



MATERIAIS PARA O FIM DO MUNDO 5

Libretos

FICHA TÉCNICA

TÍTULO

LIBRETOS

MATERIAIS PARA O FIM DO MUNDO – 5

Julho 2016

PROPRIEDADE E EDIÇÃO

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA

WWW.ILCML.COM |

VIA PANORÂMICA, S/N

4150-564 PORTO

PORTUGAL

E-MAIL: ilc@letras.up.pt

TEL: +351 226 077 100

CONSELHO DE REDACÇÃO DE LIBRETOS

DIRECTORES

ANA PAULA COUTINHO

GONÇALO VILAS-BOAS

JOANA MATOS FRIAS

ORGANIZADOR DO Nº 7

PEDRO EIRAS

AUTORES

DANIEL FLOQUET

ISABEL AGUIAR

SUSANA CORREIA

ASSISTENTE EDITORIAL

LURDES GONÇALVES

CAPA

Gravura de autor anónimo, publicada pela primeira vez por Camille Flammarion em 1888

PUBLICAÇÃO NÃO PERIÓDICA

VERSÃO ELECTRÓNICA

ISBN 978-989-99375-1-2

OBS: Os textos seguem as normas ortográficas escolhidas pelos autores. O conteúdo dos ensaios é da responsabilidade exclusiva dos seus autores.

© INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA MARGARIDA LOSA, 2016



UID/ELT/00500/2013



POCI-01-0145-FEDER-007339



Nota de abertura

No dia 21 de Dezembro de 2012, a expectativa de um fim do mundo – tão espectacular quanto improvável – foi vivida à escala planetária. Entre terrores genuínos e um irónico ambiente de festa, a data fatídica passou sem incidentes, e profecias de novas datas para uma destruição do planeta começaram imediatamente a surgir.

O que é o fim do mundo? Um juízo universal da humanidade, conforme dizem os textos vetero- e neotestamentários? Uma catástrofe ecológica, global e iminente, provocada pelo homem? A alegoria de um mundo que perdeu as suas (meta)narrativas, vogando sem verdade e sem destino, após Auschwitz e Sarajevo? O pretexto para a sedução do espectáculo, entre filmes-catástrofe e um delicioso imaginário da destruição? Ou o confronto de cada qual com a sua morte própria? Por que nos fascina e aterroriza este tema milenar, nunca resolvido – e o que temos a ganhar com a exploração do nosso próprio terror?

Para estudar o imaginário do fim do mundo, o Instituto de Literatura Comparada Margarida Losa organiza, desde 2013, uma série de seminários abertos, coincidindo com os equinócios e os solstícios. Os libretos *Materiais para o Fim do Mundo* recolhem alguns ensaios apresentados nesses seminários, ou textos afins. Neste quinto libreto, Daniel Floquet revisita *Dr. Strangelove*, de Stanley Kubrick, e a insânia do universo militar durante a Guerra Fria, analisando os vários níveis subliminares das imagens – incluindo um humor negro particularmente mordaz; Isabel Aguiar mostra como o imaginário do *Apocalypse* permite a Mário Cesariny, em *Titânia. História Hermética*, criticar e destruir o universo fechado de Procópio's Town, metáfora da Lisboa sob o Estado Novo; e Susana Correia descreve diversos fins do mundo, pessoais ou universais, na poesia de Sylvia Plath, fundada sobre a memória de Auschwitz ou a ameaça das bombas nucleares – mas também sobre a promessa de uma nova *primavera*, palavra com que a autora quis fechar o seu livro *Ariel*.

Pedro Eiras

“Como parei de me preocupar e passei a amar o Fim do Mundo”: o riso político de *Dr. Strangelove*

Daniel Floquet

Universidade do Porto

Resumo: A partir do filme *Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, de Stanley Kubrick, procuro entender o tema geral dos Seminários do Fim do Mundo sob a ótica do humor, relacionando-o ao contexto da Guerra Fria, quando o medo do holocausto nuclear esteve presente no cotidiano da população norte-americana.

Palavras-chave: fim do mundo, humor negro, Stanley Kubrick, *Dr. Strangelove*, Guerra Fria, Holocausto nuclear

Abstract: Analyzing the movie *Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, by Stanley Kubrick, I try to understand the general theme of The End of the World Seminars under the light of humor, connecting it to the context of the Cold War, when the fear of a nuclear holocaust was ever present on the American population's life.

Keywords: the end of the world, dark comedy, Stanley Kubrick, *Dr. Strangelove*, Cold War, nuclear Holocaust

É esperado que um tema como o Fim do Mundo seja tratado com solenidade, dada a própria gravidade que comporta: chegar ao fim de *um* mundo, mesmo que apenas em dimensão simbólica – conforme abordado em alguns dos Seminários do Fim do Mundo – é frequentemente associado ao sofrimento, mesmo que esse fim contenha dentro de si um novo começo. Historicamente, textos religiosos e artísticos procuraram dimensionar a questão não apenas por meio da seriedade de sua abordagem, mas também da formalidade de sua linguagem. Para a sorte do cinema, esqueceram de avisar isso a Stanley Kubrick.

Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb, seu sexto longa-metragem profissional¹, é – conforme classificado pelo próprio diretor – uma comédia de humor negro, subcategoria da sátira que aborda temas considerados tabus². Apesar da minha brincadeira inicial e da evidente dimensão cômica da obra, poucos filmes americanos da década de 1960 devem ser levados – e foram levados – tão a sério como *Dr. Strangelove*, a começar pelo seu tema: a real possibilidade do fim do mundo por meio da explosão atômica. Trata-se, evidentemente, de uma crítica mordaz à corrida armamentista que opôs os EUA à antiga URSS no desenvolvimento de armas de destruição em massa cada vez mais eficientes. A lógica seguida pelas duas chamadas superpotências da Guerra Fria – embora a palavra *lógica* não pareça a mais apropriada ao caso – consistia no princípio de que, se ambas possuíam armas de destruição com mesmo potencial, isso intimidaria o avanço militar adversário, por receio de uma retaliação proporcionalmente destrutiva. Há momentos em que a história sozinha fornece material cômico sem a necessidade da sátira de um artista, pois tal política era conhecida em inglês como *Mutually Assured Destruction*, ou seja, *MAD*.

Escolhi este filme de Kubrick como objeto de análise para os Seminários do Fim do Mundo porque ele me permitirá ressaltar alguns aspectos ainda não completamente abordados aqui: primeiro, entender o contexto de uma sociedade que viveu o medo do Fim do Mundo como algo concreto; segundo, quais seriam os resultados da aproximação entre o humor e o tema geral do Fim do Mundo; terceiro, oferecer uma análise de como a composição visual das cenas de um filme, a chamada *mise-en-scène*, direciona o modo como percebemos o seu conteúdo. No caso de *Dr. Strangelove*, essa composição visual assumirá papel central no modo como a narrativa constrói sua crítica social.

1. Breve contextualização histórica

A possibilidade do Fim do Mundo foi uma narrativa vivenciada quase cotidianamente pela população norte-americana durante a chamada Guerra Fria. Como exemplos, lembro que a ameaça da bomba, recorrentemente associada ao suposto desejo expansionista da URSS, era constante tema nos jornais norte-americanos da época, tanto entre veículos de comunicação considerados politicamente conservadores como entre aqueles considerados liberais, pois impulsionava vendas em um país onde o anticomunismo era genuína e visceralmente popular (Hobsbawm 1995: 235). Não surpreende perceber também que essa narrativa interessava ao discurso político, que soube explorar o medo decorrente dessa constante exposição tanto a nível eleitoral como a nível econômico:

The Soviet government, though it also demonized the global antagonist, did not have to bother about winning votes in Congress, or in presidential and congressional elections. The US government did. For both purposes an apocalyptic anti-communism was useful, and therefore tempting, even for politicians who were not sincerely convinced of their own rhetoric [...]. An external enemy who threatened the USA was convenient for American governments which had concluded, correctly, that the USA was now a world power – in fact, the greatest world power by far – and which still saw “isolationism” or a defensive protectionism as its major domestic obstacle. If America itself was not safe, then there could be no withdrawal from the responsibilities – and rewards – of world leadership, as after the First World War. More concretely, public hysteria made it easier for presidents to raise the vast sums required for American policy from citizenry notorious for its disinclination to pay taxes. (*idem*: 234-235)

Tal histeria, vale lembrar, alcançou também o ambiente das escolas, onde o chamado método de proteção “duck and cover” era ensinado e ensaiado com crianças desde os anos elementares, como forma de proteção ao ataque nuclear inimigo, que poderia ocorrer sem aviso. Não posso deixar também de mencionar, mesmo que brevemente, a ação do chamado *mccarthismo*, que por meio, por exemplo, do Comitê de Atividades Antiamericanas, violou direitos individuais de diversos cidadãos suspeitos de simpatizarem com as ideias comunistas, alimentando assim entidades civis conservadoras que muito contribuíram para a construção de um clima de insegurança utilizado como substrato em *Dr. Strangelove*.

