



O casamento mitopoiético de Ted Hughes e Sylvia Plath:

'Like a lariat'

Purificacion Barcia Gomes

Ted Hughes e Sylvia Plath, recém-casados e vivendo em Boston, passeavam à beira do rio Charles. Detiveram-se para apreciar a paisagem: a água fluía e refluía sobre as pedras, em ondas circulares, enlaçando-as.

*You and me standing on America,
Together, silent, thinking of nothing, watching
The sliding ring of ripple
That each small, tired wave threw over the rock
"Like a lariat", you said.
The sole metaphor that ever escaped you
In easy speech, in my company -
Past the censor? Past the night hands?
Past the snare
Set in your throat by whom?*

[Eu e você, parados na América, / Juntos, calados, sem pensar em nada, vendo / O anel d'água deslizante / Que cada onda mínima, cansada, lançava sobre a pedra / "Lembra um laço", você comentou. / A única metáfora que jamais lhe escapou / Numa conversa descontraída, estando eu presente- / Passou pela censura? / Pelas mãos noturnas? Pelo laço lançado em torno do seu pescoço por quem?]

A atividade de criação literária não era para Sylvia um processo lúdico ou indolor: era uma batalha pessoal travada entre seus fantasmas e a língua, em busca da forma precisa, o efeito plástico cuidadosamente cinzelado, o ritmo e a harmonia simétrica e matematicamente ponderados. A angústia foi sua mais fiel companheira na escrita e na vida.

Embora ela tivesse começado a escrever desde muito cedo, ainda menina, com frequência punha em dúvida sua aptidão para o *métier* de escritora, passando por períodos longos de penosa inibição em sua atividade criativa. Somava em sua personalidade uma inteligência

Purificacion Barcia Gomes é psicanalista e terapeuta de casal, doutora em Ciência pela Escola Paulista de Medicina, pós-doutorado em Psicologia Clínica, Núcleo de Psicanálise da PUC-SP, professora do Instituto Sedes Sapientiae, autora de *O método terapêutico de Scheerazade (Mil e uma histórias de loucura, desejo e cura)*; organizadora de *Vínculos amorosos contemporâneos – psicodinâmica das novas estruturas familiares*.

privilegiada (a vida escolar sempre coroada por bolsas e prêmios) a uma disciplina germânica de estudo e trabalho (Aurelia, a mãe viúva, dedicada e exigente, de origem austríaca, orgulhava-se ao lembrar que removia e repunha na mesa de jantar os papéis do marido, Otto, um professor universitário alemão, rígido e detalhista, sem que ele notasse, mediante a elaboração diária de um *croquis*). Nos diários que manteve até o fim, Sylvia não escondia a ambição indiscriminada e escravizadora – por sucesso literário, social e sexual – e a autocritica cruel e incessante que a fustigava. A resultante dessas características foi um ser humano talentoso, sensível, frágil e por vezes, amargo, com frequentes demonstrações de agressividade e oscilações pungentes de estado de espírito. Algumas frases da jovem Sylvia em seus diários mostram-na em ciclos de arrebatamento e de medo: “*Deus, que ego enorme eu tenho*”; “*Para que serve*

minha vida, e o que farei com ela? Não sei e tenho medo de não conseguir ler todos os livros que quero; ser todas as pessoas que quero e viver todas as vidas que quero.”²

O “*laço*”, a metáfora mencionada por Ted Hughes (*lariat* em inglês derivou-se do espanhol *la reata* e se refere ao laço que é atirado pelo vaqueiro para prender a rês) constituiu minha escolha de significante organizador, meu interpretante, por assim dizer, na apreensão do conjunto da obra poética, ficcional e biográfica desse tristemente notório e justamente aclamado casal de poetas de língua inglesa. A partir dele desenrola-se um novelo de significações, associações e memórias que são instigantes para quem se interessa por poesia e psicanálise, ou mais amplamente, pelo ato da criação artística em literatura. O que em especial me atraiu foi a interação e a intersecção dessas duas personalidades no casamento e na arte, a maneira como se mistu-

raram e se impregnaram na vida e na confecção artística, a primeira não podendo ser compreendida sem a segunda. Qualquer tentativa de acompanhar seus respectivos percursos artísticos e pessoais que não leve em conta sua forte união matrimonial, ficará, em meu entender, prejudicada ou amputada.

Na primeira parte deste artigo, Ted Hughes será o principal foco de atenção, pois, além de poeta laureado da língua inglesa, título honorífico raro concedido pela Coroa, tem uma obra vasta, na qual se encontram indícios e afirmações importantes para que se possa compreender a relação poético-amorosa que manteve com Sylvia por seis anos.

Ted Hughes e Sylvia Plath estudaram (ela, literatura; ele acabara o curso de antropologia e frequentava os meios literários locais) e conheceram-se em Cambridge na década de 1950. Ele era inglês, ela viera da América com uma bolsa Fullbright, para especializar-se. Dava-se, na ocasião, o auge das discussões sobre o *New Criticism* e, portanto, ambos sabiam bem da falácia crítica que consiste confundir-se o narrador ou a obra de arte com o escritor e suas vicissitudes. Curiosamente, entretanto, escolheram, em diferentes graus, fazer uso de temática autobiográfica como aporte simbólico de seus trabalhos, Sylvia, de forma mais explícita e constante, Ted, de forma mais encoberta ou mediada pelo recurso à imagética da personificação de animais (prosopopéia) e da mítica.

