporais e agenciais normativas e convencionais que determinam, por sua vez, a forma como o indivíduo se identifica: no campo da conformidade passiva ou da marginalidade transgressiva. Por outro lado, representações politicamente correctas ou a introdução de espaços próprios não eliminam a percepção de alteridade e secundarização. Considere-se a pluralidade americana, em que é possível encontrar departamentos ou áreas disciplinares tão diversas quanto fragmentadas como as que a seguir se listam, seja sob a égide de um multiculturalismo ou no acentuar de uma etnicidade ou especificidade: *Women Studies*, *Women and Gender Studies*, *African-American Studies*, *Asian American Studies*, *Native American Studies*, *Latin American/Chicano Studies* (ou *Chicano/Chicana Studies*), *Jewish Studies*. Na consideração do espaço de estudo que cabe a T.S. Eliot e Ezra Pound, a Marianne Moore e H.D. ou a Langston Hughes e Zora Neale Hurston, percebe-se a transponibilidade fácil dos dois primeiros como elementos comparativos, exemplificativos ou doutrinadores e a fácil reclusão dos restantes em espaços representativos próprios. Por essa razão, se insistiu neste texto em “oferecer” algum espaço linguístico tanto aos segundos como aos primeiros. Se T.S. Eliot é um modelo comparativo em determinados contextos, a teoria e a prática literária de Langston Hughes também permitem reapreciar e reavaliar determinadas opções da afro-americana Zora Neale Hurston ou da “Woman, American, and Jew”, Muriel Rukeyser. No entanto, ao ter-se presente o momento da criação do termo Imagismo, por Ezra Pound, isto é, o momento em que este escreve “H.D., Imagiste”, num grupo de poemas de Hilda, que envia para a revista *Poetry*, compreende-se a facilidade com que este reconhece a sua autoridade literária. No pólo oposto, e atendendo à escrita posterior de H.D., também se depreende a dificuldade que esta experiencia em “escapar” a uma “autoria” literária de si, a partir de um outro.

Que consequências decorrem desta consciencialização de uma lateralidade discursiva e de uma imagem representativa que circunscreve o corpo da obra às características do corpo do autor? A espaços, e sobretudo nos textos iniciais, Plath suprime o corpo no entendimento de uma propriedade feminina, enquanto H.D. o reenvia para o espaço apenas aparentemente inofensivo da Antiguidade Clássica ou para o manuscrito por publicar. O discurso plathiano segue, assim, os preceitos de uma representação esteticamente apropriada, como em “Conversation Among the Ruins”, onde o corpo feminino está passivamente detido, mesmo se se intima a sua inquietação. Visualmente, são também recorrentes as figurações de um feminino como uma reduzida boneca, retida numa infantilidade que expõe a sua impotência social, cultural e autoral ou como um manequim alienante, objecto que meramente existe para

o olhar de outrem. A reapropriação desta figura icónica do surrealismo, por parte de Plath (e pense-se na sua apreciação dos quadros de De Chirico e na importância do manequim nas suas obras), revela como a construção das suas representações do feminino está consciente da componente visual, fragmentária e objectificante do mesmo.

Rukeyser, por sua vez, liberta o corpo das restrições sociais, fazendo deste um elo fulcral na percepção da realidade e enquanto factor de união, exigindo o reconhecimento da sua integridade. “Obrigando” o leitor a ver o Outro, Rukeyser insiste no carácter formativo da poesia, demonstrando, em “St. Roach”, por exemplo, como a diferença e a “outridade” são construídas cultural e socialmente, não derivando de condições intrínsecas ao indivíduo. A “diferença” visual anula-se, assim, no contacto. Em *Their Eyes Were Watching God*, Hurston mostra que os corpos destroçados pelo temporal se confundem na sua natural semelhança: é apenas a “civilização” que regista e compele à diferenciação.

Contudo, nos textos mais libertadores de Plath ou na perseverança de Rukeyser mantém-se presente a consciência de que a divisão binária e a prevalência de uma cultura marcada opticamente são obstáculos de difícil transposição à representação corporal e autoral que desejam. O contestar de uma escrita imbuída de atitudes dicotómicas e da imposição de interditos, o reencontrar da experiência do corpo – na gravidez, na maternidade, na relação táctil ou numa apreensão sensorial mais ampla – transformam os seus textos de objectos estéticos e literários em produções politicamente conscientes do seu corpo no mundo. A presença subjectiva determina, assim, o posicionamento crítico e político e o corpo no texto pode tornar-se mensagem social. Mesmo quando, aparentemente, parte da esfera pessoal do corpo do autor.

Este trabalho pretendeu ser, pelas razões apontadas, apenas um olhar. Há a consciência, por isso, de que a perspectiva assumida se realizou de fora para dentro e de que o olhar que determinou o horizonte da escrita e o sentido das palavras é tão condicionado pelos valores e experiências culturais, sociais e históricas como o dos que pretendeu investigar. No entanto, porque o posicionamento no espaço e no tempo é outro, espera-se que o distanciamento tenha permitido entrever possibilidades até aqui menos visíveis. A insistência na visualidade (linguística e teórica) parece à partida contradizer, por exemplo, os propósitos ontológicos e culturais de Rukeyser, mas concede-se que a experiência e a laboração por detrás deste trabalho se fundaram num fascínio “panóptico” pela observação das imagens reais e imaginárias que povoam os textos e a vida das autoras. Deste modo se admite igualmente que a estimulação auditiva, provocada pelo ritmo e pela cadência dos textos poéticos, cedo cedeu lugar ao encantamento pelo valor escópico das representações corporais na obra de Sylvia e Muriel.

Apêndice

Fontes das ilustrações

Na tentativa de apresentar uma qualidade de imagem mais aceitável, optou-se pela Internet como fonte de acesso de algumas das imagens, em vez da sua reprodução a partir das obras consultadas e indicadas na bibliografia. Os endereços electrónicos utilizados são mencionados juntamente com as restantes fontes.

Figura 1 – *Black and White Bleaching Cream*, 1950, in Jim Heimann, (ed.), *All-American Ads*, Köln, Taschen, 2001, p. 382.

Figura 2 – Van Gogh, *La Ronde des Prisonniers (d'après Doré)*, Saint-Rémy, 1890. Óleo sobre tela (80 x 64 cm), Moscovo, Museu Pushkin. Recuperado 2007, Fevereiro 20, de http://www.universalis.fr/mediaencyclopedie/87/0100002/encyclopedie/La_Ronde_des_prisonniers_Van_Gogh.htm

Figura 3 – Lewis Hine, legenda original: “The overseer said apologetically, ‘She just happened in.’ She was working steadily. The mills seem full of youngsters who ‘just happened in’ or ‘are helping sister.’” Newberry, S.C. Recuperado 2004, Março 15, de <http://www.historyplace.com/unitedstates/childlabor/full.jpg>

Figura 4 – Margaret Bourke-White, *Little Boy with Hound Dog*. Recuperado 2004, Março 15, de <http://www.gallerym.com/work.cfm?ID=858>

Figura 5 – Paul Delvaux, *Le Miroir*, 1936. Óleo sobre tela (120 x 140 cm), Colecção privada. Recuperado em 2006, Abril 20, de <http://modernart.ifrance.com/>

Figura 6 – Paul Delvaux, *La Vénus endormie*, 1944. Óleo sobre tela (173 x 199 cm), London, Tate Gallery. Recuperado em 2006, Abril 20, de http://www.tate.org.uk/collection/T/T00/T00134_8.jpg

Figura 7 – Cartaz de propaganda, Imperial War Museum, reproduzido em Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, *No Man's Land, The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, Vol. 2, *Sexchanges*, New Haven and London, Yale University Press, 1988a, p. 278.

Figura 8 – Fotografia sem título, Imperial War Museum, reproduzido em Sandra M. Gilbert e Susan Gubar, *op. cit.*, p. 279.

Figura 9 – Bob Willoughby, *Sophia Loren* (Surrounded by dress forms in the Paramount Studios wardrobe department), 1958. Recuperado em 2004, Dezembro 10, de <http://www.globalgallery.com/enlarge/009-18735/>

Figura 10 – Bob Willoughby, *Elizabeth Taylor* (On the MGM set of “Raintree Country”), 1956. Recuperado em 2004, Dezembro 10, de <http://www.globalgallery.com/enlarge/009-18594/>

Figura 11 – Dante Gabriel Rossetti, *Lady Lilith*, 1868. Óleo sobre tela (97,8 x 85,1 cm), Wilmington, Delaware, Delaware Art Museum. Recuperado em 2004, Dezembro 10, de <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/walker/exhibitions/rossetti/works/beauties.asp#a>

Figura 12 – Mary Cassatt, *Breakfast in Bed*, 1897. Óleo sobre tela (58,4 x 73,7 cm), San Marino, California, Huntington Library and Art Collection. Recuperado em 2007, Abril 10, de

<http://www.mystudios.com/women/abcde/cassatt-breakfast-1897.html>

Figura 13 – Duane Hanson, *Supermarket Shopper*, 1970. Recuperado em 2007, Março 20, de <http://www.arte.go.it/mostre/hanson/>

Figura 14 - Margaret Bourke-White, *Bread line during the Louisville flood*, Kentucky, 1937. Recuperado em 2004, Março 21, de http://www.masters-of-photography.com/B/bourke-white/b-w_living_full.html

Figura 15 – Edward Hopper, *Nighthawks*, 1942. Óleo sobre tela (76,2 x 144 cm), Chicago, The Art Institute of Chicago, Friends of American Collection, in Rolf G. Renner, *Edward Hopper, 1882-1967. Transformações do Real*, Köln, Taschen / Público, 2003, pp. 78-79.

Figura 16 – Edward Hopper, *Night Windows*. 1928. Óleo sobre tela (73.7 x 86.4 cm), Nova Iorque, Collection, The Museum of Modern Art, in Rolf G. Renner, *op.cit.*, p. 14.

Figura 17 – Jacob Riis, *Home of an Italian Ragpicker*, 1888. Recuperado 2004, Março 15, de http://www.masters-of-photography.com/R/riis/riis_italian_ragpicker_full.html

Figura 18 – John White, “Theire sitting at meate.”, in Paul Hulton, “Introduction”, *apud* Thomas Harriot, *A Briefe and True Report of the New Found Land of Virginia. The Complete 1590 Theodor de Bry Edition*, New York, Dover Publications, 1972, p. xi. Versão colorida pode ser consultada no endereço electrónico que aqui se indica. Recuperado 2006, Outubro 29, de http://www.virtualjamestown.org/images/white_debry_html/plate40.html

Figura 19 – Theodor de Bry, *Native American Man and Woman Eating*, 1590, in Paul Hulton, *op. cit.*, p. 61. Versão colorida, recolhida no endereço electrónico que aqui se indica. Recuperado 2006, Outubro 29, de http://dc.lib.unc.edu/cdm4/item_viewer.php?CISOROOT=/debry&CISOPTR=23&REC=20

Figura 20 – Primeira página da Revista *Contempo*, de 1 de Dezembro de 1931 (incluindo o artigo de Lincoln Steffens, “Lynching by Law or by Lustful Mob North and South: Red and Black”, o artigo “Southern Gentleman, White Prostitutes, Mill-Owners, and Negroes” e o poema “Christ in Alabama”, de Langston Hughes e a ilustração de Zell Ingram). Recuperado 2007, Janeiro 25, de http://dc.lib.unc.edu/cdm4/item_viewer.php?CISOROOT=/vir_museum&CISOPTR=445&REC=1

Figura 21 – Lewis Hine, *Icarus atop Empire State Building*, New York, 1931. Recuperado em 2007, Janeiro 18, de http://www.masters-of-photography.com/H/hine/hine_icarus_full.html

Figura 22 – Marc Chagall, *L'Anniversaire*, 1915. Óleo sobre cartão (80,6 x 99,7 cm), New York, The Museum of Modern Art. Recuperado em 2007, Março 26, de <http://www.moma.org/collection/provenance/items/275.49.html>

Figura 23 – Käthe Kollwitz, *Gefallen*, 1921. Litografia (41 x 38,5 cm), Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, in Carl Zigrosser, *Prints and Drawings of Käthe Kollwitz*, New York, Dover Publications, 1969, p. 46.

Figura 24 – Käthe Kollwitz, *Deutschlands Kinder hungern*, 1924. Litografia (43 x 29 cm), Washington, National Gallery of Art, Rosenwald Collection, in Carl Zigrosser, *op. cit.*, p. 48.

Figura 25 – Käthe Kollwitz, *Nie Wieder Krieg*, 1924. Litografia (94 x 70 cm), New York, Galerie St. Etienne, in Carl Zigrosser, *op. cit.*, p. 47.