Toda a narrativa em torno da Guerra Fria, no entanto, possuía uma face pública e uma face privada: se o discurso público alimentava votos, justificava doações e aumento de impostos e potencializava a intervenção estatal na vida privada a fim de supostamente assegurar o bem-estar social, sabe-se hoje que os serviços secretos americanos tinham assegurada consciência da superioridade militar dos EUA em relação à URSS – fato inclusive brevemente mencionado em *Dr. Strangelove* – o que tornava mínimas as chances de um conflito real (*idem*: 232). Além disso, pode-se falar da industrialização em larga escala do mercado bélico americano, que produziu armas em quantidade tão além da necessária que, para justificar seu orçamento astronômico, passou a vender armamento a países com governos militarizados³ e a rebeldes em guerrilhas (*idem*: 254). É contra essa situação no campo social, militar e econômico que se levantará *Dr. Strangelove*.

2. Medo e desejo em *Dr. Strangelove*

Escolho, para essa apresentação, concentrar minha leitura no aspecto que considero nuclear para a organização narrativa de *Dr. Strangelove*: em sua diegese, o absurdo convive lado a lado com o realismo, a caricatura – construída visual e linguisticamente – pinta-se com as cores do documentário. É esse difícil equilíbrio que potencializa seu humor e sua crítica, incidindo, por sua vez, sobre uma ferida bastante dolorosa para homens que acreditam deter o poder em suas mãos: sua masculinidade.

Com efeito, o roteiro escrito por Stanley Kubrick, Terry Southern e Peter George⁴ insinua recorrentemente que a origem de todos os conflitos por poder, seja político, seja militar, derivam de obsessões sexuais não resolvidas. Escondido em meio a demonstrações de força, os detentores do poder em *Dr. Strangelove* são em regra geral sexualmente imaturos, fato que assume dimensões mórbidas precisamente por tomarem decisões capazes de afetar a vida da população em escala planetária.

O próprio nome dos personagens já é indicativo dessa relação complicada: no nome do **General Turgidson**, há o adjetivo inglês *turgid*, «inchado», o que está de acordo com o fato de o personagem demonstrar constante excitação, tanto pelo sexo oposto como pelo conflito oriundo da guerra. O presidente norte-americano chama-se **Merkin Muffley**, sendo “merkin” um tapa-sexo feminino originalmente usado após a

depilação completa, aspecto que acentua o humor negro do filme quando percebermos que o presidente é careca. O primeiro-ministro russo chama-se **Kissov**, um trocadilho com a expressão em inglês “kiss off”, utilizada para descrever um tratamento condescendente, exatamente o que o primeiro ministro recebe do presidente americano na conversa entre ambos pelo telefone; “kiss off” também é registrado como sinônimo de “piss off”, calão nada simpático quando desejamos afastar alguém de perto de nós. Nem mesmo a ilha onde foi desenvolvido o *Doomsday Device* deixa de conter algum jogo de linguagem: chama-se Zhokhov, o que não só se aproxima foneticamente do calão “fuck off” como também prenuncia o que acontecerá ao planeta Terra ao fim do filme. Todos os exemplos acima, como podemos perceber, são casos de trocadilhos fonéticos envolvendo aspectos sexuais⁵.

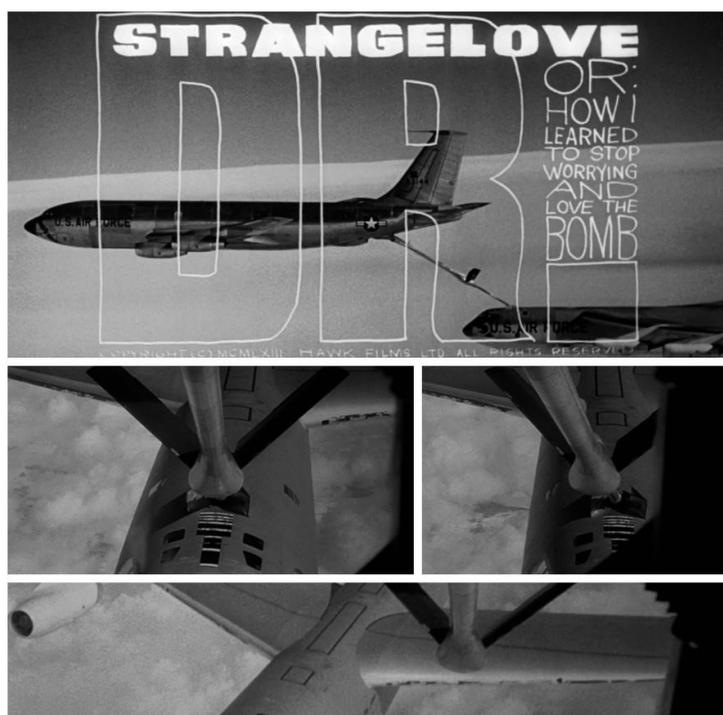
Utilizarei os generais Jack D. Ripper e o próprio personagem Dr. Strangelove como ligação entre análise de texto e análise de imagem, para explicar minha afirmação acima de que o equilíbrio entre imagem documental e caricatura é o elemento organizador da narrativa do filme.

Observemos, por exemplo, as cenas que acompanham os créditos iniciais. À primeira vista, não há nada ali distante do cotidiano militar. Temos um avião tanque responsável por abastecer um avião B-52 que, como saberemos a seguir, deve permanecer no ar como parte de um exercício militar padrão. De um ponto simplesmente referencial, os elementos envolvidos na imagem são o que se consideraria como realistas: o modelo do avião tanque e do B-52 apresentados são fiéis aos utilizados pela Força Aérea americana na época.

Porém, o que há de brilhantemente malicioso na filmagem é fato de Kubrick e o diretor de fotografia Gilbert Taylor capturarem todo o procedimento de forma a evidenciar, desde o princípio, o aspecto fálico destes aviões:



Mais do que isso, os ângulos escolhidos insinuam para o público que o engate gentil e cuidadoso das duas naves deve ser percebido como uma relação sexual, aspecto evidenciado ainda mais pelo constante movimento durante todo o processo e pela música que acompanha a cena, *Try a Little Tenderness*:



Ângulos e edição, portanto, transformam o real em caricato.

A metáfora visual cumpre aqui duas funções: trata-se da primeira insinuação de que a obsessão militar pela guerra e pela morte tem origem em neuroses sexuais não resolvidas, uma sátira do comportamento militar que se repetirá por todo o filme. Mas a cena também representa o que em narrativa literária e cinematográfica chama-se de *foreshadowing*. No caso específico do cinema, *foreshadowing* é o uso de imagens que antecipam acontecimentos da trama; ou, conforme Ana Maria Bahiana, “é um modo do roteirista nos treinar a ver, nos educar na percepção daquilo que ele escolheu como essencial para a história” (Bahiana 2012: 59). Em *Dr. Strangelove*, não podemos deixar de notar que um dos aviões, ao dar energia ao outro, incorpora simbolicamente a visão deturpada do ato sexual conforme explicada pelo General Jack D. Ripper, que interpretava a fadiga dos corpos decorrente do orgasmo como um processo de perda da força vital, que seria roubada pelas mulheres. É lícito sugerir que, quando nós, o público, vemos o engate entre os dois aviões como uma relação entre dois corpos, estamos desde ali, do início, presos à visão de mundo de Jack D. Ripper, moldada pelas imagens a que ele está exposto na vida militar, com todo o seu culto à masculinidade e à guerra, assumindo assim parte substancial nas neuroses sexuais do general⁶. A narrativa cinematográfica, vale a pena frisar, faz isso por meio da imagem, não da linguagem verbal.

Jack D. Ripper⁷ tem seu nome construído a partir do famoso assassino de Londres não apenas como forma de indicar as diversas mortes pelas quais será responsável, mas também para destacar o caráter misógino do general. Afinal, as cinco vítimas atribuídas à figura histórica Jack the Ripper eram todas mulheres, todas prostitutas.