Para o psicanalista, toda a escrita refere-se ao eu, desde que a leitura desse discurso obedeça a critérios idênticos aos da escuta analítica, ou seja, acompanhando-se as figurações fantasmáticas de quem “sonha” (ou escreve ou associa), evitando-se fazer uma tradução paralela ou uma concretização dos modelos metapsicológicos de forma reducionista.

Claro está que a distância entre aquele que profere as palavras e o

Para o psicanalista,
toda a escrita
refere-se ao eu,
desde que a leitura
desse discurso obedeça
a critérios idênticos
aos da escuta analítica,
ou seja, acompanhando-se
as figurações
fantasmáticas
de quem “sonha”



conjunto das palavras proferidas é diferente em um livro de memórias, de intenção nitidamente autobiográfica, de uma situação em que o eu forja personagens novelescos, como em um romance ou conto. Maior ainda a rarefação descritivo-denotativa no poema. A pressão recalcante pelo encobrimento ou disfarce, ou pela denegação de aspectos psíquicos menos aceitáveis para a consciência, entretanto, faz com que, por vezes, um personagem mais afastado dos conflitos e menos sujeito às censuras, um personagem mais “neutro” ou “secundário”, por ser menos conspícuo, seja mais revelador e próximo ao eu. A questão do (im)possível assenhoreamento do sujeito de sua escrita foi discutida de sobejo pela psicanálise, e Neyraut, em particular, propõe a idéia de Pessoa, dos heterônimos, como sendo o fenômeno geral da expressão das diversas facetas psíquicas do autor na escrita, e sugere a inversão da fórmula usual:

O que sou / O que escrevo = O que lê / O que és pela fórmula:

O que escrevo / O que sou = O que lê / O que és,

a denegação aqui figurada pela barra que separa significante de significado.^{3,4}

Neste ensaio procuraremos articular textos próprios e biográficos desses dois autores – Sylvia Plath e Ted Hughes – unidos pelo amor e pela obra, sem privilegiar alguns escritos em detrimento de outros, quer sejam eles poemas, ensaios, contos, romances, histórias infantis, diários ou cartas, como um fluxo único que ora se subdivide, ora se condensa. Embora a questão da transferência seja um fator distintivo nos casos em que aplicamos o método psicanalítico a outras manifestações humanas além da situação de análise, procederemos de forma semelhante à da escuta das associações proferidas por um casal em terapia, onde, às vezes, o sonho sonhado por um deles é o

sonho de ambos, às vezes, o sonho é de um apenas, tendo o terapeuta que distinguir se o que transpira por meio do onirismo e da transferência é o desejo de simbiose ou, ao contrário, o de discriminação.^{5 6 7}

O laço que me proponho amarrear acompanhará a constituição poética de um casamento que começa abraçando duas pessoas, inseminando-as ao máximo de suas potencialidades criativas, o subsequente aprisionamento e sufocamento da dupla

(1957), *The Thought-Fox* (vol. IV da coletânea de poemas de animais, 1995), *Lupercal* (1960), *Wodwo* (1967), *Crow- From the Life and Songs of the Crow* (1970), *Gaudete* (1977), *Cave Birds* (1978), *Wolfwatching* (1989) e *Birthday Letters* (1998) mas também de contos, traduções, peças, histórias infantis, ensaios e crítica literária).

Em grande parte da poética o eu lírico não fala diretamente de si – apresenta-se por meio de figuras

A obra de Ted Hughes
atravessa fases distintas, em parte
decorrentes de inquietações
pessoais, em parte
de sua participação
em experimentações
das vanguardas inglesas
de sua época.

pelo atrito e mútua frustração (no caso de Sylvia Plath, conduzindo ao ápice criativo e à morte por suicídio aos 30 anos), e, finalmente, a resolução de um divórcio de almas reatado sob a forma de um matrimônio mítico com a cônjuge morta, cuja sagração é cantada postumamente por Ted Hughes.

A jornada heróica de Ted Hughes

A obra de Ted Hughes atravessa fases distintas, em parte decorrentes de inquietações pessoais, em parte de sua participação em experimentações das vanguardas inglesas de sua época. É composta principalmente de poemas (as principais coletâneas são *The Hawk in the Rain*

e estados de espírito nos quais “fala”, “vê” ou “sente” um animal. O animal, na primeira fase, é o representante da vitalidade não domesticada, da liberdade e da pulsionalidade em jorro, confrontando-se com as forças paralisantes e destrutivas da sociedade ocidental capitalista.

O eu lírico que fala no poema “The Hawk in the Rain” é fraco, em passadas pesadas se esforça por caminhar. A terra arada cheia de cadáveres das guerras européias, engole-o, decreta sua morte em vida. O falcão, em oposição, é soberbo, embora a morte real o aguarde no fim, esmagado, misturando seu sangue com a lama da *terra* (*land*, no original, por oposição a *earth*, poeira, sujeira, plantaço contaminada, artificialismos que capturam o homem).

*I drown in the drumming
ploughland, I drag up
Heel after heel from the swallow-
ing of the earth's mouth...
but the hawk
Effortlessly at height hangs his
still eye.*

(afogo-me na marcial terra arada,
pés erguendo-se pesados / a cada
passada da boca da terra esfaimada
/ ... mas o falcão / sem esforço nas
alturas o olhar sereno perdura.)