Bibliografia

Textos das autoras

Sylvia Plath

Ariel, London and Boston, Faber and Faber, 1968 (1965).

Ariel: The Restored Edition, London, Faber and Faber, 2004.

The Bed Book, London, Faber and Faber, 1986 (1976).

The Bell Jar, London and Boston, Faber and Faber, 1996 (1966 Faber and Faber, 1963, Heinemann, sob o pseudónimo Victoria Lucas).

Crossing the Water, London and Boston, Faber and Faber, 1991 (1971).

Johnny Panic and the Bible of Dreams. Short Stories, Prose and Diary Excerpts, New York, HarperPerennial, 2000.

The Journals of Sylvia Plath, ed. Frances McCullough e Ted Hughes, New York, Anchor Books, 1998 (1982).

Sylvia Plath – Collected Poems, London and Boston, Faber and Faber, 1989 (1981).

Sylvia Plath – Letters Home: Correspondence 1950-1963, ed. Aurelia Schober Plath, London, Faber and Faber, 1999 (1976).

Sylvia Plath – Selected Poems, London and Boston, Faber and Faber, 1989 (1985).

The Unabridged Journals of Sylvia Plath, 1950-1962, ed. Karen V. Kukil, New York, Anchor Books, 2000.

Muriel Rukeyser

Body of Waking. Poems by Muriel Rukeyser, New York, Harper and Brothers, 1958.

The Collected Poems of Muriel Rukeyser, New York, McGraw-Hill, 1982.

The Collected Poems of Muriel Rukeyser, ed. Anne F. Herzog e Janet E. Kaufman with Jan Heller Levi, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2005.

“The Education of a Poet”, *apud* Janet Sternburg (ed.), *The Writer on Her Work*, pp. 217-230.

The Gates. Poems by Muriel Rukeyser, New York, McGraw-Hill, 1976.

Houdini. A Musical, Ashfield, Massachusetts, Paris Press, 2002.

“Interview” by Samuel Sillen. Transcript, Muriel Rukeyser Papers, Berg Collection, New York Public Library, *apud* Tim Dayton, *op. cit.*, pp. 143-148.

The Life of Poetry, Massachusetts, Paris Press, 1996 (1949).

“Not a Novel”, in *The New York Review of Books*, Vol. 4, Nº 9, June 3, 1965. Recuperado em 2006, Janeiro 16, de <http://www.nybooks.com/articles/12880>.

One Life, New York, Simon and Schuster, 1957.

The Orgy. An Irish Journey of Passion and Transformation, Massachusetts, Paris Press, 1997 (1965).

Outer Banks, Greensboro, Unicorn Press, 1980 (1967).

Out of Silence. Selected Poems, ed. Kate Daniels, Evanston, Triquarterly Books, Northwestern University Press, 1997 (1992).

The Traces of Thomas Hariot, New York, Random House, 1971.

Willard Gibbs: American Genius, New York, Doubleday, Doran and Company, Inc., 1942.

Outros Textos

Bíblia Sagrada, Lisboa, Difusora Bíblica (Missionários Capuchinhos), 1991.

O Livro dos Mortos do Antigo Egipto, (tradução de Maria Helena Trindade Lopes), Lisboa, Assírio & Alvim, 1991.

Andresen, Sophia de Mello Breyner, *Obra Poética I*, Lisboa, Caminho, 1990.

Barrento, João, *Expressionismo Alemão. Antologia Poética*, Mem Martins – Sintra, Ática, s.d.

Benn, Gottfried, *Gedichte*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1988.

Borges, Jorge Luis, *El Aleph*, Madrid, Alianza Editorial, 1989 (1971).

Carroll, Lewis, *Alice's Adventures in Wonderland & Through the Looking Glass*, Ware, Hertfordshire, Wordsworth Editions, 2001 (1993).

Eliot, T.S., *Collected Poems. 1909-1962*, London, Faber and Faber, 1990 (1974).

H.D., *Asphodel*, Robert Spoo (ed.), Durham and London, Duke University Press, 1992.

_____, *Bid Me to Live (A Madrigal)*, Redding Ridge, CT, Black Swan Books, 1983.

_____, *Collected Poems 1912-1944*, ed. Louis L. Martz, New York, New Directions, 1986 (1983).

_____, *The Gift*, New York, A New Directions Book, 1982 (1969).

_____, *Helen in Egypt*, New York, A New Directions Book, 1974 (1961).

_____, *Hermetic Definition*, New York, A New Directions Book, 1972.

_____, *HERmione*, New York, A New Directions Book, 1981.

_____, *Hippolytus Temporizes and Ion: Adaptations of Two Plays by Euripides*, New York, New Directions, 2003.

_____, *Notes on Thought and Vision & the Wise Sappho*, San Francisco, City Lights Books, 1982b.

_____, *Paint it To-Day*, (ed. with an Introduction by Cassandra Laity), New York and London, New York University Press, 1992.

_____, *Tribute to Freud*, New York, A New Directions Book, 1984.

Hughes, Ted, *Birthday Letters*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1998.

Hurston, Zora Neale, "Characteristics of Negro Expression", *apud* Nancy Cunard (ed.), *Negro: An Anthology*, London, Wishart, 1934 [Reed. *apud* Cheryl A. Wall (ed.), "Sweat" by Zora Neale Hurston, New Brunswick, Rutgers University Press, 1997, pp. 55-71].

- _____, *The Complete Stories*, New York, HarperCollins, 1996 (1995).
- _____, *Dust Tracks on a Road*, New York, HarperCollins, 1996.
- _____, *Moses, Man of the Mountain*, New York, HarperCollins, 1991.
- _____, “Sweat”, *apud* Cheryl A. Wall (ed.), “Sweat” by Zora Neale Hurston, New Brunswick, Rutgers University Press, 1997.
- _____, *Their Eyes Were Watching God*, London, Virago Press, 2005 (1986).
- James, Henry, *The Portrait of a Lady*, Harmondsworth, Penguin Books, 1986 (1881).
- Marlowe, Christopher, *The Tragical History of Doctor Faustus*, *apud* *The Complete Plays*, Harmondsworth, Penguin Books, 1983 (1969).
- Ovídio, *Metamorphoses*, Harmondsworth, Penguin, 1986 (1955) [Trad. Mary M. Innes].
- Pascal, Blaise, *Le Cœur et ses Raisons. Pensées. Logik des Herzens. Gedanken*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988 (1959).
- Platão, *Fédon (Ou Acerca da Alma)*, Lisboa, Guimarães Editores, 2000 [Trad. Elísio Galaj].
- _____, *Fedro*, Lisboa, Guimarães Editores, 1986 [Trad. Pinharanda Gomes].
- _____, *A República*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1987 [Trad. Maria Helena da Rocha Pereira].
- Salinger, J.D., *The Catcher in the Rye*, Harmondsworth, Penguin Books, 1982 (1951).
- Shakespeare, William, *Macbeth*, London and New York, Methuen, 1984 (1951).
- Thurber, James, *Fables of Our Times and Famous Poems*, New York, Harper & Row, 1990 (1983).
- Wharton, Edith, *The Age of Innocence*, London, Penguin Books, 1996 (1920).
- Woolf, Virginia, *Mrs. Dalloway*, Harmondsworth, Penguin Books, 1996 (1925).
- _____, *A Room of One's Own. Three Guineas*, (edited with an Introduction and Notes by Morag Shiach), Oxford, Oxford University Press, 2000 (1992).
- Wright, David (ed.), *The Penguin Book of English Romantic Verse*, Harmondsworth, Penguin Books, 1981 (1968).

Bibliografia crítica

Textos sobre as autoras

Sylvia Plath

- Aird, Eileen M., “ ‘Poem for a Birthday’ to *Three Women*: Development in the Poetry of Sylvia Plath”, in *Critical Quarterly*, Winter 1979, 63-74 [Reed. *apud* Linda Wagner-Martin (ed.), *op. cit.*, pp. 191-203].
- Alexander, Paul, (ed.), *Ariel Ascending: Writings about Sylvia Plath*, New York, Harper and Row, 1985.
- _____, “Introduction”, *apud* Paul Alexander (ed.), *op. cit.*, pp. ix-xv.
- _____, *Rough Magic: A Biography of Sylvia Plath*, New York, Da Capo Press, 1999 (1991).

- Alvarez, A., "The Poet and the Poetess", in *Observer*, 18 December 1960, p. 12 [Reed. *apud* Linda Wagner-Martin (ed.), *op. cit.*, pp. 34-35].
- _____, "Poetry in Extremis", in *Observer*, 12 March 1965, p. 26 [Reed. *apud* Linda Wagner-Martin (ed.), *op. cit.*, pp. 55-57].
- _____, *The Savage God: A Study of Suicide*, New York, London, W. W. Norton & Company, 1990 (1971).
- _____, "Sylvia Plath", in *The Review*, 9 October 1963, pp. 20-26 [Reed. *apud* Charles Newman (ed.), *op. cit.*, pp. 56-68].
- _____, "Sylvia Plath: A Memoir" *apud* Paul Alexander (ed.), *op. cit.*, pp. 185-213.
- Ames, Lois, "Notes Toward a Biography" *apud* Charles Newman (ed.), *op. cit.*, pp. 155-173.
- Annas, Pamela J., *A Disturbance in Mirrors: The Poetry of Sylvia Plath*, New York, Greenwood Press, 1988.
- Avelar, Mário, *Ekphrasis. O Poeta no Atelier do Artista*, Chamusca, Edições Cosmos, 2006.
- _____, "Plath e De Chirico" *apud Europa e América: Mitos e Confrontos*, Actas do Colóquio. Recuperado em 2001, Junho 26, de <http://www.univ-ab.pt/iepg/centros/cea/actas/avelar.htm>.
- _____, posfácio a Sylvia Plath, *A Campânula de Vidro*, Lisboa, Assírio e Alvim, 1988.
- _____, *Sylvia Plath: O Rosto Oculto do Poeta*, Lisboa, Edições Cosmos, 1997.
- Axelrod, Steven Gould, "The Poetry of Sylvia Plath", *apud* Jo Gill (ed.), *op. cit.*, pp. 73-89.
- _____, "The Second Destruction of Sylvia Plath", in *American Poetry Review*, March-April 1985, 17-18 [Reed. *apud* Linda Wagner-Martin (ed.), *op. cit.*, pp. 313-19].
- _____, *Sylvia Plath: The Wound and the Cure of Words*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1992 (1990).
- Badia, Janet, "The Bell Jar and Other Prose", *apud* Jo Gil (ed.), *op. cit.*, pp. 124-138.
- Bassnett, Susan, *Sylvia Plath: An Introduction to Poetry*, London, Macmillan, 2005 (1987).
- Becker, Jillian, *Giving Up. The Last Days of Sylvia Plath*, London, Ferrington, 2002.
- Bennett, Paula, *My Life, A Loaded Gun. Female Creativity and Feminist Poetics*, Boston, Beacon Press, 1986.
- Biven, Barrie M., *True Pretences: Psychodynamic Work with the Lost, the Angry and the Depressed*, Leicester, Matador, 2005.
- Blasing, Mutlu Konuk, *American Poetry –The Rhetoric of its Forms*, New Haven and London, Yale University Press, 1987.
- Bloom, Harold (ed.), "Introduction", *apud* Harold Bloom (ed.), *op. cit.*, pp. 1-4.
- _____, (ed.), *Sylvia Plath: Modern Critical Views*, New York and Philadelphia, Chelsea House Publishers, 1988.
- Blosser, Silvianna, *A Poetics on Edge: The Poetry and Prose of Sylvia Plath. A Study of Sylvia Plath's Poetic and Poetological Developments*, Bern, Peter Lang, 2001.
- Bourjaily, Vance, "Victoria Lucas and Elly Higginbottom" *apud* Paul Alexander (ed.), *op. cit.*, pp. 134-151.
- Brain, Tracy, *The Other Sylvia Plath*, Harlow, Longman, Pearson Education, 2001.