Escolho Ripper como parte importante da minha análise visual porque, como já observou Alexander Walker (2000), a loucura do general não é construída apenas por meio da performance do ator Sterling Hayden, mas também por meio do modo como ela é fotografada, pois fotografia e edição moldam a atuação, que pode mesmo ser completamente alterada por conta disso, uma particularidade da atuação no cinema quando contrastada com a atuação no teatro. Observemos que os *close-ups* que captam Ripper são ao mesmo tempo *low angle shots*, ou seja, captam o rosto do general de baixo para cima. Isso torna-o maior, mais assustador, conferindo-lhe poder:



Seu olhar, nunca direcionado ao público, mas ao personagem Mandrake, posiciona-se acima do centro da tela, o que acentua sua loucura. Esse efeito não é alcançado apenas pelo *shot* do rosto, mas também pela edição do filme, aqui uma forte aliada, que alterna os *close-ups* sobre o rosto do general com o rosto de Mandrake, captado por sua vez em *medium shot*:



Ambos os rostos permanecem conectados, dentro da edição, pela chamada ponte sonora, ou seja, quando o som se inicia em um *shot* e segue quando a imagem muda, garantindo a continuidade narrativa (Bahiana 2012: 116).

O nível concreto de poder dos personagens do filme é visualmente representado por meio da posição que ocupam na tela. Percebemos isso também pelo modo como as câmeras captam o presidente norte-americano Merkin Muffley. Sabemos que se trata de técnica recorrente na *mise-en-scène* cinematográfica posicionar um personagem nas margens da cena para, assim, destacar sua falta de poder. Se o espaço da fictícia “War Room”, onde líderes norte-americanos se encontram, apresenta em seu centro uma gigantesca mesa redonda que evoca a Távola Redonda das narrativas arturianas, a paródia aqui vem do fato de que seu formato circular só acentua a falta de poder do presidente, que surge pequenino, na margem inferior direita da tela, usando um remédio para a respiração, o que ajuda a compor sua fragilidade:



Mesmo quando Merkin surge no centro da tela, ele ainda assim permanece no *background*, captado frequentemente por um *medium shot*:



Tal como acontece com Mandrake, percebemos ainda mais a falta de poder de Merkin quando comparamos seu rosto ao de Ripper:



Com efeito, só há outro personagem na narrativa que surge com o rosto capturado em *close-up* e dominando toda a tela: o próprio Dr. Strangelove.



Para esse detalhe em particular, prefiro não oferecer uma explicação, mas antes um questionamento: será que, por meio de uma rima visual, levanta-se um paralelo de loucura? Estaria esse paralelo também presente no fato de que Peter Sellers interpreta um político, um militar e um cientista nuclear? Representariam todos o mesmo perigo, debaixo de faces apenas na superfície diferentes?



O crítico norte-americano Roger Ebert observou em seu texto sobre *Dr. Strangelove* que, nos rostos de Strangelove, Turgidson, Mandrake, do embaixador soviético de Sadesky, entre outros, encontramos predominantemente expressões

caricatas, acentuadas por toda sua expressão corporal, algo que a fotografia evidencia por deixar os personagens tão próximos da tela (Ebert 1999).

Alexander Walker (2000) e Robert Kolker (2011) também observaram que esse modelo de atuação caricato *contrasta* fortemente no filme com o realismo do cenário⁸. Mais do que isso, diversas outras técnicas de composição são na verdade costumeiramente associadas a filmagens que buscam a categoria estética do realismo: mesmo a “War Room”, único espaço plenamente fictício, utilizou apenas luzes diegéticas, ou seja, luzes que fazem parte do próprio ambiente filmado. No caso do som, diversas cenas foram captadas por meio da acústica dos *sets*, outro elemento que direciona a *mise-en-scène* para o terreno do realismo. Entre esses aspectos, aquele que eu considero o mais evidente traço de realismo do filme provém das cenas de batalha entre os dois pelotões americanos: todas as sequências ali foram captadas com a chamada filmagem granulada, típica, pelo menos na época, da linguagem visual dos documentários e do então nascente telejornalismo:



Assim, o absurdo linguístico dos diálogos e a expressão caricata dos atores contrastam com uma filmagem repleta de recursos realistas, mantendo os pés do público no chão, lembrando-o de que sua realidade, a realidade da Guerra Fria, está ali, na frente dele. Exagerada? Talvez. E ainda assim só talvez, pois o limite entre a sátira e o documentário apaga-se em *Dr. Strangelove* de modos que, pessoalmente falando, são inicialmente difíceis de acreditar: todo o discurso de Jack Ripper sobre o medo de que os

comunistas estivessem poluindo seus “preciosos fluídos corporais” e “dominando sua mente” deriva de textos largamente publicados por uma instituição conservadora chamada John Birch Society, que durante a década de 1950 e grande parte da década de 1960, publicou diversos textos em jornais e revistas acerca da ideia de que a fluoretação da água era na verdade um plano comunista de dominação mundial. A historiadora Deborah Nelson, em seu livro *Pursuing Privacy in Cold War America*, afirma que, à luz dos textos publicados pela *John Birch Society* sobre conspiração, o discurso de Ripper parece bastante crível e próximo do tipo de debate que ocorria na sociedade americana da época: “Kubrick tracks with remarkably little exaggeration the inflamed rhetoric in debates about fluoridation that circulated in the American press during the 1950s” (Nelson 2002: 114).

É estranho que eu tenha falado aqui com seriedade sobre uma narrativa que na verdade é bastante engraçada. Creio que o efeito final de *Dr. Strangelove* é precisamente o oposto do que fiz aqui: ele faz o público rir de algo grave, ainda mais grave no contexto de seu lançamento. Mas, conforme observou Mathew Winston, parte do poder do riso reside em tirar-nos de nosso estágio de letargia⁹. O jornal *The New York Times* abriu espaço, em 1964, para que o público discutisse o filme, dado o furor atípico que causou entre seus leitores. Um desses leitores, Lewis Mumford, colocou nos seguintes termos sua experiência com o filme:

By making “Dr. Strangelove” the central symbol of this scientifically organized nightmare of mass extermination Mr. Kubrick has not merely correctly related it to its first great exponent, Hitler, he has likewise identified the ultimate strategy of nuclear gamesmanship for precisely what it would be: an act of treason against the human race. Those of us who have attacked this policy by reasoned argument have for almost 20 years addressed deaf ears, closed eyes, locked minds: so I salute Mr. Kubrick with admiration for having successfully utilized the only method capable of evading our national censor – relentless but hilarious satire. [...] This film is the first break in the catatonic cold war trance that has so long held our country in its rigid grip. (Mumford 1964: 25)

Era, portanto, preciso rir do Fim do Mundo para que ele não acontecesse.

Bibliografia

Adam, Ken (2013), “Ken Adam – Depoimento a Michel Ciment”, in *Conversas com Kubrick*, Michel Ciment [trad. Eloisa Araújo Ribeiro], São Paulo, Cosac Naify/Museu da Imagem e do Som: 173-181.

Bahiana, Ana Maria (2012), *Como Ver um Filme*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira.

Eaton, Mark (2013). “Dark comedy from Dr. Strangelove to the Dude, in *A Companion to Film Comedy* [ed. Andrew Horton and Joanna E. Rapf], Nova Jersey, John Wiley & Sons, 315-339.

Ebert, Roger (1999), “Dr. Strangelove”, disponível em:

www.rogerebert.com/reviews/great-movie-dr-strangelove-1964 (Último acesso: 11/04/2016).

Hobsbawn, Eric (1995), *Age of Extremes: The Short Twentieth Century 1914-1991*, Londres, Abacus [1994].

Mumford, Lewis. “Letter”. *The New York Times*, 1º de Março de 1964, 25.

Kolker, Robert (2011). *A Cinema of Loneliness*, Oxford, Oxford University Press.

Kubrick, Stanley (2009). *Dr. Strangelove or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb*, Los Angeles, Sony Pictures [1964].

Nelson, Deborah (2002), *Pursuing Privacy in Cold War America*, Nova Iorque, Columbia University Press.

Walker, Alexander (2000), *Stanley Kubrick, Director: a visual analysis*. Nova Iorque, W. W. Norton & Company.

Daniel Floquet nasceu em Natal, capital do estado do Rio Grande do Norte, no Brasil. Em 2007, graduou-se em Letras-Literatura pela Universidade Federal do Ceará, seguindo para a Faculdade de Letras da Universidade do Porto em 2008, onde concluiu o mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes com a dissertação *A Pulverização das Dicotomias em Myra, de Maria Velho da Costa*. Atualmente, prepara a tese de doutoramento sobre a mesma escritora, também na FLUP. Possui experiência no magistério como professor de Língua Portuguesa, assumindo as disciplinas de Literatura, Redação, Gramática e Interpretação de Texto.

NOTAS

¹ É o próprio Kubrick quem rejeita *Fear and Desire* (1953), classificando-o como uma obra de juventude, o que tornaria *Killer's Kiss* (1955) seu primeiro longa *professional*. A questão suscita opiniões diferentes entre os estudiosos da obra do diretor.