Keith Sagar, colaborador e exegeta do trabalho de Hughes, aponta para o caráter freudiano das primeiras imagens do poeta, nas quais assistimos ao embate entre instinto de vida e de morte tanto em homem como em animal, o último menos covarde e menos cindido em sua aceitação do destino trágico, que lhe é designado, não pelos deuses, mas pela biologia. O risco, aponta o crítico, é o da apologia da destrutividade embutida no triunfo selvagem: *“Ele se força e nos força a defrontar-nos com a Natureza no que ela tem de mais feio, selvagem e aparentemente sem sentido, a olhar para dentro da boca do tubarão... A estratégia não funciona, pois ele, ainda não ultrapassa a natureza decaída de nossa, tradição [cristã] e conseqüentemente não consegue forjar a visão do falcão em outros termos que não os da visão humana psicótica [deranged] – a visão de Camuto, Ricardo de Gloucester ou de Hiller.”*⁸

Sagar refere-se ao elogio da violência embutido na megalomania do falcão do poema “Hawk Roosting” (O Falcão pousado), que será admitida pelo poeta muitos anos mais tarde, preocupado com um possível incitamento à agressividade sem peias, que ele não chega a atribuir a um desejo seu recalçado, mas, uma vez mais, responsabiliza o universo religioso patriarcal: *“Eu tinha pensado em um Criador como o Jeová de Jó, porém mais feminino. Quando a Cristianidade expulsou o demônio para fora de Jó, o que realmente expulsou-se*

*foi a Natureza...e a Natureza transformou-se no demônio. Ele [o falcão] não soa como Ísis, mãe dos deuses, quem de fato é. Ele soa como o espírito familiar de Hitler.”*⁹

*My manners are tearing off
heads –
The allotment of death.
For the one path of my flight is
direct
Through the bones of the living.
No arguments assert my right:
The sun is behind me.
Nothing has changed since I
began.*

(Meus modos são arrancar cabeças
/ A partilha da morte. / Pois o traje-
to uno do meu vôo é direto / Por
entre os ossos dos vivos. / Meu di-
reito não se assenta em argumen-
tos: Tenho o sol na retaguarda. /
Nada mudou desde a largada.)

O desenvolvimento e posterior
radicalização desse projeto estilísti-

Keith Sagar,
colaborador
e exegeta do
trabalho de Hughes,
aponta para o caráter
freudiano
das primeiras
imagens
do poeta.

co leva Hughes a paragens figurati-
vas onde o instinto não mais se as-
semelhará à noção de mesmo nome
da biologia, ou mesmo ao conceito
freudiano de pulsão, mas irá adqui-
rindo tintas jungianas, sabidamente
um referencial psicológico preferi-
do pelo poeta. O animal tenderá a
ser agora o representante de algo
que se avizinha do conceito de in-
consciente coletivo, mas que tam-
bém o desborda, dada sua peculia-
ridade e originalidade: o eu lírico,
em verdade, renega o “eu” psicoló-
gico, a subjetividade. O desejo do
homem de discriminar-se da natu-
reza, seu afastamento da vivência
primordial exalada por tudo que
procria, lateja, fenece, mata e mor-
re, sua busca de aprimoramento in-
dividual na direção da razão e da
civilização, enfim, todo o trajeto de
fortalecimento egóico do mundo
ocidental, são compreendidos por
Hughes como conduzindo à deca-
dência da existência contemporânea,
ao humano alienado do equilíbrio
ecológico e simbólico, fadado a não
mais comunicar-se ou compreender
as forças naturais primevas.

Faas descreve o encaminha-
mento do pensamento de Hughes
em direção a um crescente esote-
rismo e alinhamento com a poesia
hermética, tendo como ponto de
virada para uma etapa mitopoiéti-
ca o ano de 1963 (ano seguinte à
morte de Sylvia): *“É certo que a des-
coberta por Jung, em 1912, dessa
memória ancestral com traços co-
muns, tanto em pergaminhos reli-
giosos antigos quanto em dossiês
médicos de esquizofrênicos, signi-
ficou uma novidade radical na
crescente reabilitação do mito. Seu
modelo básico, entretanto, perma-
nece o do projetor de slides, no qual
a real presença do númeno mítico
(ou imagem na tela) permanece
uma ilusão... À luz de considera-
ções similares, Hughes assevera que
o mito é tanto real quanto imagi-
nário, assim como a imaginação
é, a um tempo, espiritual e concre-
tamente física.”*¹⁰



O mundo mágico-alquímico sempre presente como substrato na vida pessoal e na poética de Ted, influenciando na maneira de conduzir-se nas relações, passará a ter uma densidade e uma concretude admitidas à luz, não como escolhas próprias, mas como teorias quanto ao papel da literatura e do poeta frente às questões existenciais.

O animal totêmico do autor é a raposa. A raposa solitária, a fera feitiçeira, sinalizadora e mensageira das profundezas telúricas, animal caçado e odiado pelos homens e seus cães, produtos gregários e civilizados, desapropriados de sua real animalidade. Tanto em seus poemas como nos contos em que relata sua vida de menino, a raposa, de forma efetiva, o salva de si mesmo ou de enganos que lhe advêm de outros, por meio de sua presença real, em lembranças de infância, ou virtual, como imagem sonhada. Chegou a cuidar de um filhote, recolhido na floresta, cuja mãe fôra morta. Sem sucesso: pouco tempo depois descobriu que os cães da vizinhança o haviam destroçado.