- _____, "Sylvia Plath's Letters and Journals", *apud* Jo Gill (ed.), *op. cit.*, pp. 139-155.
- Breslin, Paul, *The Psycho-Political Muse: American Poetry since the Fifties*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1987.
- Britzolakis, Christina, "Ariel and Other Poems", *apud* Jo Gill (ed.), *op. cit.*, pp. 107-123.
- _____, *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*, Oxford, Oxford University Press, 1999.
- Broe, Mary Lynn, *Protean Poetic: The Poetry of Sylvia Plath*, Columbia and London, University of Missouri Press, 1980.
- Bronfen, Elisabeth, *Over her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*, Manchester, Manchester University Press, 1996 (1992).
- _____, *Sylvia Plath*, Plymouth, Northcote House, 1998.
- Brown, Rosellen, "Keeping the Self at Bay", *apud* Paul Alexander (ed.), *op. cit.*, pp. 116-124.
- Bundtzen, Lynda K., "Plath and Psychoanalysis: Uncertain Truths", *apud* Jo Gill (ed.), *op. cit.*, pp. 36-51.
- _____, *Plath's Incarnations: Woman and the Creative Process*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1991 (1983).
- Butscher, Edward, "In Search of Sylvia: An Introduction", *apud* Edward Butscher (ed.), *op. cit.*, pp. 3-29.
- _____, *Sylvia Plath: Method and Madness*, New York, The Seabury Press, 1976.
- _____ (ed.), *Sylvia Plath: The Woman and the Work*, New York, Dodd, Mead and Company, 1977.
- Byatt, A. S., *Passions of the Mind*, New York, Vintage International, 1993.
- Caminero-Santangelo, Marta, *The Madwoman Can't Speak. Or Why Insanity is not Subversive*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1998.
- Carmelo, Maria Joaquina Rocha, *Sylvia Plath – Expressões Literárias do Suicídio*, Lisboa, Universidade Aberta, 1999. (Diss. de Mestrado; ed. pol.).
- Claridge, Gordon, Pryor, Ruth e Watkins, Gwen, *Sounds from the Bell Jar: Ten Psychotic Authors*, Cambridge, Malor Books, 1998 (1990).
- Connell, Elaine, *Sylvia Plath: Killing the Angel in the House*, Hebden Bridge, Pennine Pens, 1998 (1993).
- Cox, C.B., "Editorial", in *Critical Quarterly*, Autumn 1966, p. 195 [Reed. *apud* Linda Wagner-Martin (ed.), *op. cit.*, pp. 99-100].
- Davison, Peter, *The Fading Smile: Poets in Boston. From Robert Frost to Robert Lowell to Sylvia Plath*, New York and London, W.W. Norton, 1996 (1994).
- De Lauretis, Teresa, "Rebirth in *The Bell Jar*," in *Women's Studies*, 1976, pp. 173-183 [Reed. *apud* Linda Wagner-Martin (ed.), *op. cit.*, pp. 124-134].
- Draskau, Jennifer, *The Liberation of Sylvia Plath's Ariel: Psychosemantics and a Glass Sarcophagus*, Copenhagen, Department of English, University of Copenhagen, 1991.
- Dyson, A.E., "On Sylvia Plath", *apud* Charles Newman (ed.), *op. cit.*, pp. 204-210.
- Ellman, Mary, "*The Bell Jar* – An American Girlhood", *apud* Charles Newman (ed.), *op. cit.*, pp. 221-226.
- Entwistle, Alice, "Plath and Contemporary British Poetry", *apud* Jo Gill (ed.), *op. cit.*, pp. 63-70.

- Feinstein, Elaine, *Ted Hughes: The Life of a Poet*, New York and London, W.W. Norton & Company, 2003.
- Ford, Karen Jackson, *Gender and the Poetics of Excess. Moments of Brocade*, Jackson, University Press of Mississippi, 1997.
- Gilbert, Sandra M., “‘A Fine White Flying Myth’: Confessions of a Plath Addict”, in *Massachusetts Review*, Autumn 1978, 14, 3 [Reed. *apud* Harold Bloom (ed.), *op. cit.*, pp. 49-65 e *apud* Sandra M. Gilbert e Susan Gubar (eds.), *op. cit.*, pp. 245-260].
- _____, “In Yeat’s House: The Death and Resurrection of Sylvia Plath”, *apud* Dianne Wood Middlebrook e Marilyn Yalom (eds.), *op. cit.*, pp. 145-166.
- Gilbert, Sandra M. e Gubar, Susan, “Introduction: Gender, Creativity, and the Woman Poet” *apud* Sandra M. Gilbert e Susan Gubar (eds.), *op. cit.*, pp. xv-xxvi.
- Gilbert, Sandra M. e Gubar, Susan (eds.), *Shakespeare’s Sisters: Feminists Essays on Women Poets*, Bloomington, Indiana University Press, 1979.
- Gill, Jo, “The Colossus and Crossing the Water”, *apud* Jo Gill (ed.), *op. cit.*, pp. 90-106.
- _____, (ed.), *Sylvia Plath*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- Hall, Caroline King Barnard, *Sylvia Plath, Revised*, New York, Twayne Publishers, 1998.
- Hardwick, Elizabeth, “On Sylvia Plath”, *apud* Paul Alexander (ed.), *op. cit.*, pp. 100-115.
- Hardy, Barbara, “Enlargement or Derangement?”, *apud* Paul Alexander (ed.), *op. cit.*, pp. 61-79.
- Harris, Mason, “The Bell Jar”, in *West Coast Review*, October 1973, 54-56 [Reed. *apud* Linda Wagner-Martin (ed.), *op. cit.*, pp. 107-113].
- Hawthorn, Jeremy, *Multiple Personality and the Disintegration of Literary Character, from Oliver Goldsmith to Sylvia Plath*, New York, St. Martin’s Press, 1983.
- Hayman, Ronald, *The Death and Life of Sylvia Plath*, New York, Birch Lane Press, 1991.
- Heaney, Seamus, “The Indefatigable Hoof-taps: Sylvia Plath”, in *Times Literary Supplement*, 5 February 1988 [Reed. *apud* Seamus Heaney, *The Government of the Tongue*, New York, The Noonday Press, Farrar, Straus and Giroux, 1995 (1989), pp. 148-170].
- Holbrook, David, *Sylvia Plath: Poetry and Existence*, London, The Athlone Press, 1991 (1976).
- Howard, Richard, “Sylvia Plath: ‘And I Have No Face, I Have Wanted to Efface Myself...’”, *apud* Charles Newman (ed.), *op. cit.*, pp. 77-88.
- Howe, Irving, “Sylvia Plath: A Partial Dissent”, *apud* Irving Howe, *The Critical Point of Literature and Culture*, New York, Horizon Press, 1973 [Reed. *apud* Harold Bloom (ed.), *op. cit.*, pp. 5-15 e Edward Butscher (ed.), *op. cit.*, pp. 225-235].
- Hughes, Frieda, “Foreword”, *apud* Sylvia Plath, *Ariel: The Restored Edition*, pp. ix-xvii.
- Hughes, Ted, “Introduction”, May 1978, *apud* Sylvia Plath, *Johnny Panic and the Bible of Dreams. Short Stories, Prose and Diary Excerpts*, pp. 1-9.
- _____, “Sylvia Plath and Her Journals”, in *Grand Street* 1, 3 Spring 1982 [Reed. *apud* Paul Alexander (ed.), *op. cit.*, pp.152-164 e Harold Bloom (ed.), *op. cit.*, pp. 109-119].
- Joannou, Maroula, *Contemporary Women’s Writing*, Manchester and New York, Manchester University Press,

2000.

Jones, A.R., "On Daddy", *apud* Charles Newman (ed.), *op. cit.*, pp. 230-236.

Jong, Erica, "Letters Focus Exquisite Rage of Sylvia Plath", in *Los Angeles Times Book Review*, 23 November 1975, I, 10 [Reed. *apud* Linda Wagner-Martin (ed.), *op. cit.*, pp. 204-209].

Juhasz, Suzanne, *Naked and Fiery Forms. Modern American Poetry by Women: A New Tradition*, New York, Harper & Row, Publishers, 1976.

Kamel, Rose, "'Reach Hag Hands and Haul Me In': Matrophobia in the Letters of Sylvia Plath", in *Northwest Review*, 1981, 198-208 [Reed. *apud* Linda Wagner-Martin (ed.), *op. cit.*, pp. 223-233].

Kendall, Tim, *Sylvia Plath. A Critical Study*, London, Faber and Faber, 2001.

Kenner, Hugh, "Sincerity Kills", in Gary Lane (ed.), *Sylvia Plath: New Views on the Poetry*, Baltimore and London, John Hopkins University Press, 1979 [Reed. *apud* Harold Bloom (ed), *op. cit.*, pp. 67-78].

Kirk, Connie Ann, *Sylvia Plath: A Biography*, London and Wesport, Greenwood Press, 2004.

Kopp, Jane Baltzell, "'Gone, Very Gone Youth': Sylvia Plath at Cambridge, 1955-1957", *apud* Edward Butscher (ed.), *op. cit.*, pp. 61-80.

Kroll, Judith, *Chapters in a Mythology – The Poetry of Sylvia Plath*, New York, Harper and Row, 1976.

Krook, Dorothea, "Recollections of Sylvia Plath", *apud* Edward Butscher (ed.), *op. cit.*, pp. 49-60.

Lameyer, Gordon, "The Double in Sylvia Plath's *The Bell Jar*", *apud* Edward Butscher (ed.), *op. cit.*, pp. 143-165.

_____, "Sylvia at Smith", *apud* Edward Butscher (ed.), *op. cit.*, pp.32-41.

Lavers, Annette, "The World as Icon – On Sylvia Plath's Themes", *apud* Charles Newman (ed.), *op. cit.*, pp.100-135.

Lerner, Laurence, "New Novels", in *Listener*, January 1963, 215 [Reed. *apud* Linda Wagner-Martin, *op. cit.*, pp. 53-54].

Levy, Laurie, "Outside the Bell Jar", *apud* Edward Butscher (ed.), *op. cit.*, pp. 42-48.

Lucie-Smith, Edward, "Sea-imagery in the Work of Sylvia Plath", *apud* Charles Newman (ed.), *op. cit.*, pp. 91-99.

Majumdar, Keya, *Sylvia Plath: The Complete Poet*, New Delhi, Prestige Books, 2002.

Malcolm, Janet, *The Silent Woman: Sylvia Plath and Ted Hughes*, New York, Vintage Books, 1995 (1994).

Maloff, Saul, "Waiting for the Voice to Crack", in *New Republic*, 8 May 1971, 33-5 [Reed. *apud* Linda Wagner-Martin (ed.), *op. cit.*, pp. 103-107].

Markey, Janice, *A Journey into the Red Eye: The Poetry of Sylvia Plath – A Critique*, London, The Woman's Press, 1993.

Marsack, Robyn, *Sylvia Plath*, Buckingham and Philadelphia, Open University Press, 1996 (1992).

McClatchy, J.D., "Short Circuits and Folding Mirrors", in Gary Lane (ed.), *Sylvia Plath: New Views on the Poetry*, Baltimore and London, John Hopkins University Press, 1979 [Reed. *apud* Harold Bloom (ed), *op. cit.*, pp. 79-93].

- McKay, D.F., “Aspects of Energy in the Poetry of Dylan Thomas and Sylvia Plath”, *apud* Harold Bloom (ed.), *op. cit.*, pp. 17-32.
- Merwin, Dido, “Vessel of Wrath: A Memoir of Sylvia Plath”, *apud* Anne Stevenson, *op. cit.*, pp. 322-347.
- Middlebrook, Dianne, *Her Husband: Ted Hughes and Sylvia Plath – A Marriage*, New York, Penguin Books, 2004 (2003).
- _____, “The Poetry of Sylvia Plath and Ted Hughes: Call and Response”, *apud* Jo Gill (ed.), *op. cit.*, pp. 156-171.
- Middlebrook, Dianne Wood e Yalom, Marilyn (eds.), *Coming to Light: American Poets in the Twentieth Century*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 1995 (1985).
- Moss, Howard, “Dying: An Introduction”, *apud* Paul Alexander (ed.), *op. cit.*, pp. 125-129.
- Mounic, Anne, *Poésie et Mythe: Je, Tu, Il/Elle aux Horizons du Merveilleux. Edwin Muir, Robert Graves, Ted Hughes, Sylvia Plath, Ruth Fainlight, Paris, L’Harmattan, 2001.*
- _____, *Poésie et Mythe: Réenchantement et Deuil du Monde et de Soi. Edwin Muir, Robert Graves, Ted Hughes, Sylvia Plath, Ruth Fainlight, Paris, L’Harmattan, 2000.*
- Muckleroy, Mark Wesley, *No Glazing: The Vision of Sylvia Plath*, Albuquerque, The University of New Mexico, 1999 (Ph. d.; ed. pol.). Recuperado em 2001, Março 13, de <http://wwwlib.umi.com/dissertations/gateway>.
- Murphy, Richard, “A Memoir of Sylvia Plath and Ted Hughes on a Visit to the West of Ireland in 1962”, *apud* Anne Stevenson, *op. cit.*, pp. 348-358.
- Myers, Lucas E., “Ah, Youth...: Ted Hughes and Sylvia Plath at Cambridge and After”, *apud* Anne Stevenson, *op. cit.*, pp. 307-321.
- _____, “The Tranquilized Fifties”, in *Sewanee Review*, January-March 1962, pp. 212-3, 216 [Reed. *apud* Linda Wagner-Martin (ed.), *op. cit.*, pp. 42-44].
- Nelson, Deborah, “Plath, History and Politics”, *apud* Jo Gill (ed.), *op. cit.*, pp. 21-35.
- Newman, Charles (ed.), *The Art of Sylvia Plath – A Symposium*, Bloomington and London, Indiana University Press, 1971.
- _____, “Candor is the Only Wile – The Art of Sylvia Plath”, *apud* Charles Newman (ed.), *op. cit.*, pp. 21-55.
- Nims, John Frederick, “The Poetry of Sylvia Plath –A Technical Analysis”, *apud* Charles Newman (ed.), *op. cit.*, pp. 136-152.
- Oates, Joyce Carol, “The Death Throes of Romanticism: The Poetry of Sylvia Plath”, in *Southern Review*, 9, 1973, pp. 501-22 [Reed. *apud* Edward Butscher (ed.), *op. cit.*, pp. 206-224 e Paul Alexander (ed.), *op. cit.*, 26-45].
- Oberg, Arthur K., “Sylvia Plath and the New Decadence”, in *Chicago Review*, 20, 1968, pp. 66-73 [Reed. *apud* Edward Butscher (ed.), *op. cit.*, pp. 177-185].
- O’Hara, J.D., “An American Dream Girl”, in *Washington Post Book World*, 11 April 1971, p. 3, [Reed. *apud* Linda Wagner-Martin (ed.), *op. cit.*, pp. 101-102].
- Ostriker, Alicia, *Stealing the Language: The Emergence of Women’s Poetry in America*, Boston, Beacon Press, 1986.