² Conforme a definição de Mathew Winston, o humor negro não apresenta o caráter moralista da sátira, por não acreditar que os temas que aborda sejam de fácil redenção. Ao invés disso, o humorista procura, por meio de um humor politicamente incorreto, aproximar sua própria perspectiva pessimista do público, horrorizando-o e, em seguida, fazendo-o rir da própria situação terrível que descreve, a fim de que o susto o tire de sua aparente situação de letargia (*apud* Eaton 2013: 317-318).

³ Como as ditaduras militares sul-americanas iniciadas na década de 1960.

⁴ Uma adaptação livre do enredo de um romance de Peter George, *Red Alert*, de 1958, que não será aqui trabalhado.

⁵ Não é esse o caso de todos os personagens, embora ainda assim apresentem alguma ambiguidade no nome, como ocorre com um coronel que traz uma versão abreviada de seu nome na identificação do uniforme, “Bat’ Guano”, cuja tradução é “cocô de morcego”. Já Mandrake parece constituir uma referência à planta de mesmo nome (“mandrágora”, em português), que foi usada na medicina antiga como ansiolítico natural e também no tratamento de casos de loucura. A associação parece-me convincente, pois é, afinal, exatamente o que o personagem Mandrake tenta, sem sucesso, alcançar em suas conversas com Jack D. Ripper: *tratar* a loucura do General, *acalmar* seus ânimos.

⁶ Aspecto acentuado pelo enorme charuto em sua boca. Na boca de Ripper, um charuto é mais do que um simples charuto.

⁷ A inicial “D”, que em inglês cumprirá a ambiguidade com o artigo “the”, nunca é oralmente mencionada no filme. Aparece apenas na placa sobre a mesa do General. É, no meu entendimento, mais uma vez Kubrick pedindo nossa atenção às imagens.

⁸ Realismo já mencionado aqui na construção, por exemplo, do B-52. O cenografista Ken Adam também já ressaltara, em entrevista a Michel Ciment, o papel da cenografia construída por ele no contraste entre o realismo do ambiente e o aparente absurdo do enredo. (Adam 2013: 180).

⁹ Ver nota 2.

«saudai com reverência essa fronteira máxima!»

Do Apocalipse de João e de Titânia. História hermética de Mário Cesariny

Isabel Aguiar

Universidade do Porto

Resumo: Este ensaio reflecte sobre relações de proximidade e antagonismo entre *Titânia. História hermética* e o *Apocalipse* de João: lendo-os, num primeiro momento, enquanto narrativas herméticas e *surreais*; num segundo momento, demonstrando de que forma Cesariny usa diversas estratégias narrativas do texto apocalíptico (e mais concretamente, do profético), como combate ideológico contra o discurso que incorpora.

Palavras-chave: hermetismo, Apocalipse, fim do mundo, terramoto, fantasma, sonho, fuga, História-Verdade, mito

Abstract: This essay reflects on elements of proximity and antagonism between *Titânia* of Mário Cesariny and the *Apocalypse* of John: beginning by reading both texts as hermetic and *surreal* narratives; on a second moment, demonstrating the ways in which Cesariny uses several narrative strategies borrowed from the apocalyptic text (more precisely, from the prophetic discourse), in order to fight the ideologies which it incorporates.

Keywords: Hermeticism, Apocalypse, the end of the world, earthquake, ghost, dream, escape, History-Truth, myth

No princípio era o Verbo, [...] E o Verbo fez-se carne

João 1:1-14

No círculo da sua acção, todo o verbo cria o que afirma.

Aquele que afirma o Diabo cria, ou ajuda a criar o Diabo.

Eliphas Levy, *Dogma e Ritual da Alta Magia*

(citado por Mário Cesariny em *As Mãos na Água A Cabeça no Mar*)

o propósito é ainda redescobrir o sol, mesmo em pleno delírio de interpretação o rumo é a Cidade, ainda que para tocar-lhe o coração seja preciso destruir-lhe as pedras.

Mário Cesariny, *A Intervenção Surrealista*

No prefácio do livro *A Intervenção Surrealista*, Mário Cesariny escreve:

Passada a Idade Média, em vasto aspecto não muito mais sombria do que a nossa, passada a idade de ouro da Razão, chegados à amoralidade do comportamento da matéria na pesquisa poética ou científica, glorificados ou aterrados pelo prestígio da técnica (a bomba), vivemos hoje monstruosamente entre os destroços do direito romano e a falência geral da revolução cristã. A noção de pecado está tão longe do século como longe do homem a jurisdição que o rege. E entre tantas catástrofes humanas, *demasiado humanas*, alheias ao homem, permanece a dizer que o planeta habitado não só não foi escolhido pelo homem como também não foi feito para ele. Exemplo do terramoto. Deste anda tudo a procurar esconder-se desde que o olho humano observou atónito que a Terra também ama o seu espaço exterior. Ora: se é ainda um sistema o que se busca, proponho o seu oposto, ou sistema que leve o terramoto, como precisa ideia da fatalidade da morte, à primeira palavra de todo o ensino [...]. (1985: 115-6)

É com um terramoto que acontece o “fim do mundo” em *Titânia. História hermética em três religiões e um só deus verdadeiro com vistas a mais luz como Goethe queria* (doravante designado como *THH*). Trata-se de uma narrativa escrita por Mário Cesariny em 1953, publicada pela primeira vez em 1977, e reescrita em 1993. Na verdade, e porque o processo criativo de Cesariny se constitui “[p]ara lá de todos os

limites formais”, na expressão de João Lima Pinharanda (2002: 32), em *THH* cruzam-se a narrativa mitológica, o drama, a prosa poética, a poesia e mesmo o ensaio. O título anuncia assim, a profusão de referências literárias, de intertextos, para além da multiplicação e ocultação de sentidos. Neste ensaio, pretendo explorar de que forma podemos aproximar a leitura de *Titânia. História hermética* e a leitura do *Apocalipse*. Pretendo mostrar de que forma o hermetismo de ambas as obras as aproxima enquanto narrativas, mas também como em termos discursivos *THH* tenta combater o *Apocalipse*, ao mesmo tempo que o incorpora para o combater.

No texto de Cesariny, um narrador conta a história da personagem que dá o nome ao livro, Titânia, começando por uma espécie de *Génesis* do nascimento de Titânia e Oberon, assim como da cidade em que Titânia vive, Procópio's Town. *THH* apresenta duas descrições diferentes do nascimento daquelas duas personagens: o primeiro nascimento dever-se-á a um espaço deixado por Vénus Urânia ao emergir das ondas. No segundo nascimento de Oberon, ficamos a saber que nasce em Gaia (Vila Nova de). Já Titânia, no segundo nascimento, é rapaz e chama-se Titanin. Titânia e Oberon são, na verdade, dois dos “fantasmas” de *THH*: “À medida que a noite avança, avança a solidão, com pés de macho. É a hora dos fantasmas. É a hora de Titânia e Oberon” (1994: 34).

Quanto a Procópio's Town, sabemos que a sua génese é também aquática, que os tremores de terra são uma constante, e que entre os seus habitantes, dotados de uma “capacidade de alucinação por imagem” (24), encontramos Seres Marinhos, Seres Quadrados e Seres Voantes. Tendo em consideração o contexto em que foi escrita a primeira versão de *THH*, Procópio's Town parece ser Lisboa nos anos 50, em pleno Estado Novo: em Procópio's há uma Sé Catedral, o Rossio, a estátua do Duque da Terceira e ainda o elevador de Santa Justa. Nesta “cidade que vive isolada no espaço!” (65), “[a] arquitectura da baixa, eminentemente cénica, angulada, branca, respira vigilância e contenção” (34).

Sabemos que Titânia frequenta um bordel, que aí encontra a sua *escola*, que o amor é o seu *modus vivendi* no mundo. Titânia terá assim diversos amantes: Julião (o primeiro), Nuno e Carlos. Por outro lado, parece viver simultaneamente no *real* (digamos por falta de melhor nome) *objetivo* — onde se desenrolam os casos amorosos e os encontros com as amigas — e num espaço sem tempo, onde Titânia é “moça fantasma”

(80). Na verdade, a existência de Titânia é, em parte, apenas literária: “Titânia nunca sabe ao certo o que lhe acontece. Entra e sai da sua própria vida quando os outros lhe mandam fazer isso, é o seu grande exercício” (34). Titânia “não cumpre um destino literário, e até mudava de cara se lhe falassem nisso” (55). Titânia é acto de amor e liberdade: acto de amor transformado em espaço: “[c]omeçou com Julião, deu uma volta ao sol, regressa para abraçar a figura do Carlos” (67). A este propósito, relembramos o que Cesariny diz em *A Intervenção Surrealista*, em relação ao surrealismo e ao seu *modus operandi*: “Lembra-se aos explicandos: o amor na cama. E o seu acto segundo: o amor no espaço.” (1985: 115).