Quando pequeno, Ted caçava coelhos e, em companhia de seu herói, o irmão Gerald, dez anos mais velho (em suas memórias, o filho mais amado da mãe). Caçar e ler Shakespeare no volume de sebo presenteado pela mãe eram os maiores prazeres concebíveis para o pequeno Ted, que não tinha muito com que se alegrar: um pai sempre calado, inerte, traumatizado pela guerra, e uma mãe que se dizia vidente, e que previa, ou intuía, as mortes de pessoas próximas por meio da aparição de um anjo, que, em sua crença, seria o representante da tia morta. Nesse contexto de assombrações e de escassez afetiva, a saída definitiva do irmão, que deixará o lar para tornar-se guarda-caças na África, e que posteriormente viverá na Austrália, é perda insubstituível para o caçula de oito anos.

A separação dos irmãos será selada por uma última caçada onde

A separação
dos irmãos
será selada
por uma última
caçada, onde Ted
enterra uma raposa
adulta encontrada
morta em
uma armadilha
ilegal.

Ted enterra uma raposa adulta encontrada morta em uma armadilha ilegal. Recusa a oferta de Gerald de cortar-lhe o rabo como prêmio, porém encontra algo mais valioso ao escavar a cova: uma miniatura de marfim de uma raposa, talismã de valor substitutivo, que o acompanhará para a vida.

A superstição e o misticismo aliados ao estoicismo britânico de uma família de interior com poucos recursos, nostálgica dos antepassados ilustres, no período triste que se segue à Segunda Guerra, constituem o trans-fundo melancólico da infância de Ted Hughes e serão a matéria fundante do mundo mental do poeta.¹¹

Alienar-se das circunstâncias à sua volta e evocar uma raposa ou um lobo, animais não-domesticáveis, nos momentos de solidão, de medo ou de tristeza, era o consolo do menino inconformado com a monotonia da escola, com a mediocridade da diversão provinciana e com os raros amigos.

No livro de contos de sua autoria, *Difficulties of a Bridegroom*, de inspiração assumidamente autobiográfica, o personagem do menino acabará por presenciar, uma vez mais, por ser esta a única diversão dominical disponível, o bobo da vila comendo ratos vivos no *pub* local. Ele é o único, entre os frequentadores, que se apercebe e se emociona com a pungência do olhar do animal, que se cruza com o dele pouco antes de ser destroçado. Antecipando-se à brutalidade a ser cometida, o menino, minutos antes, durante o culto, refugia-se em seu devaneio salvador e recusa-se a ouvir o grandiloquente e esvaziado sermão do pastor: “Finalmente, fechou seus olhos e começou a imaginar um lobo galopando através da floresta nevada, à luz da lua. Sem exceção, essa imagem era a primeira coisa em sua mente toda vez que ele fechava os olhos em situações de constrangimento, na escola, nas salas de espera, com visitas. O lobo se imiscuía com toda sua força através de um território vazio de tudo, exceto de árvores e de neve.”¹²

Igualmente, quando era um jovem estudante universitário, trajando o único paletó que possuía, Ted negou-se a fazer parte do *establishment*, no curso de literatura em Cambridge, desgostoso e aflito com o pedantismo e a frieza emocional dos professores e da crítica literária vigente. Sentiu dificuldade tanto em ater-se aos exigentes padrões acadêmicos de escrita dos trabalhos como em interessar-se pelos temas propostos: “É uma experiência muito destrutiva”... “Na verdade a universidade é uma prisão contra a vida nos últimos três ou quatro anos mais importantes para a nossa formação.”¹³

O jovem transgressor teve, então, um sonho onde uma raposa o fitava longamente, o que ele interpretou como um sinal para deixar o curso e procurar outro, mais conectado com seus anseios e sua vocação poética. Transferiu-se para a carreira de antropologia, que lhe

foi útil como introdução ao mundo dos rituais e costumes primitivos, que viriam a fomentar o seu segundo grande caudal de inspiração.

A raposa da imaginação poética

A temática mítica da morte e da ressurreição, das reencarnações sucessivas, além do veio prosopopeico mais conhecido, que lhe granjeou o epíteto de “poeta de animais” e cuja leitura em aparência é menos cifrada, será o cerne da obra de Hughes após a morte de Sylvia.