- Perloff, Marjorie, "Angst and Animism in the Poetry of Sylvia Plath", in *Journal of Modern Literature*, 1, 1970, pp. 57-74.
- _____, "On the Road to *Ariel*: The 'Transitional' Poetry of Sylvia Plath", *apud* Edward Butscher (ed.), *op. cit.*, pp. 125-42.
- _____, "Sylvia Plath's *Collected Poems*", in *Resources for American Literary Study*, Autumn 1981, 304-13 [Reed. *apud* Linda Wagner-Martin (ed.), *op. cit.*, pp. 293-303].
- Phillips, Robert, "The Dark Funnel: A Reading of Sylvia Plath", *apud* Edward Butscher (ed.), *op. cit.*, pp. 186-205.
- Plath, Aurelia Schober, "Introduction", *apud* *Sylvia Plath – Letters Home: Correspondence 1950-1963*, ed. Aurelia Schober Plath, London, Faber and Faber, 1999 (1976).
- _____, "Letter Written in the Actuality of Spring", *apud* Paul Alexander (ed.), *op. cit.*, pp. 214-217.
- Plumly, Stanley, "What Ceremony of Words", *apud* Paul Alexander (ed.), *op. cit.*, pp. 13-25.
- Pollitt, Katha, "A Note of Triumph. On the Collected Poems", *apud* Paul Alexander (ed.), *op. cit.*, pp. 94-99.
- Roche, Clarissa, "Sylvia Plath: Vignettes from England", *apud* Edward Butscher (ed.), *op. cit.*, pp. 81-96.
- Rose, Jacqueline, *The Haunting of Sylvia Plath*, Cambridge, Harvard University Press, 1993 (1991).
- _____, "This is not a Biography", in *London Review of Books*, 22 August 2002. Recuperado em 2004, Abril 3, de: http://www.lrb.co.uk/v24/n16/rose01_.html.
- Rosenthal, M.L., "Poets of the Dangerous Way", in *Spectator*, 19 March 1965, p. 367 [Reed. *apud* Linda Wagner-Martin (ed.), *op. cit.*, pp. 60-62].
- _____, "Sylvia Plath and Confessional Poetry", *apud* Charles Newman (ed.), *op. cit.*, pp. 69-76.
- Rouzeau, Valérie, *Sylvia Plath: Un Galop Infatigable*, Paris, jeanmichelplace, 2003.
- Rowland, Antony, *Holocaust Poetry: Awkward Poetics in the Work of Sylvia Plath, Geoffrey Hill, Tony Harrison and Ted Hughes*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2005.
- Scheerer, Constance, "The Deathly Paradise of Sylvia Plath", *apud* Edward Butscher (ed.), *op. cit.*, pp. 166-176.
- Scholes, Robert, "Esther Came Back Like a Retreaded Tire", *apud* Paul Alexander (ed.), *op. cit.*, pp. 130-133.
- Schulman, Grace, "Sylvia Plath and Yaddo", *apud* Paul Alexander (ed.), *op. cit.*, pp. 165-177.
- Sexton, Anne, "The Barfly Ought to Sing", *apud* Charles Newman (ed.), *op. cit.*, pp. 174-181.
- Shook, Margaret, "Sylvia Plath: The Poet and the College", in *Smith Alumnae Quarterly*, April 1972, pp. 4-9 [Reed. *apud* Linda Wagner-Martin (ed.), *op. cit.*, pp. 114-124].
- Sigmund, Elizabeth, "Sylvia in Devon: 1962", *apud* Edward Butscher (ed.), *op. cit.*, pp. 100-107.
- Simpson, Louis, *A Revolution in Taste: Studies of Dylan Thomas, Allen Ginsberg, Sylvia Plath and Robert Lowell*, New York, Macmillan, 1978.
- Sinfield, Alan, *Literature, Politics, and Culture in Postwar Britain*, London and Atlantic Highlands, The Athlone Press, 1997.
- Smith, Pamela, "Architectonics: Sylvia Plath's Colossus", *apud* Edward Butscher (ed.), *op. cit.*, pp. 111-124.
- Smith, Stan, "Attitudes Counterfeiting Life: The Irony of Artifice in Sylvia Plath's *The Bell Jar*", in *The Critical*

- Quarterly*, 17, 3 Autumn 1975 [Reed. *apud* Harold Bloom (ed.), *op. cit.*, pp. 33-48].
- Spender, Stephen, "Warnings from the Grave", *apud* Charles Newman (ed.), *op. cit.*, pp. 199-203.
- Stade, George, "Afterword", *apud* Nancy Hunter Steiner, *A Closer Look at Ariel: A Memory of Sylvia Plath*, London, Faber and Faber, 1974.
- Steiner, George, "Dying is an Art", in *The Reporter*, 33, 7 October 1965, pp. 51-54 [Reed. *apud* George Steiner, *Language and Silence*, London, Faber and Faber, 1967 e Charles Newman (ed.), *op. cit.*, pp. 211-218].
- Steiner, Nancy Hunter, *A Closer Look at Ariel: A Memory of Sylvia Plath*, London, Faber and Faber, 1974.
- Steinert, Monika, *Mythos in den Gedichten Sylvia Plaths*, Frankfurt, Lang, 1995.
- Stevenson, Anne, *Bitter Fame: A Life of Sylvia Plath*, London, Penguin Books, 1998 (1989).
- Tytell, John, *Passionate Lives: D.H. Lawrence, F. Scott Fitzgerald, Henry Miller, Dylan Thomas, Sylvia Plath... in Love*, New York, St. Martin's Press, 1995.
- Van Dyne, Susan, "Fueling the Phoenix Fire: The Manuscripts of Sylvia Plath's "Lady Lazarus"", in *The Massachusetts Review*, Summer 1983, 24, 2 [Reed. *apud* Harold Bloom (ed.), *op. cit.*, pp. 133-147].
- _____, "The Problem of Biography", *apud* Jo Gill (ed.), *op. cit.*, pp. 3-20.
- _____, *Revising Life: Sylvia Plath's Ariel Poems*, Chapel Hill and London, The University of Carolina Press, 1993.
- Vendler, Helen, *Coming of Age as a Poet: Milton, Keats, Eliot, Plath*, Cambridge and London, Harvard University Press, 2003.
- _____, *The Given and the Made: Strategies of Poetic Redefinition*, Cambridge, Harvard University Press, 1995.
- _____, "The Intractable Metal", *apud* Paul Alexander (ed.), *op. cit.*, pp. 1-12.
- _____, *The Music of What Happens: Poems, Poets, Critics*, Cambridge and London, Harvard University Press, 1998 (1988).
- Wagner, Erica, *Ariel's Gift. Ted Hughes, Sylvia Plath and the Story of Birthday Letters*, London, Faber and Faber, 2000.
- Wagner-Martin, Linda, *The Bell Jar: A Novel of the Fifties*, New York, Twayne Publishers, 1992.
- _____, "Introduction", *apud* Linda Wagner-Martin (ed.), *op. cit.*, pp. 1-24.
- _____, "The Journals of Sylvia Plath", in *Contemporary Literature*, Winter 1983, pp. 521-523 [Reed. *apud* Linda Wagner Martin (ed.), *op. cit.*, pp. 306-308].
- _____, *The Mid-Century American Novel, 1935-1965*, New York, Twayne Publishers, 1997.
- _____, "Plath and Contemporary American Poetry", *apud* Jo Gill (ed.), *op. cit.*, pp. 52-62.
- _____, *Sylvia Plath: A Biography*, New York, St. Martin's Griffin, 1988 (1987).
- _____, *Sylvia Plath: A Literary Life*, Basingstoke and London, MacMillan Press, 1999.
- _____ (ed.), *Sylvia Plath –The Critical Heritage*, London and New York, Routledge, 1997 (1988).
- Williamson, Alan, *Introspection and Contemporary Literature*, Cambridge and London, Harvard University

Press, 1984.

Wisker, Gina, *Sylvia Plath*, London, Hodder & Stoughton, 2001.

Yalom, Marilyn, “Sylvia Plath, *The Bell Jar*, and Related Poems”, *apud* Dianne Wood Middlebrook e Marilyn Yalom (eds.), *op. cit.*, pp. 167-181.

Zajdel, Melody, “Apprenticed in a Bible of Dreams: Sylvia Plath’s Short Stories”, *apud* Harold Bloom (ed.), *op. cit.*, pp. 149-161.

Muriel Rukeyser

Ayres, Susan, “Outlaw against the Thinking Fathers” *apud* Anne F. Herzog e Janet E. Kaufman (eds.), *op. cit.*, pp. 149-162.

Bergonzi, Bernard “New Fiction” in *The New York Review of Books*, Vol. 4, Nº 6, April 22, 1965. Recuperado em 2006, Janeiro 16, de http://www.nybooks.com/articles/article-preview?article_id=12926.

Cooper, Jane, ““And Everything a Witness of the Buried Life””, *apud* Anne F. Herzog e Janet E. Kaufman (eds.), *op. cit.*, pp. 3-14.

_____, “Foreword: Meeting-Places”, *apud* Muriel Rukeyser, *The Life of Poetry*, pp. xiii-xxviii.

Daniels, Kate, “Preface: ‘In Order to Feel’”, *apud* Muriel Rukeyser, *Out of Silence. Selected Poems*, ed. Kate Daniels, Evanston, Triquarterly Books, Northwestern University Press, 1997 (1992).

_____, “Muriel Rukeyser and Her Literary Critics”, *apud* Margaret Dickie and Thomas Travisano (eds.), *op. cit.*, pp. 247-263.

Dayton, Tim, *Muriel Rukeyser’s The Book of the Dead*, Columbia and London, University of Missouri Press, 2003.

Dickie, Margaret e Travisano, Thomas (eds.), *Gendered Modernisms. American Women Poets and Their Readers*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1996.

Duncan, James Bryan, *Literary Labor: Reform and Resistance in American Literature, 1936-1945 (Robert Frost, Muriel Rukeyser, Richard Wright, Gwendolyn Brooks)*, Ann Arbor, ProQuest, 2005.

DuPlessis, Rachel Blau, “The Critique of Consciousness and Myth in Levertov, Rich, and Rukeyser”, *apud* Sandra M. Gilbert e Susan Gubar (eds.), *op. cit.*, pp. 280-300.

Edelman, Elaine, ““Were we all Brave, but at Different Times?” A Student Remembers Muriel Rukeyser”, *apud* Anne F. Herzog e Janet E. Kaufman (eds.), *op. cit.*, pp. 75-84.

Eisenberg, Susan, ““Changing Waters Carry Voices’: ‘Nine Poems for the Unborn Child’”, *apud* Anne F. Herzog e Janet E. Kaufman (eds.), *op. cit.*, pp. 184-192.

Federal Bureau of Investigation (FBI), “*Muriel Rukeyser*”. *Part 1 of 1. File Number: 77-27812*. Washington. Recuperado em 2004, Fevereiro 15, de <http://foia.fbi.gov/rukeyser.htm>.

Filreis, Alan, *Modernism from Right to Left: Wallace Stevens, the Thirties and Literary Radicalism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005 (1994).