Durante um passeio de Titânia e Carlos pela Baixa, ao ver o que parece ser um eclipse solar — “Sol e Lua brilhavam reunidos com misturados efeitos específicos” (1994: 101) —, Carlos murmura: “Isto é o fim do mundo!” (*ibidem*). Ainda antes desta *anunciação* ou *premonição* de Carlos, o fim do mundo começa gradualmente:

Às duas horas, toda a gente apontava o céu brilhante e escuro: um céu de terramoto.

Às quatro horas fechava o comércio [...].

A partir das quatro abortava por excesso todo o sistema de salvação colectiva. Às cinco um mar de gente inundou o Rossio [...]. Às cinco e pico apareceu o Diabo [...]. Às seis horas precisas foi visto RIMBAUD. Às seis e meia os homens desmaiavam e mulheres surpreendentes corriam por todos os lados. Às seis e trinta e cinco conseguiram apear, com mil dificuldades, o elevador de Santa Justa (torre e *passerelle*). Às sete menos um quarto apareceram AS MÃES e a terra tremeu pela primeira vez. (100)

Pouco depois de o fantasma de Rimbaud ser visto a passar nas ruas de Procópio’s Town, Titânia e Carlos encontram-se. Apesar de toda a população estar aparentemente sob o efeito dos mesmos eventos, seguimos a perspectiva subjectiva de Carlos, amante da protagonista, para a qual converge(m) o(s) sentido(s) de *THH*. Carlos é ainda, no momento em que estes eventos decorrem, o veio de ligação de Titânia ao mundo: é através dele que Titânia conhece o fim do mundo.

Após a *anunciação* de Carlos, Titânia desmaia pelo efeito de “anulação do tempo” (101):

Teve então um sonho estranho, que nem mesmo Poesia poderá descrever: um país sem contornos onde todas as coisas eram outras e onde a perpétua transmutação de imagens atingia o fixo, o plano, o imutável. [...] Quando acordou, faltou-lhe o amparo de Carlos. Olhou em volta e tudo era só luz (só sombra) de insuportável nitidez (pureza). Estava noutra local; talvez noutra cidade? [...] MORRE JOVEM O QUE OS DEUSES AMAM – maneira esculturina de dizer que os deuses também são umas feras. Titânia vai perder-se, acabar-se, NASCER! Já se lhe foi aos poucos a memória e o sorriso. Agora é o próprio corpo que lhe desaparece: um braço, o outro, tórax, pulmões, respiração, desejo, o intervalo das pernas. No fim subsiste a fronte, alta, livre, pura, ligada por um fio ao órgão-corção que pulsa incontrolado.

Oberon dá um pulo, atravessa os espaços, encerra numa caixa A Mistificadora.

Apolo vai voltar ao Dia da Terra. (102)

O fim do mundo coincide com o aparente desmaio de Titânia e a queda num sonho “estranho”, que parece ser uma morte por desintegração no espaço. Ou terá Titânia voltado para o mundo dos sonhos, do qual na verdade sempre fez parte?

Na versão de 1953, *THH* termina com este “fim do mundo”. Já na versão reescrita, de 1993, este apocalipse é “mentira porque ao 4º dia estavam tudo e todos no mesmo sítio” (107) – como se se tratasse de um sonho ou um simulacro.

Num ensaio sobre Gérard de Nerval, Cesariny cita *Aurélia ou O sonho e a vida*:

O sonho é uma segunda vida. Não pude atravessar sem tremer essas portas de marfim ou de corno que nos separam do mundo invisível. Os primeiros momentos do sono são a imagem da morte: um nebuloso letargo apodera-se do nosso pensamento e não podemos determinar o instante preciso em que o “ego”, sob uma outra forma, continua a obra da vida. É um subterrâneo informe que pouco a pouco se configura, enquanto se desprendem das sombras e da noite as pálidas figuras imóveis que habitam as regiões do limbo. Por fim, o quadro forma-se, uma nova claridade ilumina e faz viver estas aparições bizarras: o mundo dos Espíritos abre-se para nós. (Nerval *apud* Cesariny 1985: 50)

O paralelismo entre o excerto de Nerval e a descrição do *desmaio* de Titânia parece-me claro: Titânia, após o fim do mundo, cai no mundo do sonho que é também o mundo dos espíritos e do qual ela mesma, “moça fantasma”, faz parte. Fantasma é também Oberon, que surge apenas nos momentos em que “Titânia vem dos olhos de Titânia” (1994: 69), isto é, quando Titânia regressa a uma origem imaterial.

Titânia e Oberon são Rainha e Rei das fadas no *Sonho de Uma Noite de Verão*, de Shakespeare. Titânia, entre o acordar de um sono e um novo adormecer, vive uma paixão que se deve a um feitiço engendrado por Oberon, com o objetivo de a distrair e de resgatar o “Pajem Lindo” (121) que ela tinha sequestrado. O feitiço é desfeito com o novo cair no sono de Titânia, que ao acordar se lembra da paixão recente como apenas um sonho. Já Demetrius, alvo do mesmo feitiço, não acordará desse *sonho*, e dirá a certa altura: “Are you sure / That we are awake? It seems to me / That yet we sleep, we dream.” (1999: 46).

Assim, será este aparente desmaio a morte de Titânia e o regresso a uma origem imaterial, ou estará Titânia num sonho, já prestes a despertar?

Em *Apocalipse de Albrecht Dürer*, comentário simultâneo ao *Apocalipse* de João e às gravuras de Albrecht Dürer, Agustina Bessa-Luís diz acerca do episódio da Batalha dos Anjos:

A frustração imensa de João, produzida pelos acontecimentos que culminam com a tomada de Jerusalém por Tito, tenta criar mecanismos de defesa; entre os quais estão as fantasias apocalípticas que absorvem a pressão interior. Não se trata de profecias, mas de desvios da frustração, como os sonhos, que neutralizam a pressão fisiologicamente. (1986: 61)

Tendo em conta o que sabemos do fim do mundo em *THH*, interessa-me aqui repensar não o processo de escrita como sublimação mas a escrita do fim do mundo como sonho angustiado de um desejo de vingança, ou a escrita do fim do mundo como fuga: fuga às suas próprias emoções, como Agustina afirma ser o caso de João, mas também fuga a sistemas de repressão, interiores e exteriores, através da reescrita e denúncia dos discursos que estão na base destes sistemas.

Cito agora *THH*:

Angústia e maldição sobre este largo a que chamam Rossio, a certas horas da noite, quando os fantasmas passam! [...] Caça! Caça ao fantasma! [...] Ai! As nossas ruas libertam fantasmas que libertam vapores que libertam fantasmas. (Cesariny 1994: 45)

“Caça! Caça ao fantasma!” – podia ser lido como: “Caça! Caça ao poeta!”. Em *THH*, «Ser fantasma não é como já vem nos filmes. [...] Entra-se para brincar, sai-se morto”

(*ibidem*). Ser fantasma equivale a resistir a ser *vítima* da polícia dos homens, porque fantasmas e poetas respondem apenas à polícia dos deuses (Cesariny 1985: 34); equivale também a negar o conceito de identidade racionalista. Diz Cesariny, comentando aquilo que em Mário de Sá-Carneiro foi importante para a geração surrealista: “a recusa de ser, este, aquele, aquilo, isto, ou aqueloutro («eu não sou eu nem sou o outro», diz o poeta)” (263).

Volto ao fim do mundo, em *Apocalipse de João* e *THH*. A pergunta que coloco é a seguinte: pode o *Apocalipse*, revelação de João, profecia, história hermética, ser lido como um sonho? Como ler, então,

No meio do trono e ao redor estavam quatro seres vivos, cheios de olhos pela frente e por detrás. O primeiro ser vivo parece um leão; o segundo parece um touro; o terceiro tem rosto de homem; o quarto parece uma águia em pleno voo. Cada um dos quatro seres vivos tem seis asas e são cheios de olhos ao redor e por dentro. (Ap 4:6-8)

ou

Os gafanhotos pareciam cavalos aparelhados para a guerra; parecia que tinham na cabeça coroas de ouro, e os seus rostos pareciam rostos humanos. Tinham cabelos compridos como as mulheres, e dentes de leão. (9:7)

senão como um sonho? João parece ver, mas duvida do que vê. A sucessão de imagens indecifráveis parece interminável. Fazendo o reverso do exercício: pode *THH* ser lida como um texto apocalíptico? Lendo *Titânia* à luz de Shakespeare, não se trata de um grande sonho? Em que medida o texto profético, mais concretamente o *Apocalipse*, pode ser lido como um texto surrealista?