A raposa como a aparição sábia e astuta, que é capaz de conectar o ser humano às raízes de um passado arcaico de magia e de temíveis assombrações, atravessará onipresente toda a obra de Ted Hughes, valendo-lhe o primeiro grande êxito literário: “The Thought-Fox” (o pensamento-raposa). No poema, descreve a chegada da inspiração que lhe falhara durante a noite alongada pela página em branco e pela batida torturante do relógio. Exausto e frustrado, pensando em desistir, eis que ela lhe surge, na forma de uma aparição, transmutada em raposa, um sinal do *duende* de Lorca. Ele passa, então, a um estado de possessão. Tomado pelo espírito mitopoiético: torna-se agora passivo receptor do amor da musa: entrega-se e recebe o dom da imaginação. Dá-se o milagre da escrita automática e desenfreada. Segundo Faas, “*Esse poema, diferentemente da maioria em The Hawk in the Rain, nem é todo retórica e arrogância nem narrativa e descrição. O que ele consegue corporificar é um processo psicofisiológico de projeção imaginativa e de criação tanto produzida como albergada no subconsciente do poeta. Não reflete o processo de ensaio de emoções “recolhidas na tranqüilidade”. A orquestração sutil de padrões de programa-música-asonâncias e aliterações (“A fox nose touches twig, leaf”)* [um nariz de raposa fuça ga-

A raposa como a aparição
sábia e astuta,
que é capaz de conectar
o ser humano às raízes
de um passado arcaico
de magia e de temíveis assombrações,
atravessará onipresente
toda a obra
de Ted Hughes.

*lho, fuça folba] com ritmos sintáticos (...) sugere uma incantação mágica, momento a momento, de uma figura totêmica, em vez de uma mente ruminando pensativamente sobre memórias meio esquecidas*¹⁴

*Two eyes serve a moment, that
now
And again now, and now, and
now
Sets neat prints into the snow*

(Dois olhos a serviço de um momento, que agora / E de novo agora, e agora / Imprime precisas pegadas na neve)

A raposa reaparecerá diversas vezes em sua obra, mas cabe destacar sua presença em negativo, a falha do *insight* espiritual chorada *a posteriori*, uma vivência *après coup* narrada em um dos poemas da coletânea compilada ao longo dos 25 anos que se seguiram à morte da mulher (de 1963, até sua própria

morte em 1998): as poesias autobiográficas de título *Birthday Letters*. Aqui vemos um filhote de raposa sendo oferecido para venda no metrô londrino. Vemos um Hughes apressado, assoberbado pelo peso da responsabilidade do nascimento da primeira filha do casal e angustiado por um casamento que, já então, não ia bem. O poeta se reprova por sua insensibilidade e alienação de não comprar o filhote, para, assim, salvar-se e salvá-lo. Condena-se, pois não se apercebeu a tempo da mensagem sobrenatural que naquele instante se presentificava: o animal preso, retirado de seu hábitat, aviltado, representava uma entidade mítica em risco, uma fêmea sacrificial : a raposa-Sylvia, e, com ela, a união conjugal ameaçada.

*If I had paid that pound and
turned back
To you, with that armful of fox
If I had grasped that whatever
comes with a fox*



*Is what tests a marriage and
proves it a marriage –
I would not have failed the test.
Would you have failed it?
But I failed. Our marriage had
failed.*

(Se eu tivesse entendido que a raposa e o que ela implica / É o que prova e o que aprova um casamento- / Eu não teria sido reprovado. E você? / Mas fracassei. Nosso casamento havia fracassado)

A imagética mitológica, que se encontra de forma críptica nesse poema, “Epiphany” (Epifania), e que constitui, como dissemos, o segundo grande vetor simbólico de Hughes, com o qual culmina seu *quest* poético (sua jornada, saga, ou missão) merecerá uma menção mais detalhada, pela importância na obra do poeta e em sua relação com a obra e a vida de Sylvia.

A queda do herói

O misticismo e a literatura inglesa deram-se as mãos na vida de Hughes desde tenra idade. Sua vida foi norteadada pela astrologia, pelas cartas do tarô, pela magia da *Ouija* (tábua com letras e com copo, para fazer perguntas aos espíritos), pelas sessões de espiritismo.

Seu conhecimento dos mitos ancestrais céltico-galeses da Grã-Bretanha pré-românica (sua profunda admiração pela mítica de Yeats), seu interesse pela literatura védica e budista (traduziu o *Mahabarata* e o *Livro Tibetano dos Mortos*, e chegou a encenar o último sob forma de uma peça só de sons, sem sentido literal, chamada *Orghast*, encenada sob a direção de Peter Brook), sua pesquisa relativa ao influxo simbólico do Oriente arcaico transformando-se nas sagas e no folclore europeu, como, por exemplo, nos romances de cavalaria arturianos (era ávido leitor de Jung e Fraser), o contato com as fábulas

dos esquimós e dos indígenas norte-americanos, a tradução e adaptação de tragédias gregas e de autores romanos (o *Édipo* de *Sêneca*, *Alceste* e *As Metamorfoses de Ovídio*) forneceram cenário, tema e personagens para a composição de um *corpus* que transcende o literário para desembocar em um verdadeiro caminho pessoal de formação e de superação de si – aquilo que, emprestando o termo de Faas, chamamos de *jornada (quest)*.^{15 16 17 18}

Hughes procura integrar a arte aos mitos humanos, em um todo contínuo que, transmitido inconscientemente no curso de gerações, sinalizaria, àquele que pudesse compreender, o caminho da individuação (cita o conceito de Jung, porém de maneira peculiar, como veremos). A individuação, segundo ele, processo para o qual a maioria dos homens fecharia os olhos em autocomplacência, consistiria em um estado anímico de captação dos sinais fornecidos pela natureza mística,

tanto amorosa como mortífera – sensual e selvagem a um tempo – sem medo do inevitável fusional com o espírito primevo, sem temor ao chamado do sexo e do amor e ao risco de morte.