Flynn, Richard, ““The Buried Life and the Body of Waking’: Muriel Rukeyser and the Politics of Literary History”, *apud* Margaret Dickie and Thomas Travisano (eds.), *op. cit.*, pp. 264-279.

Gibbons, Reginald, “Fullness, Not War: On Muriel Rukeyser”, *apud* Anne F. Herzog e Janet E. Kaufman (eds.),

op. cit., pp. 101-109.

Gilbert, Sandra M. e Gubar, Susan (eds.), *Shakespeare's Sisters: Feminists Essays on Women Poets*, Bloomington, Indiana University Press, 1979.

Goldensohn, Lorrie, "Our Mother Muriel", *apud* Anne F. Herzog e Janet E. Kaufman (eds.), *op. cit.*, pp. 121-34.

Hartman, Stephanie, "All Systems Go: Muriel Rukeyser's 'The Book of the Dead' and the Reinvention of Modernist Poetics", *apud* Anne F. Herzog e Janet E. Kaufman (eds.), *op. cit.*, pp. 209-223.

Herzog, Anne F., "'Anything Away from Anything': Muriel Rukeyser's Relational Poetics", *apud* Anne F. Herzog e Janet E. Kaufman (eds.), *op. cit.*, pp. 32-44.

Herzog, Anne F., e Kaufman, Janet E. (eds.), "How Shall We Tell Each Other of the Poet?" *The Life and Writing of Muriel Rukeyser*, New York, Palgrave, 2001 (1999).

Jarrell, Randall, *Poetry and the Age*, London, Faber and Faber Limited, 1973 (1955).

Kalaidjian, Walter, *American Culture Between the Wars. Revisionary Modernism & Postmodern Critique*, New York, Columbia University Press, 1993.

_____, "Introduction", *apud* Walter Kalaidjian (ed.) *op. cit.*, pp. 1-11.

Kalaidjian, Walter (ed.), *American Modernism*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

Kaufman, Janet, "'But not the Study': Writing as a Jew", *apud* Anne F. Herzog e Janet E. Kaufman (eds.), *op. cit.*, pp. 45-61.

Kertesz, Louise, *The Poetic Vision of Muriel Rukeyser*, Baton Rouge and London, Louisiana State University Press, 1980.

Levertov, Denise, "On Muriel Rukeyser", *apud* Anne F. Herzog e Janet E. Kaufman (eds.), *op. cit.*, pp. 289-293.

Levi, Jan Heller, "Editor's Introduction", *apud* Jan Heller Levi (ed.), *A Muriel Rukeyser Reader*, pp. xvii-xx.

_____, "A Note to the Reader", *apud* Jan Heller Levi (ed.), *A Muriel Rukeyser Reader*, pp. xxi-xxiii.

_____, "'Too Much Life to Kill': Some Thoughts on Muriel Rukeyser", *apud* Anne F. Herzog e Janet E. Kaufman (eds.), *op. cit.*, pp. 282-286.

Levi, Jan Heller (ed.), *A Muriel Rukeyser Reader*, New York and London, W.W. Norton & Company, 1995 (1994).

Lowney, John, "Truths of Outrage, Truths of Possibility: Muriel Rukeyser's 'The Book of the Dead'", *apud* Anne F. Herzog e Janet E. Kaufman (eds.), *op. cit.*, pp. 195-208.

Minot, Leslie Ann, "'Kodak As You Go': The Photographic Metaphor in the Work of Muriel Rukeyser", *apud* Anne F. Herzog e Janet E. Kaufman (eds.), *op. cit.*, pp. 264-276.

Navaretta, Cynthia (ed.), *Voices of Women: 3 Critics on 3 Poets on 3 Heroines*, New York, Midmarch Associates, 1980.

Nelson, Cary, "Modern American Poetry", *apud* Walter Kalaidjian (ed.) *op. cit.*, pp. 68-101.

Ostriker, Alicia Suskin, "Foreword", *apud* Anne F. Herzog e Janet E. Kaufman (eds.), *op. cit.*, pp. xiii-xiv.

Porritt, Ruth, "'Unforgetting Eyes': Rukeyser Portraying Kollwitz's Truth", *apud* Anne F. Herzog e Janet E. Kaufman (eds.), *op. cit.*, pp. 163-183.

Rich, Adrienne, "Beginners", *apud* Anne F. Herzog e Janet E. Kaufman, *op. cit.*, pp. 62-69.

_____, "Introduction" *apud* Jan Heller Levi (ed.), *op. cit.*, pp. xi-xv.

Rukeyser, William L., "Inventing a Life", *apud* Anne F. Herzog e Janet E. Kaufman (eds.), *op. cit.*, pp. 299-301.

Rushmore, Howard, "Poetess in OWI Here Probed by U.S. as Red", *N.Y. Journal-American*, Friday, May 7, 1943, *apud* FBI, p. 33.

Scherr, Rebecca L., *Syn/aesthetics: Touch, Sound, and Vision in the Works of Gertrude Stein, Djuna Barnes, and Muriel Rukeyser*, Ann Arbor, ProQuest, 2005.

Schoerke, Meg, "'Forever Broken and Made': Muriel Rukeyser's Theory of Form", *apud* Anne F. Herzog e Janet E. Kaufman (eds.), *op. cit.*, pp. 17-31.

Shulman, Robert, *The Power of Political Art. The 1930s Literary Left Reconsidered*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 2000.

Stern, Gerald, "A Short Oration for Muriel Rukeyser", *apud* Anne F. Herzog e Janet E. Kaufman (eds.), *op. cit.*, pp. 294-296.

Sternburg, Janet (ed.), *The Writer on Her Work*, New York and London, W.W. Norton & Company, 2000 (revised) (1981).

Thurston, Michael, *Making Something Happen: American Political Poetry Between the World Wars*, Chapel Hill & London, The University of North Carolina Press, 2001.

True, Michael, "The Authentic Voice: On Rukeyser's 'Poem'", *apud* Anne F. Herzog e Janet E. Kaufman (eds.), *op. cit.*, pp. 91-99.

Wald, Alan M., *Exiles from a Future Time. The Forging of the Mid-Twentieth-Century Literary Left*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 2002.

Ware, Michele, "'An Identity Seemed to Leap Out of Before Me': Muriel Rukeyser's *The Traces of Thomas Hariot*", *apud* Anne F. Herzog e Janet E. Kaufman (eds.), *op. cit.*, pp. 241-253.

Wechsler, Shoshana, "A Ma(t)ter of Fact and Vision: The Objectivity Question and 'The Book of the Dead'", *apud* Anne F. Herzog e Janet E. Kaufman (eds.), *op. cit.*, pp. 226-240.

Wheelright, John, "Muriel Rukeyser – U.S. 1", *apud* Tim Dayton, *op. cit.*, pp. 139-143.

Bibliografia crítica

Outros textos

Aaron, Daniel, "Some Reflections on Communism and the Jewish Writer", *apud* Peter Rose (ed.), *The Ghetto and Beyond: Essays on Jewish Life in America*, New York, Random House, 1969, pp. 253-269 [Reed. *apud* Daniel Aaron, *op. cit.*, pp. 415-430].

_____, *Writers on the Left: Episodes in American Literary Communism*, New York, Columbia University Press, 1992 (1961).

Abrahams, Roger D., "Negotiating Respect: Patterns of Presentation among Black Women", in *Journal of Folklore*, 83 (1975), pp. 58-80 [Reed. *apud* Cheryl A. Wall (ed.), "Sweat" by Zora Neale Hurston, New Brunswick, Rutgers University Press, 1997, pp. 73-106].

Auerbach, Nina, *Woman and the Demon: The Life of a Victorian Myth*, Cambridge, Harvard University Press, 1982.

Augustine, Jane, "Sex, H.D., and Robert Kelly", *apud* Donna Krolik Hollenberg (ed.), *op. cit.*, pp. 45-52.

Awkward, Michael, "Introduction", *apud* Michael Awkward (ed.), *New Essays on Their Eyes Were Watching God*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995 (1990).

_____ (ed.), *New Essays on Their Eyes Were Watching God*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995 (1990).

Baker, Houston A., *Modernism and the Harlem Renaissance*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1989 (1987).

Barnard, Rita, "Modern American Fiction", *apud* Walter Kalaidjian (ed.) *op. cit.*, pp. 39-67.

Barnstone, Alike, " 'The Blank Pages of the Unwritten Volume of the New': Gnosticism in H.D.'s *Trilogy* and Brenda Hillman's *Death Tractates*", *apud* Donna Krolik Hollenberg (ed.), *op. cit.*, pp. 191-202.

Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1997 (1973).

Bloom, Harold (ed.), *H.D.: Bloom's Major Poets*, Broomall, Chelsea House Publications, 2002.

DuPlessis, Rachel Blau, "Excerpts from 'Language Acquisition'", *apud* Rachel Blau DuPlessis e Susan Stanford Friedman (eds.), *op. cit.*, pp. 253-269.

_____, *Genders, Races and Religious Cultures in Modern American Poetry, 1908-1934*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

_____, "Haibun: 'Draw your / Draft'", *apud* Donna Krolik Hollenberg (ed.), *op. cit.*, pp. 112-129.

_____, *H.D., The Career of That Struggle*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1986.

_____, "Power, Judgement, and Narrative in a Work of Zora Neale Hurston: Feminist Cultural Studies", *apud* Michael Awkward (ed.), *op. cit.* pp. 95-123.

_____, "Romantic Thralldom in H.D.", in *Contemporary Literature*, Summer 1979, 20, pp. 178-203 [Reed. *apud* Rachel Blau DuPlessis e Susan Stanford Friedman (eds.), *op. cit.*, pp. 406-429].

DuPlessis, Rachel Blau e Friedman, Susan Stanford, "'I had two loves separate': The Sexualities of H.D.'s *HER*", in *Montemora*, 1981, 8, pp. 7-30 [Reed. *apud* Rachel Blau DuPlessis e Susan Stanford Friedman (eds.), *op. cit.*, pp. 205-232].

DuPlessis, Rachel Blau, Friedman, Susan Stanford e Silverstein, Louis H., "A Photobiography of H.D.", *apud* Rachel Blau DuPlessis e Susan Stanford Friedman (eds.), *op. cit.*, pp. 7-28.

DuPlessis, Rachel Blau e Friedman, Susan Stanford (eds.), *Signets: Reading H.D.*, Madison, University of Wisconsin Press, 1990.

Duvall, John N., "Regionalism in American Modernism", *apud* Walter Kalaidjian (ed.) *op. cit.*, pp. 242-260.

Edmunds, Susan, *Out of Line: History, Psychoanalysis, & Montage in H. D.'s Long Poems*, Stanford, Stanford University Press, 1994.

Foley, Barbara, *Radical Representations: Politics and Form in U.S. Proletarian Fiction, 1929-1941*, Durham and London, Duke University Press, 1993.

Forché, Carolyn, "H.D. after H.D.", *apud* Donna Krolik Hollenberg (ed.), *op. cit.*, pp. 255-265.

Fraser, Kathleen, "The Blank Page: H.D.'s Invitation to Trust and Mistrust Language", *apud* Donna Krolik Hollenberg (ed.), *op. cit.*, pp. 163-171.

Friedman, Susan Stanford, "Creating a Women's Mythology: H.D.'s *Helen in Egypt*", in *Womens' Studies*,

1977, 5, pp. 163-197 [Reed. *apud* Rachel Blau DuPlessis e Susan Stanford Friedman (eds.), *op. cit.*, pp. 373-405].

_____, "Dating H.D.'s Writing", *apud* Rachel Blau DuPlessis e Susan Stanford Friedman (eds.), *op. cit.*, pp. 46-51.

_____, *Penelope's Web: Gender, Modernity, H.D.'s Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

_____, *Psyche Reborn: The Emergence of H.D.*, Bloomington, Indiana University Press, 1981.

_____, "Return of the Repressed in H.D.'s Madrigal Cycle", *apud* Rachel Blau DuPlessis e Susan Stanford Friedman (eds.), *op. cit.*, pp. 233-252.

Fritz, Angela DiPace, *Thought and Vision: A Critical Reading of H.D.'s Poetry*, Washington, The Catholic University of America Press, 1987.

Frost, Elisabeth A., "'Time-less or Hieroglyph': Self and Simulacrum in H.D. and Leslie Scalapino", *apud* Donna Krolik Hollenberg (ed.), *op. cit.*, pp. 211-224.

_____, "Zora Neale Hurston and the Speakerly Text", *apud* *The Signifying Monkey: A Theory of African-American Literary Criticism*, Oxford, Oxford University Press, 1988 [Reed. *apud* Cheryl A. Wall (ed.), *op. cit.*, pp. 59-116].

Gates, Henry Louis, Jr., "Afterword", *apud* Zora Neale Hurston, *Dust Tracks on a Road*, New York, HarperCollins, 1996.