Juntemos *THH* e *Apocalipse*. No *Apocalipse* temos apenas uma religião e um só Deus; em *THH*, três religiões, um só deus verdadeiro (Apolo). No *Apocalipse*, João assiste à destruição de cidades e povos de acordo com a conduta dos seus líderes; em *THH*, apenas à destruição de uma cidade. No *Apocalipse* são julgados os pecadores. Em *THH*, apesar de o diabo interagir com a população (mas a sua presença é ignorada pela maioria), recusa-se uma distinção simples entre Bem e Mal: “Há princípios? Há fins? Há

verdade e mentira? São punidos os maus? Exaltados os simples? É bem possível sim senhor. Para quem gosta” (1994: 67).

No *Apocalypse*, é Deus que pelas palavras de João afirma: “Eu sou o Alfa e o Ómega, o Princípio e o Fim.” (Ap 21: 6). Em *THH*, Titânia escreve a Nuno: “I am eu sou the first a primeira and the last e a última / [...] I am eu sou the whore a puta and the holy one e a santa” (1994: 83). Este poema, encaixado na narração, e que continua com uma série de afirmações antitéticas, é a reescrita de um poema gnóstico intitulado “Trovão mente perfeita”, originalmente escrito em grego, de origem e data desconhecidas, encontrado entre os manuscritos na Biblioteca de Nag Hammadi em 1945.

Durante a acção de *THH*, há monumentos e estátuas que subitamente desaparecem ou ganham vida própria. Esta insistência em nomear monumentos históricos concretos e a recorrente enumeração de documentos (que funcionam por vezes como uma mentira mascarada de verdade, ou seja, que encobrem outros factos) permitem criticar este tipo de discursos, que o autor abarca com o nome “História-Verdade” (114) mostrando também o seu carácter *fantasmático*, não no sentido de *espiritual*, mas de *falacioso*.

O que está em causa é a supremacia do logocentrismo e da leitura ocidental do mundo. O autor cita ainda Lévi-Strauss: “O Mito / Interpreta / e corrige / a História” (cit. in Cesariny 1994: 117). Trata-se de mostrar uma diferente cosmovisão, baseada no Mito: “o mesmo sonho transmitido, o mesmo arquétipo ou arquétipos movem, desde o princípio dos tempos, o tal «nada que é tudo» na mesma espécie, seja ela branca, preta, amarela ou vermelha.” (*ibidem*). Trata-se de recuar no tempo, o mais possível, e buscar outros referenciais. Trata-se de — nas palavras de Breton em *O Amor Louco*, citadas por Cesariny — “restitui[r] a tudo quanto existe as perdidas cores do tempo dos antigos sóis” (1985: 233). O que importa não é reescrever a “História-Verdade”, mas recuperar um entendimento primordial. É talvez aquilo que Cesariny queria dizer ao parafrasear em diversas ocasiões António Maria Lisboa:

Mas, dir-me-eis, isso é história passada. Dir-vos-ei: parece-vos. Dir-me-eis: então? Dir-vos-ei: tenho um amigo que me garantiu que ao caminharmos para o futuro é o passado que

conquistamos. Dir-me-eis: talvez, mas não é resposta. Dir-vos-ei: é resposta é. Só não está completa. (*idem*: 73-4)

Bibliofilmografia

AA.VV. (s/d), *Bíblia Sagrada*, Lisboa, Paulus Editora.

Bessa-Luís, Agustina (1986), *Apocalipse de Albrecht Dürer*, Lisboa, Guimarães Editores.

Cesariny, Mário (1977), *Titânia e a Cidade Queimada*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

-- (1981), *Manual de Prestidigitação*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (1985), *As Mãos na Água A Cabeça no Mar*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (1989), *Antologia do Cadáver Esquisito*, org. por Mário Cesariny, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (1991), *Nobilíssima Visão (1945-1946)*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (1994), *Titânia História Hermética em Três Religiões e um Só Deus Verdadeiro com Vistas a Mais Luz como Goethe Queria*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (1996), *O Virgem Negra*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (1988), *A Cidade Queimada*, Lisboa, Assírio & Alvim.

-- (2004), *Pena Capital*, Lisboa, Lisboa, Assírio & Alvim.

Mendes, Miguel Gonçalves (2004), *Autografia*, JumpCut, 103min.

Pinharanda, João Lima (2002), “Quando o pintor é um caso à parte ou as velhas ainda lá estavam”, in *Mário Cesariny* [Catálogo Grande Prémio EDP], Lisboa, Assírio & Alvim: 11-32.

Shakespeare, William (1999), *A Midsummer Night's Dream*, The Electronics Classics Series Publication, Pennsylvania State University [c.1593], <<https://www.ucm.es/data/cont/docs/119-2014-02-19-3.%20MidsummerNightDream.pdf>> (último acesso em 22/06/2016).

Isabel Aguiar está prestes a concluir a Licenciatura em Línguas Literaturas e Culturas, perfil bidisciplinar de Português e Inglês, na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Será em breve aluna de Mestrado em Estudos Literários, Culturais e Interartes, na mesma instituição. Tem como atuais interesses de investigação: Literatura, Literatura Portuguesa Contemporânea, Arte Contemporânea, Intermedialidades, Feminismo, Teoria Queer, Interseccionalidade.

***“I desire the things which will destroy me in the end”:
o fim do/no mundo em Sylvia Plath***

Susana Correia

Universidade do Porto

Resumo: Explorando as imagens de destruição e violência na obra de Sylvia Plath, este ensaio examina a existência de várias representações do fim do mundo, indagando, simultaneamente, a possibilidade de reiniciar após o fim.

Palavras-chave: fim do mundo, Sylvia Plath, destruição, violência, morte, renascer

Abstract: By exploring images of destruction and violence in Sylvia Plath’s literary works, this essay examines the existence of several representations of the end of the world, inquiring, simultaneously, the possibility of reinitiating after the end.

Keywords: end of the world, Sylvia Plath, destruction, violence, death, rebirth

*What we call the beginning is often the end
And to make an end is to make a beginning.
The end is where we start from.*
T.S.Eliot

*Some say the world will end in fire,
Some say in ice.
From what I've tasted of desire
I hold with those who favor fire.
But if it had to perish twice,
I think I know enough of hate
To say that for destruction ice
Is also great
And would suffice.*

Robert Frost

Nota preliminar: hoje, não vou falar sobre o suicídio de Sylvia Plath. Não vou falar sobre o fatídico dia 11 de Fevereiro de 1963, no qual a escritora norte-americana preparou o pequeno-almoço para os seus filhos, selou o quarto onde dormiam e colocou a cabeça dentro do forno. Hoje, prefiro falar sobre o apocalipse em Sylvia Plath, sobre as imagens de destruição e violência da sua poesia e sobre a morte, sim, na sua perspectiva de encenação teatral e como universalizar da experiência humana. No final, espero demonstrar que existem na obra de Sylvia Plath vários fins do mundo.

Antes de explorar Plath, gostaria de aludir a um texto de D.H. Lawrence onde, a propósito de Nathaniel Hawthorne, considera a existência de uma certa obsessão destrutiva inerente à literatura norte-americana. Veja-se: “*Destroy! destroy! destroy!* hums the under-consciousness. *Love and produce! Love and produce!* crackles the upper consciousness. (...) The American has got to destroy. It is his destiny. It is his destiny to destroy the whole corpus of the white psyche, the white consciousness.” (Lawrence 2003: 81). Interessa-me a relação que Lawrence estabelece entre os autores norte-americanos e o ímpeto destrutivo da psique humana quando confrontada com o pecado e a culpa. De acordo com a leitura dos diários de Sylvia Plath, este raciocínio destrutivo teorizado por Lawrence terá sido absorvido e aplicado pela autora quer na narrativa, quer na poesia (Plath 2014: 105). Neste sentido, começa-se a desvendar o título deste ensaio, orientado por um manifesto desejo pelas coisas que destroem.

A imagética da destruição em Sylvia Plath, com claros ecos eliotianos de uma Terra Devastada, ajuda a construir a visão apocalíptica. O mundo de Plath é um mundo prestes a chegar a um fim; é o mundo da incerteza militar da Guerra Fria; o mundo da paranóia da era McCarthy, onde a possibilidade de aniquilação nuclear resultante de um conflito entre os Estados Unidos da América e a União Soviética permeia. Por isso, nos seus diários nota-se um constante questionar dos motivos que levam o ser humano a desejar a destruição (*idem*: 46), um receio em relação ao que restará do mundo futuro; na sua mente, um cenário apocalíptico de destruição atômica vai-se lentamente formando: “In the back of my mind there are bombs falling, women & children screaming, but I can’t describe it now. I don’t know how it will be. But I do know that nothing will matter much —” (*idem*: 32).