Em sua opinião, o homem contemporâneo, apegado em demasia ao ego e às promessas da civilização, por um lado, e por outro, demasiadamente apegado ao masculino e esquecido da feminilidade pagã ancestral, em sua submissão acrítica aos valores patriarcais introduzidos pelo cristianismo, perdeu a capacidade de “compreender” o chamado do sobrenatural, acovardou-se, encerrado em suas obrigações cotidianas empobrecedoras.

Quando finalmente arrisca e busca vivências transcendentais, esse homem comum tende a perder-se na tentativa de entrega, devido à falta de treinamento místico, da ausência da iniciação em ritos e práticas incantatórias. Se presentes, estas o abrigariam e o ajudariam a entrar em

Na opinião de Ted Hughes,
o homem contemporâneo
perdeu a capacidade
de “compreender”
o chamado do sobrenatural,
acovardou-se,
encerrado em suas
obrigações cotidianas
empobrecedoras.

contato com o mundo espiritual, sem enlouquecer ou tornar-se um monstro violento e assassino.

A *visão dupla* (*double vision*) é o conceito criado por Blake para dizer da capacidade poético-religiosa de enxergar além das aparências. Para Hughes, esse conceito corresponde ao ápice da individuação, ao estado de integração do *self* sem cisões entre libido e agressividade, entre mundo material e espiritual. A *visão dupla* estaria fora do alcance de grande parte da humanidade, cega e ignorante, e seria privilégio e reserva de uns poucos iluminados: os xamãs e os poetas. O caminho da iluminação, entretanto, é tortuoso, dilacerante, e pressupõe ciclos de morte e renascimento, de dilaceramento e reconstrução, ao largo da vida.¹⁹

A representação do abandono do eu ao apelo da natureza dar-se ia pelo casamento mítico do poeta com a *Grande Deusa*. Ted se inspira na *White Goddess* de Robert Graves, que é a imagem feminina de uma lírica que se perpetua com a mesma função das religiões nas sociedades arcaicas, função perdida por ocasião do abandono da literatura trágica.²⁰

O herói mítico, nas tragédias arcaicas, recusa a Deusa, conspurca-a com sexo aviltado; ataca-a de formas mortíferas e dessacraliza-a por meio de comportamentos vis que favorecem o poder masculino, patriarcal. A Deusa mortalmente ferida retira-se às profundezas dos infernos, e volta, regenerada, metamorfoseando-se sob formas enganosas (uma velha, uma bruxa, um animal selvagem – javali, urso, raposa – ou entidades e espíritos). Assim transmutada, ela reaparecerá ao herói. Tomada de ódio pela rejeição sofrida, destruirá seu corpo, em subseqüentes ciclos de morte e ressurreição, até que ele possa compreender o sentido dessa agressão, e possa aceitar a Deusa em si, abandonando-se a ela, em um casamento ritual. Somente assim ocorrerá a

transcendência do herói. Esse seria o momento final de uma epifania, que encerraria os ciclos de aperfeiçoamento da alma, que, para Hughes, é sempre uma teofania por meio do feminino.^{21 22}

O poeta pensa ter encontrado a fórmula invariante do percurso em direção à salvação – batiza-a de “*equação mítica*” (quando os ciclos finalmente se encerram pela epifania, de “*equação trágica*”) na maior parte dos mitos arcaicos e sagas. Na modernidade a fórmula se encontra na obra de Shakespeare, xamã-poeta que sempre aludiria ao encontro da Deusa com o herói usando figuras metafóricas como disfarce, à moda de um criptograma, em seus sonetos e peças. No universo espiritual de Hughes, Shakespeare, o xamã-poeta, foi o escolhido, e se apercebeu, por meio de uma sua insanidade psíquica pessoal, em ressonância com a insanidade psíquica social daquele momento histórico, da recusa e do

vilipêndio à Deusa. Deu-se conta da alienação de seus contemporâneos aos sinais que ela lhes enviava, para apontar-lhes o engano cometido. Por meio de um desequilíbrio sexual pessoal que refletia o desatino da sociedade da época, o bardo inglês acusou os ataques desferidos contra a Deusa pelo protestantismo puritano em confronto sangrento com o catolicismo vigente na Inglaterra. Malgrado o proselitismo patriarcal da Igreja Católica, ela, naquele momento, na visão de Hughes, ainda preservava resquícios da memória e do culto à Deusa na devoção à Virgem Maria.²³

Seja através de metáforas animais, seja por meio de chaves decodificadoras míticas, fica claro que Ted Hughes não deixava diretamente à mostra seus sentimentos e anseios, mesmo nos momentos mais pungentes de sua vida.

Quando foi alvo do ódio das feministas e dos fãs de Plath, que o acusaram de ser o responsável por

O herói mítico,
nas tragédias arcaicas,
recusa a Deusa,
conspurca-a com sexo aviltado;
ataca-a de formas mortíferas
e dessacraliza-a
por meio de comportamentos
vis que favorecem
o poder masculino,
patriarcal.