Gelpi, Albert, "Emily Dickinson and the Deerslayer: The Dilemma of the Woman Poet in America", *apud* Sandra M. Gilbert e Susan Gubar (eds.), *Shakespeare's Sisters: Feminist Essays on Women Poets*, pp. 122-133.

_____, "Re-membering the Mother: A Reading of H.D.'s *Trilogy*", *apud* Rachel Blau DuPlessis e Susan Stanford Friedman (eds.), *op. cit.*, pp. 318-335].

Gilbert, Sandra M. e Gubar, Susan, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*, New Haven and London, Yale University Press, 2000 (1979).

_____, *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, vol. I, The War of the Words*, New Haven and London, Yale University Press, 1987.

_____, *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, vol. II, Sexchanges*, New Haven and London, Yale University Press, 1988a.

_____, *No Man's Land. The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century, vol. III, Letters from the Front*, New Haven and London, Yale University Press, 1988b.

Gordon, Linda, "What's New in Women's History" *apud* Teresa de Lauretis (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies*, pp. 20-30.

Gorelick, Sherry, "The Changer and the Changed: Methodological Reflections on Studying Jewish Feminists" *apud* Susan R. Bordo e Alison M. Jaggar (eds.), *op. cit.*, pp. 336-58.

Gregory, Eileen, *H. D. and Hellenism: Classic Lines*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

_____, "Poetry and Survival: H.D. and Carolyn Forché", *apud* Donna Krolik Hollenberg (ed.), *op. cit.*, pp. 266-281.

_____, "Rose Cut in Rock: Sappho and H.D.'s *Sea Garden*", in *Contemporary Literature*, Winter 1986, 27, pp. 525-52 [Reed. *apud* Rachel Blau DuPlessis e Susan Stanford Friedman (eds.), *op. cit.*, pp. 129-154].

Gubar, Susan, "The Echoing Spell of H.D.'s *Trilogy*", *apud* Sandra M. Gilbert e Susan Gubar (eds.), *op. cit.*, pp.200-218.

_____, *Racechanges: White Skin, Black Face in American Culture*, New York e Oxford, Oxford University Press, 2000 (1997).

Guest, Barbara, *Herself Defined – H.D. and Her World*, Tucson, Schaffner Press, 2003.

Hallberg, Robert von, *American Poetry and Culture, 1945-1980*, Cambridge and London, Harvard University Press, 1985.

Hatlen, Burton, "Renewing the Open Engagement: H.D. and Rachel Blau DuPlessis", *apud* Donna Krolik Hollenberg (ed.), *op. cit.*, pp. 130-162.

Hemenway, Robert, "The Personal Dimension in *Their Eyes Were Watching God*", *apud* Michael Awkward (ed.), *op. cit.* pp. 29-50.

Henke, Suzette, *Shattered Subjects – Trauma and Testimony in Women's Life-Writing*, New York, St. Martin's Press, 2000.

Hill, Lynda Marion, *Social Rituals and the Verbal Art of Zora Neale Hurston*, Washington, Howard University Press, 1996.

Hillman, Brenda, "Three Thoughts on *Trilogy*", *apud* Donna Krolik Hollenberg (ed.), *op. cit.*, pp. 184-190.

Hirsch, Elizabeth A., "Imaginary Images: 'H.D.' Modernism, and the Psychoanalysis of Seeing", *apud* Rachel Blau DuPlessis e Susan Stanford Friedman (eds.), *op. cit.*, pp. 430-451.

Hogue, Cynthia, "'I Am Not of That Feather': Kathleen Fraser's Postmodernist Poetics", *apud* Donna Krolik Hollenberg (ed.), *op. cit.*, pp. 172-183.

Hollenberg, Donna Krolik, *H.D.: The Poetics of Childbirth and Creativity*, Boston, Northeastern University Press, 1991.

_____, "Introduction", *apud* Donna Krolik Hollenberg (ed.), *op. cit.*, pp. xi-xxii.

_____, "Motherhood/ Morality/Momentum: Alicia Ostriker and H.D.", *apud* Donna Krolik Hollenberg (ed.), *op. cit.*, pp. 14-31.

_____ (ed.) *Between History and Poetry: The Letters of H.D. and Norman Holmes Pearson*, Iowa City, University of Iowa Press, 1997.

_____ (ed.), *H.D. and Poets After*, Iowa City, University of Iowa Press, 2000.

Holloway, Karla F.C., *Moorings and Metaphors: Figures of Culture and Gender in Black Women's Literature*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1992.

Howe, Irving, "PR", in *The New York Review of Books* vol.1, número 1, 1 February, 1963. Recuperado em 2005, Março 16, de <http://www.nybooks.com/articles/13765>.

Huggins, Nathan Irvin, *Harlem Renaissance*, London, Oxford and New York, Oxford University Press, 1971.

Hull, Gloria T., "Afro-American Women Poets: A Bio-Critical Survey", *apud* Sandra M. Gilbert e Susan Gubar (eds.), *op. cit.*, pp. 165-182.

_____, *Color, Sex, and Poetry: Three Women Writers of the Harlem Renaissance*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1987.

Irwin, John T., *Doubling and Incest / Repetition and Revenge. A Speculative Reading of Faulkner*, Baltimore and

London, The John Hopkins University Press, 1996 (1975).

Jaffer, Frances, "A Gift of Song: My Encounter with H.D.", *apud* Donna Krolik Hollenberg (ed.), *op. cit.*, pp. 95-103.

Johnson, Barbara, "Metaphor, Metonymy, and Voice in *Their Eyes Were Watching God*" in *Black Literature and Literary Theory*, edited by Henry Louis Gates, Jr., Routledge, 1984 [Reed. *apud* Cheryl Wall (ed.), *op. cit.*, 41-58].

Jones, Gail, "Breaking out of the Conventions of Dialect", *apud* Gail Jones, *Liberating Voices: Oral Tradition in African American Literature*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1991 [Reed. *apud* Cheryl A. Wall (ed.), "Sweat" by Zora Neale Hurston, New Brunswick, Rutgers University Press, 1997, pp. 153-168].

Kammer, Jeanne, "The Art of Silence and the Forms of Women's Poetry", *apud* Sandra M. Gilbert e Susan Gubar (eds.), *op. cit.*, pp.153-164.

Kaplan, Carla, "Erotics of Talk: 'That Oldest Human Longing' in *Their Eyes Were Watching God*" in *American Literature*, 67:1 (March 1995) 115-142, Duke University Press, 1995 [Reed. *apud* Cheryl Wall (ed.), *op. cit.*, pp. 137-163]

Kelly, Robert, "H.D.: A Joining", *apud* Donna Krolik Hollenberg (ed.), *op. cit.*, pp. 32-44.

Kloepfer, Deborah Kelly, "Fishing the Murex Up: Sense and Resonance in H.D.'s *Palimpsest*", in *Contemporary Literature*, Winter 1986, 27, pp. 553-73 [Reed. *apud* Rachel Blau DuPlessis e Susan Stanford Friedman (eds.), *op. cit.*, pp. 185-204].

_____, *The Unspeakable Mother: Forbidden Discourse in Jean Rhys and H.D.*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1989.

La Belle, Jenijoy, *Herself Beheld: The Literature of the Looking Glass*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1989 (1988).

Laity, Cassandra, "H.D., Modernism, and the Transgressive Sexualities of Decadent-Romantic Platonism", *apud* Margaret Dickie and Thomas Travisano (eds.), *op. cit.*, pp. 45-68.

_____, "H.D.'s Romantic Landscapes: The Sexual Politics of the Garden", in *Sagetrieb*, Fall 1987, 6, pp. 57-76 [Reed. *apud* Rachel Blau DuPlessis e Susan Stanford Friedman (eds.), *op. cit.*, pp. 110-128].

_____, *H. D. and the Victorian Fin de Siècle: Gender, Modernism, Decadence*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

_____, "Introduction", *apud* H.D., *Paint it To-Day*, (ed. with an Introduction by Cassandra Laity), New York and London, New York University Press, 1992.

Lamothe, Daphne, "Vodou Imagery, African American Tradition and Cultural Transformation in Zora Neale Hurston's *Their Eyes Were Watching God*" in Zora Neale Hurston's *Their Eyes Were Watching God*," *Callaloo* 22.1 (1999): 157-175, Johns Hopkins University Press, 1999 [Reed. *apud* Cheryl Wall (ed.), *op. cit.*, 165-187].

Lauretis, Teresa de (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies*, Bloomington, Indiana University Press, 1986.

_____, "Feminist Studies/Critical Studies: Issues, Terms, and Contexts" *apud* Teresa de Lauretis (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies*, pp. 1-19.

Levine, George e Knoepfmacher, U.C. (eds.), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1982 (1979).

Loeffelholz, Mary, *Experimental Lives: Women and Literature, 1900-1945*, New York, Twayne Publishers,

1992.

Mackey, Nathaniel, "Palimpsestic Stagger", *apud* Donna Krolik Hollenberg (ed.), *op. cit.*, pp. 225-234.

Mao, Douglas, "Modern American Literary Criticism", *apud* Walter Kalaidjian (ed.), *op. cit.*, pp. 284-307.

McConnell, William S. (ed.), *Harlem Renaissance*, Farmington Hills, Greenhaven Press, 2003.

McKay, Nellie, "'Crayon Enlargements of Life': Zora Neale Hurston's *Their Eyes Were Watching God* as Autobiography", *apud* Michael Awkward (ed.), *op. cit.* pp. 51-70.

Michie, Helena, *The Flesh Made Word: Female Figures and Women's Bodies*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1989 (1987).

Miller, Nancy K., "Changing the Subject: Authorship, Writing and the Reader" *apud* Teresa de Lauretis (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies*, pp. 102-120.

Modleski, Tania, "Feminism and the Power of Interpretation: Some Critical Readings" *apud* Teresa de Lauretis (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies*, pp. 121-138.

Moers, Ellen, "Female Gothic", in *Literary Women*, London, The Woman's Press, 1976 [Reed. *apud* George Levine, U.C. Knoepfelmacher (eds.), *op. cit.*, pp. 77-87].

Morris, Adalaide, "Angles of Incidence / Angels of Dust: Operatic Tilt in the Poetics of H.D. and Nathaniel Mackey", *apud* Donna Krolik Hollenberg (ed.), *op. cit.*, pp. 235-254.

_____, "The Concept of Projection: H.D.'s Visionary Powers", in *Contemporary Literature*, Winter 1984, 25, pp. 411-436 [Reed. *apud* Rachel Blau DuPlessis e Susan Stanford Friedman (eds.), *op. cit.*, pp. 273-296].

_____, *How to Live / What to Do: H.D.'s Cultural Poetics*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2003.

_____, "A Relay of Power and of Peace: H.D. and the Spirit of the Gift", in *Contemporary Literature*, Winter 1986, 27, pp. 493-424 [Reed. *apud* Rachel Blau DuPlessis e Susan Stanford Friedman (eds.), *op. cit.*, pp. 52-82].

Morrisson, Mark, "Nationalism and the Modern American Canon", *apud* Walter Kalaidjian (ed.), *op. cit.*, pp. 12-35.

North, Michael, "Visual Culture", *apud* Walter Kalaidjian (ed.), *op. cit.*, pp. 177-194.

O'Neale, Sondra, "Inhibiting Midwives, Usurping Creators: The Struggling Emergence of Black Women in American Fiction" *apud* Teresa de Lauretis (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies*, pp. 139-156.

Ostriker, Alicia, "Anne Sexton and the Seduction of the Audience", *apud* Dianne Hunter (ed.), *op. cit.*, pp. 154-159.

_____, "No Rule of Procedure: The Open Poetics of H.D.", in *Agenda*, Autumn/Winter 1987-88, 25, pp. 145-154 [Reed. *apud* Rachel Blau DuPlessis e Susan Stanford Friedman (eds.), *op. cit.*, pp. 336-351].

_____, "'A Wish to Make Real to Myself What Is Most Real': My H.D.", *apud* Donna Krolik Hollenberg (ed.), *op. cit.*, pp. 1-13.

Robinson, Janice S., *H.D.: The Life and Work of an American Poet*, Boston, Houghton Mifflin Company, 1982.

Russo, Mary, "Female Grotesques: Carnival and Theory" *apud* Teresa de Lauretis (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies*, pp. 213-229.

Sanders, Mark A., "American Modernism and the New Negro Renaissance", *apud* Walter Kalaidjian (ed.), *op.*

cit., pp. 129-156.

Scalapino, Leslie, "Interior Scrutiny: Example of H.D.", *apud* Donna Krolik Hollenberg (ed.), *op. cit.*, pp. 203-210.