A tenacidade da experiência humana e a angústia dos tempos coevos transparecem na ficção, por exemplo, no conto “The wishing box” (Plath 1979) onde os sonhos da personagem principal invocam imagens de escuridão, figuras opacas (“dark, glowering landscapes peopled with omnious unrecognizable figures” (*idem*: 49)), e, ainda, um mundo reproduzido em segmentos de progressiva fragmentação (“Agnes felt ashamed to mention these fragmentary scenes of horror” (*idem*: 50)). Igualmente, no poema de 1958 “The ghost’s leavetaking” (Plath 1981: 90-91), o sujeito poético convida o leitor a entrar numa “no-man’s land” onde o universo fantasmagórico alerta para a incompatibilidade dos tempos presentes com um mundo perdido nas suas definições e onde despertar pela manhã, para as responsabilidades do mundo, se configura como um acto penoso. Assim, para dois mundos díspares parece procurar-se uma linguagem que explique essa incompatibilidade, tal como observamos nos seguintes versos: “At this joint between two worlds and two entirely / Incompatible modes of time,” e ainda: “Speak in sign language of a lost otherworld, / A world we lose by merely waking up”. A noção de origem e de fim de mundo é também sugerida no verso “Which signify our origin and end,” que se articula com o poema de T.S. Eliot “The Hollow Men” que propõe a existência de uma “dead land” e do fim do mundo, quando afirma: “This is the way the world ends” (Eliot 2002: 82). A Terra de Ninguém é um conceito partilhado pelos dois poemas: enquanto Eliot alude às imagens de devastação do pós-Primeira Guerra Mundial numa associação ao inferno, o “lost otherworld” de Plath poderá referir-se à

Europa dividida em duas partes pela Cortina de Ferro, mas também a uma noção de fim apocalíptico marcado pela cor laranja estelar no céu: “A point of exclamation marks that sky / In ringing orange like a stellar carrot.” (Plath 1981: 91).

Como podemos ver, a destruição parece não abandonar o *corpus* temático da autora e, por isso, no poema “Waking in winter” afirma-se: “All night I have dreamed of destruction, annihilations —” (*idem*: 151). No entanto, quer nos diários, quer na poesia de carácter confessional, é manifesto o desejo de rejeição da política militar, pois, como podemos ver no poema “Tulips”, “I am nobody; I have nothing to do with explosions.” (*idem*: 160). Por outro lado, este mundo de destruição e distorção é também ficcionalizado na obra *The Bell Jar*, onde o mundo, um pesadelo nuclear da paranóia dos anos 50 e da sociedade patriarcal, é encarado como um pesadelo: “The world itself is the bad dream” (2005: 227). A imagem da campânula de vidro (que num primeiro momento limita o indivíduo, possibilitando somente uma imagem distorcida do mundo em seu redor, e num segundo momento, depois de levantada, volta a pairar sobre ele) poderá ser um mecanismo de protecção ao qual a autora recorre para se isolar ou evitar o fim do mundo.

Até os elementos naturais parecem contribuir para a agitação do mundo, quer seja através de montanhas que aterrorizam, de imagens de violência associadas ao mar ou à revolta do vento, como ocorre no conto “Ocean 1212-W”.¹ O mesmo acontece no poema “Elm” onde o sujeito poético afirma: “I have suffered the atrocity of sunsets” (Plath 1981: 192), e onde caracteriza o vento como detentor de violência e a lua como impiedosa. Estas imagens evidenciam uma experiência dos limites na qual o indivíduo se coloca no centro do mundo em ruínas. Assim, uma força cósmica ameaça o sujeito que tem consciência da sua finitude e do fim geográfico da própria terra, como podemos ver no poema “Finisterre”: “This was the land’s end” (*idem*: 169), e, novamente, no conto “Ocean 1212-W”: “My childhood landscape was not land but the end of the land —” (Plath 1979: 117).

Mas analisemos agora um poema onde a imagética apocalíptica poderá ser ainda mais evidente. Refiro-me a “The bee meeting” (Plath 1981: 211), onde se explora um ritual da morte no qual a figura central se identifica com uma virgem sacrificada. Na última estrofe do poema, o sujeito poético torna-se num “Pillar of white” em associação

à mulher de Lot que, em Génesis 19:26, se transformou num pilar de sal após ter olhado para trás, para Sodoma, contra o aviso dos anjos. Ao retomar o universo bíblico de Sodoma e Gomorra, Plath opta pela exploração da destruição por excelência. Também a personagem do poema não consegue correr sem a tentação de olhar para trás. Assim, o sujeito poético afirma: “I cannot run, I am rooted,” e ainda: “I could not run without having to run forever”; concluindo, “I am exhausted, I am exhausted ——/ Pillar of white in a blackout of knives”. Se a mulher de Lot se transforma num bloco de sal, a personagem do poema de Sylvia Plath conclui sentir-se fria num caixão branco, ou seja, morta.² Ao inserir a memória particular no contexto de episódios da cultura ocidental, ocorre uma universalização e uma tentativa de superar esta circunstância quotidiana. Por outro lado, neste raciocínio entre indivíduo e colectivo há, por vezes, um ímpeto egocêntrico, pois passa-se a indagar a possibilidade de aniquilar o mundo pela destruição individual, como Plath propõe no seu diário: “To annihilate the world by annihilation of oneself is the deluded height of desperate egoism.” (Plath 1979: 149).

Vejamos agora um exemplo muito significativo onde o fim do mundo se constrói pela imagem do fogo. Numa leitura de rádio preparada por Sylvia Plath para a BBC, a autora apresenta o poema “Fever 103°” (Plath 1981: 231) da seguinte forma: “[It] is about two kinds of fire — the fires of hell, which merely agonize, and the fires of heaven, which purify.” (*idem*: 293). Sugerem-se dois tipos de fogo, o do inferno, agonizante, e o dos céus, purificador. O poema retoma um ambiente devastador apocalíptico (desencadeado por uma alta febre) onde se joga, perigosamente, com a ideia de morte por sufocação e morte por radiação. A estrutura do poema relembra a *Divina Comédia* de Dante, pois também o poema se pode dividir em três partes: uma primeira parte onde se explora a natureza deste inferno através de referências a “The tongues of hell”, “fat Cerberus / Who wheezes at the gate.”, “tinder cries. / The indelible smell / Of a snuffed candle”; uma segunda parte onde o sujeito poético se defende no Purgatório afirmando: “I am too pure for you or anyone.”, em contraposição com “The sin. The sin.”; e uma parte final onde se cumpre a devida ascensão ao paraíso: “I think I am going up, / I think I may rise —”, “[I] Am a pure acetylene / Virgin” e, ainda, “(My selves dissolving, old whore petticoats) — / To Paradise.”. Não parecem restar dúvidas; a depressão que em 1962 atacou Plath, neste caso desencadeada por uma febre, corresponde à constatação

do inferno e do fogo que agoniza a vida, do sujeito que caminha no mundo destinado ao seu fim e que, por isso mesmo, procura protecção, metaforicamente representada pelo fogo purificador e pela ascensão ao paraíso.

No início do mesmo ano, a revista *London Magazine* publica um conjunto de textos³ onde Plath comenta:

The issues of our time which preoccupy me at the moment are the incalculable genetic effects of fallout and a documentary article on the terrifying, mad, omnipotent marriage of big business and the military in America (...). Does this influence the kind of poetry I write? Yes, but in a sidelong fashion. I am not gifted with the tongue of Jeremiah, though I may be sleepless enough before *my vision of the apocalypse*. *My poems do not turn out to be about Hiroshima, but about a child forming itself finger by finger in the dark*. They are not about the terrors of mass extinction, but about the bleakness of the moon over a yew tree in a neighboring graveyard. Not about the testaments of tortured Algerians, but about the night thoughts of a tired surgeon. [ênfase meu] (Plath 1979: 92)

O que pretendo destacar neste excerto é a sua concepção apocalíptica que, na tradição da cultura norte-americana, tem reflexos milenaristas, isto é, apela para o poder persuasivo dos discursos da Jeremíada Puritana, onde a escatologia mítica do fim do mundo é anunciada como castigo para aqueles que se deixam contaminar pela perversão da sociedade.⁴ Felizmente, Plath diz não ser dotada dessa retórica de invocação do passado, mas possui antes uma visão muito própria do apocalipse. Assim, afirma que a sua poesia não é sobre Hiroshima, mas sobre o ser e a escuridão circundante, sobre a imagem de uma criança que se forma lentamente na escuridão, o reflexo da lua numa árvore no cemitério ou os pensamentos de um cirurgião cansado durante a noite. A visão do apocalipse plathiano é ontológica, parte do individual para expressar o colectivo, do singular para o plural, da afirmação eufórica da individualidade emersoniana, que constitui a génese da identidade americana, para o abarcar de todo o universo, com os seus princípios e fins.