A saga de Crow consiste em ciclos de destroçamento e aniquilação, seguidos de regeneração, e novo pecado e danação. O percurso de repetição e reparação não é apenas da ave mítica como paradigma do homem contemporâneo: Quando prestes a publicar essa coletânea, Ted Hughes sofre novo abalo – o suicídio da segunda mulher acompanhada da filha do casal.

seu suicídio, calou-se, e deixou de publicar. Continuou escrevendo, entretanto. Mais ao final da carreira disse, em entrevista, que sempre optara pela forma hermética com o fito deliberado de “*esconder-se*”. Certamente, a mítica que norteia seus versos não é mero exercício estilístico: é sabido que, após a morte de Sylvia, já vivendo maritalmente com a mulher por quem a abandonara, Assia Wevill, procurou expressar seus dolorosos sentimentos e seu percurso iniciático de auto-superação por meio da composição de *Crow* (corvo). Estes são poemas pseudo bíblicos, nos quais se descreve a saga de um pássaro negro nascido do pesadelo de Deus, quando Ele tenta aprimorar sua Criação. O corvo é monstruoso, dele só saem horrores; porém, também é digno de piedade, pois produto de um Deus patriarcal, que abandona seus filhos, privando-os da fusão com a Mãe-Terra, sem lhes dar nada em troca pela imaginação primitiva e pela mágia confiscadas.

A sexualidade violenta e perversa é “inventada” no paraíso por Crow, enquanto Deus, negligente, dorme. Humanos e animais estão sujeitos às forças primevas que os impelem a comportamentos vergonhosos ou impulsivos, pelos quais são em parte responsáveis (como o corvo infantil), mas também vítimas, passivas e indefesas (como Adão e Eva no poema “Childish Prank”) (travessura de criança). Os habitantes do paraíso cristão são “*monótonos, de boca aberta, com olhar tolo, inertes nas flores do Éden*”. Enquanto Deus, aborrecido, sopesa o que fará com eles, “*o problema era tão grande que fez com que Deus adormecesse*.”, o corvo se aproveitava para pregar-lhes uma peça:

*He stuffed into man the tail half
With the wounded end hanging
out.
He stuffed the head half
headfirst into woman*

*And it crept in deeper and up
To peer out through her eyes
Calling its tail-half to join up
quickly, quickly
Because O it was painful.*

*Man awoke being dragged
across the grass.
Woman awoke to see him
coming.
Neither knew what had
happened.*

*God went on sleeping.
Crow went on laughing.*

(Ele enfiou no homem a metade do rabo / Com a ponta ferida para fora. / Ele enfiou a metade da cabeça do lado de cima na mulher / E ela subiu fundo e pra cima / Para enxergar através dos olhos dela / Chamando a metade do rabo que viesse rápido, rápido / Porque, Oh, doía muito / Homem acordou sendo arrastado pela grama. / Mulher acordou e o viu gozar. / Nenhum dos dois sabia o que se passara. / Deus continuou dormindo. / Corvo continuou rindo.)

A saga de Crow consiste em ciclos de destroçamento e aniquilação, seguidos de regeneração, e novo pecado e danação. O percurso de repetição e reparação não é apenas da ave mítica como paradigma do homem contemporâneo. Quando prestes a publicar essa coletânea, Ted Hughes sofre novo abalo – o suicídio da segunda mulher acompanhada da filha do casal, Shura, em moldes exatamente iguais aos de Sylvia (pela inalação de gás, exatos seis anos após o início da união).

Ted Hughes novamente se cala. Suspende a publicação, e continua a elaboração dos poemas e da perda, confessando ao crítico e interlocutor Faas seu engano: o ciclo de aprimoramento pessoal não se completara, como quisera crer, com o trabalho de luto por Sylvia; esse novo dilaceramento representava um aviso da Deusa enraivecida. Deveria

caminhar mais, na vida e na arte. Ted Hughes publica a coletânea com uma dedicatória a Assia e a Shura somente em 1973. Sua voz se confunde com o grasnar do corvo, no poema “Crows’ nerves fail” (os nervos do corvo falham):

*He cannot be forgiven.
His prison is the earth. Clothed
in his conviction,
Trying to remember his crimes
Heavily he flies.*

(Não pode ser perdoado. / Sua prisão é a terra. / Coberto por sua convicção / Tentando lembrar os seus crimes / Ele voa pesado.)

Não obstante seu desejo de preservação da privacidade, o que o levou a escrever por enigmas e códigos, Ted Hughes admitiu ter sentido um profundo alívio quando, diagnosticado o câncer que o mataria, finalmente consentiu na publicação do volume dos poemas por meio dos quais mantivera um “diálogo” com a esposa falecida, *Birthday Letters*, sua obra de mais assumido cunho confessional. Em prefácios e ensaios críticos sobre outros autores (por exemplo, em elogiosa crítica à poetisa surrealista norte-americana Emily Dickinson e ao poeta inglês Dylan Thomas), Hughes chegou a mencionar a importância de se levar em conta a influência de fatos ocorridos na realidade do poeta para a devida apreciação de sua posterior transposição artística para o papel, tanto em relação a si mesmo, sua infância e juventude, como a episódios de sua vida com Sylvia.²⁴

Nossa hipótese é que os ciclos mitopoiéticos da vida de Ted Hughes, sua *equação mítica* pessoal, precisaram de Sylvia Plath como coadjuvante para preencher os termos da *equação trágica*, para permitir-lhe uma teofania libertadora de uma maternagem melancólica, da perda da única figura identitária masculina vitalizada (Gerald, o irmão-herói ca-

çador), da sombra de um pai frágil e de vivências de desamparo e desadaptação jamais admitidas pelo homem sensato, contido, reservado.