Schaffner, Perdita, "A Sketch of H.D.: The Egyptian Cat", in *Hedylus*. Rev.ed., Redding Ridge, CT; Black Sawn Books, 1980, pp. 185-94 [Reed. *apud* Rachel Blau DuPlessis e Susan Stanford Friedman (eds.), *op. cit.*, pp. 3-6].

Schulze, Robin Gail, "'The Frigate Pelican' 's Progress: Marianne Moore's Multiple Versions and Modernist Practice", *apud* Margaret Dickie and Thomas Travisano (eds.), *op. cit.*, pp. 117-139.

Seidel, Kathryn Lee, "The Artist in the Kitchen: The Economics of Creativity in Hurston's 'Sweat'", *apud* Steve Glassman and Kathryn Lee Seidel (eds.), *Zora in Florida*, Gainesville, University Presses of Florida, 1991 [Reed. *apud* Cheryl A. Wall (ed.), "Sweat" by Zora Neale Hurston, New Brunswick, Rutgers University Press, 1997, pp. 169-181].

Sielke, Sabine, *Reading Rape: The Rhetoric of Sexual Violence in American Literature and Culture, 1790-1990*, Princeton and Oxford, Princeton University Press, 2002.

Silverstein, Louis H., "Herself Delineated: Chronological Highlights of H.D.", *apud* Rachel Blau DuPlessis e Susan Stanford Friedman (eds.), *op. cit.*, pp. 32-45.

Smith, Christopher (ed.), *American Realism*, San Diego, Greenhaven Press, 2000.

Smith-Rosenberg, Carroll, "Writing History. Language, Class, and Gender" *apud* Teresa de Lauretis (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies*, pp. 31-54.

Spoof, Robert, "Introduction", *apud* H.D., *Asphodel*, (ed. with an Introduction by Robert Spoo), New York, New Directions, 1992.

_____, "Introduction", *apud* H.D., *Kora and Ka. Mira-Mare*, (ed. with an Introduction by Robert Spoo) New York, New Directions, 1996.

Staub, Michael E., *Voices of Persuasion. Politics of Representation in 1930s America*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

Steinman, Lisa M., "'So As to Be One Having Some Way of Being One Having Some Way of Working': Marianne Moore and Literary Tradition", *apud* Margaret Dickie and Thomas Travisano (eds.), *op. cit.*, pp. 97-116.

Taylor, Georgina, *H.D. and the Public Sphere of Modernist Women Writers, 1913-1946. Talking Women*, Oxford, Oxford University Press, 2001.

Vaeth, Kim, "Again She Says Try To: Frances Jaffer and H.D.", *apud* Donna Krolik Hollenberg (ed.), *op. cit.*, pp. 104-111.

Walker, Cheryl, *Masks Outrageous and Austere: Culture, Psyche, and Persona in Modern Women Poets*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1991.

Wall, Cheryl A., "An Introduction", *apud* Cheryl A. Wall (ed.), "Sweat" by Zora Neale Hurston, New Brunswick, Rutgers University Press, 1997, pp. 3-19.

_____, *Women of the Harlem Renaissance*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1995.

Wall, Cheryl A. (ed.), *Zora Neale Hurston's Their Eyes Were Watching God: A Casebook*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

Walsh, John, "Afterword", *apud* H.D., *Bid Me to Live (A Madrigal)*, Redding Ridge, CT, Black Swan Books, 1983.

Washington, Mary Helen, “‘I Love the Way Janie Crawford left Her Husbands,’ ” in *Invented Lives: Narratives of Black Women 1860-1960*, Doubleday, 1987 [Reed. *apud* Cheryl Wall (ed.), *op. cit.*, 27-40 e *apud* Cheryl A. Wall (ed.), “Sweat” by Zora Neale Hurston, New Brunswick, Rutgers University Press, 1997, pp. 193-209].

Watt, Stephen, “Modern American Drama”, *apud* Walter Kalaidjian (ed.). *op. cit.*, pp. 102-126.

Williams, Anne, *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1995.

Williamson, Alan, *Almost a Girl: Male Writers and Female Identification*, Charlottesville and London, University Press of Virginia, 2001.

Wright, Melanie J., *Moses in America: The Cultural Uses of Biblical Narrative*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

Textos de carácter geral

Adams, James Luther e Yates, Wilson (eds.), *The Grotesque in Art and Literature: Theological Reflections*, Grand Rapids and Cambridge, William B. Eerdmans Publishing Company, 1997.

Aguiar e Silva, Vítor Manuel de, *Teoria da Literatura*, Coimbra, Livraria Almedina, 1983 (1967).

Almeida, Miguel Vale de, “Corpo Presente: Antropologia do Corpo e da Incorporação”, *apud* Miguel Vale de Almeida (org.), *op. cit.*, pp. 1-22.

_____, (org.), *Corpo Presente: Treze Reflexões Antropológicas sobre o Corpo*, Oeiras, Celta Editora, 1996.

Anzieu, Didier, *Le Corps de l'œuvre. Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981.

_____, *Le Moi-peau*, Paris, Dunod, 1995 (1985).

Appadurai, Arjun, *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005 (1996).

Armstrong, Tim, *Modernism, Technology and the Body: A Cultural Study*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

Augé, Marc, *Não-Lugares: Introdução a uma Antropologia da Sobremodernidade*, Venda Nova, Bertrand, 1998 (1994). [*NON-LIEUX, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992. Trad. De Lúcia Mucznik]

Bakhtine, M.M., *The Dialogic Imagination. Four Essays*, ed. Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 2000 (1981).

Barthes, Roland, *Incidentés*, Lisboa, Quetzal Editores, 1987. [“Incidents”, Paris, Éditions du Seuil, 1987. Trad. de Tereza Coelho e Alexandre Melo]

Batho, G. R., “Thomas Harriot and the Northumberland Household”, Oxford, Oriel College, 1992. (Conferência proferida em 20 de Maio de 1991)

Benjamin, Jessica, “A Desire of One’s Own: Psychoanalytic Feminism and Intersubjective Space” *apud* Teresa de Lauretis (ed.), *Feminist Studies/Critical Studies*, pp. 78-101.

Benjamin, Walter, *Obras Escolhidas – Magia e Técnica, Arte e Política*, vol. I, São Paulo, Editora Brasiliense, 1987 (1985) [*Auswahl in Drei Bänden*, Frankfurt, Suhrkamp Verlag, (s.d.). Trad. de Sérgio Paulo Rouanet].

- Bercovitch, Sacvan, *The Puritan Origins of the American Self*, New Haven and London, Yale University Press, 1979 (1975).
- Berman, Ruth, “From Aristotle’s Dualism to Materialist Dialectics: Feminist Transformation of Science and Society” *apud* Susan R. Bordo e Alison M. Jaggar (eds.), *op. cit.*, pp. 224-255.
- Bordo, Susan R., “The Body and the Reproduction of Femininity: A Feminist Appropriation of Foucault”, *apud* Susan R. Bordo e Alison M. Jaggar (eds.), *op. cit.*, pp. 13-33.
- Bordo, Susan R. e Jaggar, Alison M. (ed.), *Gender/Body/Knowledge. Feminist Reconstructions of Being and Knowing*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1992 (1989).
- Bulfinch, Thomas, *The Age of Fable*, Philadelphia, Running Press, 1987 (1855).
- Burke, Carolyn, “Romancing the Philosophers: Luce Irigaray”, *apud* Dianne Hunter (ed.), *op. cit.*, pp. 226-240.
- Butler, Judith, *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of ‘Sex’*, New York and London, Routledge, 1993.
- _____, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York and London, Routledge, 1999 (1990).
- Cabral, João de Pina, “Corpo Familiar: Algumas Considerações Finais sobre Identidade e Pessoa”, *apud* Miguel Vale de Almeida (org.), *op. cit.*, pp. 200-215.
- Cassuto, Leonard, *The Inhuman Race: The Racial Grotesque in American Literature and Culture*, New York, Columbia University Press, 1996.
- Chadwick, Whitney (ed.), *Mirror Images: Women, Surrealism and Self-Representation*, Cambridge and London, The Massachusetts Institute of Technology Press, 1998.
- Chodorow, Nancy, *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, Berkeley, Los Angeles and London, University of California Press, 1978.
- Cixous, Hélène, “*Coming to Writing*” and *Other Essays*, ed. Deborah Jenson, Cambridge and London, Harvard University Press, 1991.
- _____, “Le Rire de la Méduse”, in Stéphanie Cordier (dr.), *L’ Arc*, n° 61 « Simone de Beauvoir et la Lutte des Femmes », Paris, 1975.
- Corey, Susan, “The Religious Dimensions of the Grotesque in Literature: Toni Morrison’s *Beloved*” *apud* James Luther Adams e Wilson Yates (eds.), *op. cit.*, pp. 227-42.
- Courtine, Jean-Jacques, e Haroche, Claudine, *História do Rosto*, s.l., Círculo de Leitores, 1997 [*Histoire du Visage: Exprimer et Taire ses Émotions (du XVI^e siècle au début du XIX^e siècle)*, (s.l.), Éditions Rivages, 1988. Trad. de Ana Moura].
- Crisp, Jane, Ferres, Kay e Swanson, Gillian, *Deciphering Culture: Ordinary Curiosities and Subjective Narratives*, London and New York, Routledge, 2000.
- Crisp, Jane, “Fashioning Gendered Identities” *apud* Jane Crisp, Kay Ferres, Gillian Swanson, *op. cit.*, pp. 42-52.
- _____, “Problematic Pleasures: the Position of Women as Writers, Readers and Film Viewers” *apud* Jane Crisp, Kay Ferres, Gillian Swanson, *op. cit.*, pp. 95-117.
- Dallery, Arleen B., “The Politics of Writing (the) Body: *Écriture Féminine*” *apud* Susan R. Bordo e Alison M. Jaggar (eds.), *op. cit.*, pp. 52-67.
- Damásio, António R., *Ao Encontro de Espinosa*, Mem-Martins, Publicações Europa-América, 2003.

_____, *O Erro de Descartes: Emoção, Razão e Cérebro Humano*, Mem-Martins, Publicações Europa-América, 1996 (1995).

_____, *O Sentimento de Si: O Corpo, a Emoção e a Neurobiologia da Consciência*, Mem-Martins, Publicações Europa-América, 2001 (1999).

Diepeveen, Leonard, *The Difficulties of Modernism*, New York and London, Routledge, 2003.

Dimen, Muriel, "Power, Sexuality, and Intimacy" *apud* Susan R. Bordo e Alison M. Jaggar (eds.), *op. cit.*, pp. 34-51.

"Dorothea Lange's "Migrant Mother" Photographs in the Farm Security Administration Collection: An Overview", The Library of Congress, Recuperado em 2005, Março 16, de http://www.loc.gov/tr/print/list/128_migm.html

Elkins, James, *Pictures of the Body: Pain and Metamorphoses*, Stanford, Stanford University Press, 1999.

Elliott, Bridget e Wallace, Jo-Ann, *Women Artists and Writer: Modernist (im)positionings*, London, Routledge, 1994.

Ellmann, Mary, *Thinking About Women*, San Diego, New York and London, Harcourt Brace Jovanovich, 1968.

Entwistle, Joanne, *The Fashioned Body: Fashion, Dress and Modern Social Theory*, Cambridge, Polity Press, 2000.

Ferres, Kay, "A Sentiment as Certain as Remembrance": Photography, Loss and Belonging" *apud* Jane Crisp, Kay Ferres, Gillian Swanson, *op. cit.*, pp. 118-32.

_____, "Fleshed by the Pen: Writing and Reading Gender" *apud* Jane Crisp, Kay Ferres, Gillian Swanson, *op. cit.*, pp. 53-67.

Folkenflik, Robert (ed.), *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*, Stanford, Stanford University Press, 1993.

Foster, Hal (ed.), *The Anti-Aesthetic – Essays on Postmodern Culture*, New York, The New Press, 1998.

Foucault, Michel, *The History of Sexuality: An Introduction*, Vol. I, New York, Vintage Books, 1990 (1978). [*Histoire de la Sexualité: La Volonté de Savoir*, Paris, Gallimard, 1976. Trad. Robert Hurley].

_____, *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*, London and New York, Routledge, 2001 (1989) [*Histoire de la Folie à L'âge Classique*, Paris, Librairie Plon, 1961. Trad. Richard Howard].

_____, *Surveiller et Punir: Naissance de la Prison*, Paris, Gallimard, 2001 (1975).

Frazer, James George, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, Oxford and New York, Oxford University Press, 1998 (1922).

Freud, Sigmund, *Das Ich und das Es und andere metapsychologische Schriften*, Frankfurt, Fischer Taschenbuch Verlag, 1988 (1978).

_____, "The Uncanny", *apud* James Strachey (gen. ed.) e Albert Dickson (ed.), *The Penguin Freud Library. Art and Literature*, vol. XIV, Harmondsworth, Penguin Books, 1990, pp. 335-376 [*Das Unheimlich* (1919). Trad. James Strachey].

Friedan, Betty, *The Feminine Mystique*, Harmondsworth, Penguin Books, 1992 (1963).

Gallagher, Jean, *The World Wars Through the Female Gaze*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press, 1998.

- Gallop, Jane, *Thinking Through the Body*, New York, Columbia University Press, 1988.
- Gatens, Moira, *Imaginary Bodies: Ethics, Power and Corporeality*, London and New York, Routledge, 1996.
- Gil, José, *Metamorfoses do Corpo*, Lisboa, Relógio D'Água Editores, 1997.
- Gilmore, Leigh, *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Ithaca and London, Cornell University Press, 1994.
- Glover, David and Kaplan, Cora, *Genders*, London, Routledge, 2000.
- Goffman, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Harmondsworth, Penguin Books, 1990 (1959).
- Gombrich, E.H., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, London, Phaidon, 1996 (1960).
- _____, *The Image and the Eye. Further Studies in the Psychology of Pictorial Representation*, London, Phaidon, 1999 (1982).
- Graves, Robert, *The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth*, London, Faber and Faber, 1999 (1948).
- Grosz, Elizabeth, *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, New York and London, Routledge, 1995.
- _____, *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1994.
- Hall, Stuart (ed.), *Representation: Cultural Practices and Signifying Practices*, London, Sage Publications, 2003 (1997).
- Hancock, Philip (et al.), *The Body, Culture and Society: An Introduction*, Buckingham and Philadelphia, Open University Press, 2002 (2000).
- Harriot, Thomas, *A Briefe and True Report of The New Found Land of Virginia. The Complete 1590 Theodor de Bry Edition*, New York, Dover Publications, 1972.
- Harvey, Elizabeth D., "Introduction: The 'Sense of All Senses'" *apud* Elizabeth D. Harvey (ed.), *op. cit.*, pp. 1-21.
- _____, "The Touching Organ: Allegory, Anatomy, and the Renaissance Skin Envelope" *apud* Elizabeth D. Harvey (ed.), *op. cit.*, pp. 81-102.
- _____, (ed.), *Sensible Flesh: On Touch in Early Modern Culture*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2003.
- Heinich, Nathalie e Schaeffer, Jean-Marie, *Art, Création, Fiction. Entre Sociologie et Philosophie*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 2004.
- Heimann, Jim (ed.), *All-American Ads*, Köln, Taschen, 2001.
- Hughes, Bill, "Medicalized Bodies", *apud* Philip Hancock (et al.), *op. cit.*, pp. 12-28.
- Hulton, Paul, "Introduction", *apud* Thomas Harriot, *op. cit.*, pp. vii- xv.
- Hunter, Dianne (ed.), *Seduction & Theory. Readings of Gender, Representation and Rhetoric*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1989.
- Izovich, Anita, *Le Corps Précieux. Essai sur la peinture maniériste*, Paris, Éditions du Champ lacanien, 2003.

- Jaquet, Chantal, *Le Corps*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.
- Jaggar, Alison M., "Love and Knowledge: Emotion in Feminist Epistemology" *apud* Susan R. Bordo e Alison M. Jaggar (eds.), *op. cit.*, pp. 145-71.
- Jagger, Elizabeth, "Consumer Bodies", *apud* Philip Hancock (et al.), *op. cit.*, pp. 45-63.
- Jameson, Fredric, *Marxism and Form: Twentieth-Centuries Dialectical Theories of Literature*, Princeton, Princeton University Press, 1974 (1971).
- _____, "Postmodernism and Consumer Society", *apud* Hal Foster (ed.), *op. cit.*, pp. 111-125.
- _____, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, London and New York, Verso, 1992 (1991).
- _____, *Signatures of the Visible*, New York and London, Routledge, 1992.
- Jay, Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1994 (1993).
- Jones, Steve, *Y: The Descent of Man*, London, Abacus, 2003 (2002).
- Kantorowicz, Ernst H., *The King's Two Bodies. A Study in Mediaeval Political Theology*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1997 (1957).
- Kristeva, Julia, *Pouvoirs de l'Horreur: Essai sur l'Abjection*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- Lacan, Jacques, *Écrits I*, Paris, Éditions du Seuil, 1999 (1966).
- Lejeune, Philippe, *Je Est un Autre. L' Autobiographie de la Littérature aux Médias*, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- _____, *Le Pacte Autobiographique*, Paris, Éditions du Seuil, 1996 (1975).
- Lopes, Maria Helena Trindade, *O Homem Egípcio e a sua Integração no Cosmos*, Lisboa, teorema, 1989.
- Lupton, Deborah, *The Emotional Self: A Sociocultural Exploration*, London, SAGE Publications, 1998.
- Lyon, Janet, "Gender and Sexuality", *apud* Walter Kalaidjian (ed.) *op. cit.*, pp. 221-241.
- McEuen, Melissa A., *Seeing America: Women Photographers Between the War*, Lexington, The University Press of Kentucky, 1999.
- Mellard, James M., *Using Lacan, Reading Fiction*, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 1991.
- Mellor, Philip A. e Shilling, Chris, *Re-forming the Body. Religion, Community and Modernity*, London, SAGE Publication, 1997.
- Merleau-Ponty, Maurice, *Phénoménologie de la Perception*, Paris, Gallimard, 2001 (1945).
- _____, *Signes*, Paris, Gallimard, 2001 (1960).
- Miles, Margaret, "Carnal Abominations: The Female Body as Grotesque" *apud* James Luther Adams e Wilson Yates (eds.), *op. cit.* pp. 83-112.
- Miroux, Jean-Philippe, *L'Autobiographie. Écriture de Soi et Sincérité*, Paris, Éditions Nathan, 1996.
- Moi, Toril, *Sexual /Textual Politics: Feminist Literary Theory*, London and New York, Routledge, 2001 (1985).
- _____, *What is a Woman?*, Oxford, Oxford University Press, 2001 (1999).

- Mulvey, Laura, *Visual and Other Pleasures*, Houndmills, Palgrave, 1989.
- O'Neill, Eileen, "(Re)presentations of Eros: Exploring Female Sexual Agency" *apud* Susan R. Bordo e Alison M. Jaggar (eds.), *op. cit.*, pp. 68-91.
- Owens, Craig, "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism", *apud* Hal Foster (ed.), *op. cit.*, pp. 57-82.
- Perry, Donna, "Procne's Song: The Task of Feminist Literary Criticism", *apud* Susan R. Bordo e Alison M. Jaggar (eds.), *op. cit.*, pp. 293-308.
- Rabaté, Jean-Michel, *Jacques Lacan*, Houndmills, Palgrave, 2001.
- Rank, Otto, *Don Juan et Le Double*, Paris, Éditions Payot, 1990 (1973) [*Don Juan und Der Doppelgänger*, 1932. Trad. S. Lautman].
- Renner, Rolf G., *Edward Hopper, 1882-1967. Transformações do Real*, Köln, Taschen / Público, 2003.
- Rich, Adrienne, *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, London, Virago Press, 1997 (1977).
- Richard, Lionel, "La Culture est-elle Morte à Auschwitz ? ", in *Magazine Littéraire*, n° 438, Janvier 2005, pp. 36-39.
- Rosen, Ruth, *The World Split Open. How the Modern Women's Movement Changed America*, London, Penguin Books, 2000.
- Royle, Nicholas, *The Uncanny*, Manchester, Manchester University Press, 2003.
- Sauer, Elizabeth e Smith, Lisa M., "Noli me tangere: Colonialist Imperatives and Enclosure Acts in Early Modern England" *apud* Elizabeth D. Harvey (ed.), *op. cit.*, pp. 141-158.
- Scarry, Elaine, *Resisting Representation*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1994.
- Schaeffer, Jean-Marie, "Fiction et Croyance", *apud* Nathalie Heinich e Jean-Marie Schaeffer, *op.cit.*, pp. 163-186.
- Schwab, Gabriele, "Seduced by Witches: Nathaniel Hawthorne's *The Scarlet Letter* in the Context of New England Witchcraft Fictions", *apud* Dianne Hunter (ed.), *op. cit.*, pp. 170-91.
- Shilling, Chris, *The Body and Social Theory*, London, SAGE Publications, 2003 (1993).
- Silva, Paulo Cunha e, *O Lugar do Corpo – Elementos para uma Cartografia Fractal*, Lisboa, Instituto Piaget, 1999.
- Sontag, Susan, *Ensaio Sobre Fotografia*, Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1986 (1973) [*On Photography*, Penguin Books. Trad. José Afonso Furtado].
- Spector, Jack J., *Surrealist Art and Writing 1919-1939. The Gold of Time*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
- Stevens, Scott Manning, "New World Contacts and the Trope of the 'Naked Savage'" *apud* Elizabeth D. Harvey (ed.), *op. cit.*, pp. 125-140.
- Suleiman, Susan Rubin, "Writing Past the Wall or the Passion According to H.C.", *apud* Hélène Cixous, *op. cit.*, pp. vii-xxii.
- Swanson, Gillian, "Subjectivity, the Individual and the Gendering of the Modern Self" *apud* Jane Crisp, Kay Ferres, Gillian Swanson, *op. cit.*, pp. 68-89.

Thomson, Oliver, *Uma História da Propaganda*, 1ª ed., Lisboa, Temas e Debates, 2000 [*Easily Led – A History of Propaganda*. Trad. Maria José Figueiredo].

Tibon-Cornillot, Michel, *Os Corpos Transfigurados: Mecanização do Vivo e Imaginário da Biologia*, Lisboa, Instituto Piaget, (s.d.) [*Les corps transfigurés*. Éditions du Seuil, 1992. Trad. Armando Pereira da Silva].

Tseëlon, Efrat, “Introduction: Masquerade and Identities” *apud* Efrat Tseëlon (ed.), *Masquerade and Identities: Essays on Gender, Sexuality and Marginality*, pp. 1-17.

_____, *The Masque of Femininity*, London, Thousand Oaks and New Delhi, Sage Publications, 1997 (1995).

_____, (ed.), *Masquerade and Identities: Essays on Gender, Sexuality and Marginality*, London and New York, Routledge, 2001.

_____, “On Women, Clothes and Carnival Fools” *apud* Efrat Tseëlon (ed.), *Masquerade and Identities: Essays on Gender, Sexuality and Marginality*, pp. 153-173.

_____, “Reflections on Mask and Carnival” *apud* Efrat Tseëlon (ed.), *Masquerade and Identities: Essays on Gender, Sexuality and Marginality*, pp. 18-37.

Turner, Bryan S., *The Body and Society: Explorations in Social Theory*, London, Sage Publications, 2002 (1984).

U.S. House Subcommittee of the Committee on Labor, *Investigation Relating to Health Conditions of Workers Employed in the Construction and Maintenance of Public Utilities*, 74th Cong., 2nd session, 1936.

Transcript. Recuperado em 2005, Junho 12, de

http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/m_r/rukeyser/investigation.htm

Vernant, Jean-Pierre, *O Universo, os Deuses e os Homens. Vernant Conta as Histórias dos Mitos Gregos*, (s.l.), Círculo de Leitores, 2001 [*L’Univers les Dieux, les Hommes*. Éditions de Seuil, 1999. Trad. Magda Bigotte de Figueiredo].

Warner, Marina, *Fantastic Metamorphoses, Other Worlds: Ways of Telling the Self*, Oxford, Oxford University Press, 2002.

Watson, Julia, “Toward an Anti-Metaphysics of Autobiography” *apud* Robert Folkenflik (ed.), *op. cit.*, pp. 57-79.

Weber, Max, *A Ética Protestante e o Espírito do Capitalismo*, Lisboa, Editorial Presença, 2001. [*Die Protestantische Ethik*. Trad. Ana Falcão Bastos e Luís Leitão].

Wilshire, Donna, “The Uses of Myth, Image, and the Female Body in Re-visioning Knowledge” *apud* Susan R. Bordo e Alison M. Jaggar (eds.), *op. cit.*, pp. 92-114.

Yates, Wilson, “Francis Bacon: The Iconography of Crucifixion, Grotesque Imagery, and Religious Meaning”, *apud* James Luther Adams e Wilson Yates (eds.), *op. cit.*, pp. 143-91.

_____, “An Introduction to the Grotesque: Theoretical and Theological Considerations”, *apud* James Luther Adams e Wilson Yates (eds.), *op. cit.*, pp. 1-68.

Zigrosser, Carl, *Prints and Drawings of Käthe Kollwitz*, New York, Dover Publications, 1969.