O poeta precisou de Sylvia para acreditar-se finalmente redimido, e, para tanto, ele via nela manifestações da Deusa. Por perceber na mulher dons excepcionais, que desbordavam o senso comum – inatingível nos vãos poéticos, incomensurável na raiva e no desespero, referia-se a ela em termos míticos: “*Sua poesia escapa à análise ordinária ao modo da clarividência e mediunidade: seus dons psíquicos, em quase qualquer momento da vida foram suficientemente fortes para que ela precisasse liberar-se deles. Em sua poesia, em outras palavras, ela tinha acesso livre e controlado às profundezas, acesso anteriormente reservado aos sacerdotes extáticos primitivos, aos xamãs e aos Homens Santos, e mais recentemente escancarado aos turistas com passaporte aos alucinógenos como o LSD.*”²⁵

Recordemos a pergunta póstuma feita por Ted a Sylvia, a respeito de sua única metáfora liberta dos cortes do censor – “*Lembra um laço*” –:

“*Pelo laço lançado em seu pescoço – por quem?*”

Quem é o censor que Hughes menciona no poema como: “*O constritor impossível de arrancar ou de romper?*”? Talvez, em parte, ele mesmo, com a convivência dela. Sylvia ofereceu-se docilmente ao mito mortífero de sacralização engendrado pelo marido. Seu papel nesse vínculo, aceito e magistralmente desempenhado por ela, era o de ser tangida pelas forças selvagens da natureza, correndo todos os riscos inerentes. Enquanto isso, o marido, maravilhado, a observava, sem qualquer preocupação em protegê-la, como se ela fosse imortal, ou melhor, como se a morte fizesse parte de seu destino grandioso e belo – de Deusa.

Hughes vivenciava seu elo com Sylvia como um espectador que usufrui uma tragédia escrita e encenada

por um mestre. Quando o suicídio aconteceu, com conseqüências reais, ele se surpreendeu e por algum tempo pareceu reagir como um ser humano vivo e mortal. Passado algum tempo, porém, com sua magnífica imaginação poética, ressuscitou seu casamento e voltou a dialogar com Sylvia, agora realmente imortal, voltando a prendê-la no “*laço*”.

Na parte II deste artigo discutiremos a personalidade e a poética de Sylvia Plath e procuraremos pôr em evidência a dinâmica subjacente ao seu vínculo com Ted Hughes. ■

NOTAS

1. Ted Hughes. *Cartas de aniversário*, São Paulo, Record, 1999, Bilingüe, trad. Paulo Henriques Brito, p. 170,171.
2. Karen V. Kukil (ed.). *Os diários de Sylvia Plath – 1950 – 1962*, São Paulo, Globo, 2003, trad. Celso Nogueira.
3. Michel Neyraut. “De L’Autobiographie” in *L’Autobiographie – VI es. Rencontres Psychanalytiques d’Aix-en-Provence* 1987, p. 24, 25.
4. Jean-Bertrand Pontalis. “Derniers, Premiers Mots” in *L’Autobiographie – VI es. Rencontres Psychanalytiques d’Aix-en-Provence* 1987, p. 49-66.
5. sobre o manejo da transferência na psicoterapia de casais, cf. o clássico de Henry V. Dicks. *Tensiones Matrimoniales*.
6. Sobre o processo de identificação e contra-identificação projetiva em casais, cf. Judith Sigal, *Repairing Intimacy – An Object Relations Approach*.
7. Sobre terapia de casal com enfoque psicanalítico intersubjetivo, cf. Marion Solomon e Judith Siegel em *Countertransference in couples Therapy*.
8. Keith Sagar. *The Laughter of Foxes – A Study of Ted Hughes*. Liverpool, Liverpool University Press, 2000, p. 115,116. Parênteses e colchetes da autora.
9. Sagar. op. cit., p. 116.
10. Ekbert Faas. *Ted Hughes: The unaccommodated universe*. Santa Barbara, Black Sparrow Press, 1980, p. 47-50.
11. Diane Middlebrook. *Her Husband – Hughes and Plath – A Marriage*, Estados Unidos, Viking Penguin, 2003. A autora fornece dados biográficos detalhados e comentados sobre a vida de Hughes.
12. Ted Hughes. *Difficulties of a Bridegroom*, London, Faber & Faber, p. 22, 23.
13. Faas, op. cit., p. 56.
14. Faas, op.cit., p. 60.
15. Faas, op. cit., p. 71-82, 171.
16. *Seneca’s Oedipus*. London, Faber & Faber, 1969 (adapted by Ted Hughes).
17. Sarah Annes Brown. *The Metamorphosis of Ovid – From Chaucer to Ted Hughes*, London, Duckworth, 1999.
18. *Alcestis* (adapted by Ted Hughes)
19. Northrop Frye. *The Double Vision – Language and Meaning in Religion*, Toronto, University of Toronto Press, 1991.
20. Middlebrook, op. cit., p. 30-35.
21. Sagar, op. cit., p. 1-36.
22. Faas, op. cit., p. 23-47.
23. Ted Hughes. *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*. London, Faber & Faber, 1992.
24. Faas, op. cit., p. 183-185.
25. Faas, op. cit., p.181.