Por outro lado, apesar de negar a ligação directa dos seus poemas com Hiroshima, metonímia de Segunda Guerra Mundial, a imagética da guerra assombra o panorama dos seus poemas. O Holocausto é utilizado por Plath como metáfora do sofrimento individual numa ligação entre indivíduo e consciência histórica. Neste sentido, através da memória colectiva do mundo procura explorar a memória individual

numa tentativa de interiorização e superação dos horrores privados. No seu poema mais célebre e mais criticado, “Daddy” (1981: 222), o sujeito poético, que sofre do complexo de Electra, depara-se com a necessidade de matar o seu pai, já morto, para ultrapassar a sua morte.⁵ Repare-se, por exemplo, nos seguintes versos: “Daddy, I have had to kill you” e “Daddy, daddy, you bastard, I’m through”. Trata-se de um poema duro e onde se pratica a linguagem nos seus extremos. A violência do “eu” é escrita com um alto controlo e uma sonoridade quase encantatória. Simultaneamente, o poema aponta para um cenário histórico e violento, pois o sujeito poético identifica o pai como um nazi e a filha como um judeu a ser empurrado para os comboios com direcção a Dachau, Auschwitz e Belsen. George Steiner considera o poema como a “Guernica of modern times” (1965: 54), mas revela dúvidas quanto à legitimidade de Plath para fazer uso desta metáfora, não sendo ela uma vítima do Holocausto.⁶ Porém, a metáfora não é levianamente utilizada pela autora, a ficcionalização da história permite retratar o inferno que o mundo pode ser para todos os que sofrem em determinado momento na vida, numa ligação entre passado e presente.⁷ Neste sentido, em “Mary’s song”, o mundo é identificado como “This holocaust I walk in,/O golden child the world will kill and eat.” (Plath 1981: 257). Por outras palavras, um mundo que mata, que é destrutivo e onde ser adulto é ter sobrevivido ao fim do mundo.

Nesta sequência, restar abordar “Lady Lazarus” (*idem*: 244), um poema que parece negar a teoria de um fim, quer da existência, quer do mundo. O poema retoma, através do título, a experiência bíblica de Lázaro. Também neste poema o sujeito poético joga perigosamente com a morte como se de um rito de iniciação se tratasse: a cada dez anos, “I have done it again. / One year in every ten / I manage it —”. Desta forma, a morte é encarada não como fim da existência e o ser humano não caminha para a morte⁸, antes prevê o poder do renascimento cíclico possibilitado pela morte aparente. O fim deixa de ser condição de finitude para passar a ser repetível e aliciante:

Dying
Is an art, like everything else.
I do it exceptionally well.

I do it so it feels like hell.
I do it so it feels real.

I guess you could say I've a call.

It's easy enough to do it in a cell.

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.

Portanto, a morte como algo desejado e positivo, arte ou sublimação pela destruição do indivíduo. Como afirma Mário Avelar, é através da “capacidade singular de encenação que o sujeito transformará a sua experiência num mero espectáculo em que ele é o centro da atenção e da curiosidade mórbida dos outros” (1997: 206). O fim passa então a ser voluntário e interrompido, na medida em que permite um “theatrical comeback”. Por outro lado, o renascer purificado das cinzas associado à arte de morrer, ou melhor: “Out of the ash / I rise with my red hair / And I eat man like air.”. O desejo de destruição tem em vista, por isso, a renovação e uma possibilidade de um “make it new” poundiano. Assim, a metáfora da fénix e da metamorfose do sujeito permite a construção de uma nova identidade ou a recuperação da identidade original, através de uma reconversão que se repete e que dota o sujeito de poder sobre a morte e sobre a sociedade patriarcal.

A agressividade de um poema como “Lady Lazarus” em nada se assemelha à do último poema que Sylvia Plath escreveu seis dias antes da sua morte, “Edge” (1981: 272-273). Como nota Al Alvarez, trata-se de um poema sereno e resignado.⁹ O próprio título indica que o poema incide sobre a condição de estar “on the edge”, no limite, no extremo, no fim. “Edge” é o resultado final do contacto com as margens da vida e de um movimento para a morte que se concretiza e se aceita. Mais uma vez, a dinâmica da morte não exclui o renascimento, pois o sujeito mostra-se habituado a este processo: “She is used to this sort of things”. No imaginário invocado no poema, uma mãe dobra os filhos de novo para dentro do seu corpo, protegendo-os. Mas de quê? Da destruição? Da

política militar dos Estados Unidos da América da década de '50? Da guerra? Dos pesadelos? Da violência? Do fogo? Das paisagens góticas que a assombram? Em suma, do fim do mundo.

No entanto, resta dizer que no seu fim no mundo há uma mensagem otimista – um começar de novo – uma possibilidade de reiniciar no fim. Na organização do livro *Ariel*, que seria lançado apenas dois anos após a sua morte, Sylvia Plath tinha decidido começar o livro com o poema “Morning Sun” (1981: 156), cujo primeiro verso começa com a palavra “Love”, e terminar com “Wintering” (*idem*: 217), cujo último verso termina com a palavra “spring”. A disposição dos seus poemas não foi respeitada, mas a mensagem de amor e a ideia de renovação cíclica permanecem.¹⁰

No fim, a condição da nossa existência é a consciência de que só temos duas hipóteses aliadas à vida: ou morremos ou, um dia, essas sensacionais previsões do fim do mundo são afinal verdadeiras e o mundo acaba. E isto é muito desconfortável. Sylvia Plath tinha consciência da sua finitude, do nosso fim no mundo. Por isso, ler Sylvia Plath é, por um lado, o confronto com a natural atracção das coisas que nos destroem e, por outro, a aceitação e superação do fim.

Bibliografia

Alvarez, Al (2002), *The Savage God: A Study of Suicide*, Londres, Bloomsbury Publishing Plc.

Avelar, Mário (1997), *Sylvia Plath: o rosto oculto do poeta*, Lisboa, Edições Cosmos.

Eliot, T.S. (2002), *Collected Poems: 1909-1962*, Londres, Faber and Faber [1925].

Gill, Jo (2008), *The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*, Nova Iorque, Cambridge University Press.

Lawrence, D.H. (2003), *Studies in Classic American Literature*, eds. Greenspan, Vasey & Worthen, Londres, Cambridge University Press.

Plath, Sylvia (1981), *Collected Poems*, Londres, Faber and Faber.

-- (1979), *Johnny Panic and the Bible of Dreams*, Londres, Faber and Faber [1977].

-- (2005), *The Bell Jar*, Londres, Faber and Faber [1963].

-- (2014), *The Journals of Sylvia Plath, 1950-1962*, ed. Karen V. Kukil, Londres, Faber and Faber.

Sargent, Lyman Tower (2002), "Utopia americana: ambivalence toward utopianism in the United States", eds. Vieira & Bastos da Silva, *Cadernos de Literatura Comparada*, nº 6-7: *Utopias*, Porto, Granito: 74-93.

Steiner, George (1965), "Dying is an art", *The Reporter*, 7 de Outubro: 51-54.

Susana Correia nasceu em 1991 no Porto. Em 2009 começou a estudar Direito, curso que interrompeu, em 2012, para iniciar a Licenciatura em Línguas, Literaturas e Culturas (variante Inglês/Espanhol) na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Obteve em 2015 o grau de licenciada. Trabalhou no ramo editorial e é actualmente mestranda em Estudos Anglo-Americanos na mesma instituição e Young Researcher no CETAPS (Centre for English, Translation, and Anglo-Portuguese Studies). Tem como áreas de interesse: Estudos Feministas, Literatura Anglo-Americana do Século XX e Contemporânea e Estudos Utópicos.

NOTAS

¹ É relevante destacar os excertos que denotam a violência dos elementos naturais. Vejam-se, assim, a título exemplificativo, os seguintes passos: “Mountains terrify me — they just sit about, they are so *proud*.” (Plath 1979: 122), “My final memory of the sea is of violence (...).” (*idem*: 123) e ainda, “Then the wind. The world had become a drum. Beaten, it shrieked and shook.” (*ibidem*). Os elementos naturais contribuem para a agitação psicológica do indivíduo e criam um ambiente de restrição, ao contrário do que seria expectável pela sugestão do elemento marítimo, normalmente ligado a imagens de movimento, de liberdade e de circulação. O vento, regularmente associado ao vento de revolta, é simbólico de liberdade e revolução; optando pela tradição do Romantismo Inglês, o vento aponta, frequentemente, para a multiplicidade das capacidades criadoras do autor (veja-se, para esse efeito, o poema “Ode to the West Wind” de Percy B. Shelley). Contudo, no conto de Plath, o vento invoca, em vez das tradicionais imagens de preservação e renovação, uma noção de destruição.

² A imagem da virgem sacrificada e morta no caixão, que analisa a conversa das pessoas que a rodeiam, é claramente uma influência da poesia de Christina Rossetti, especialmente dos poemas “After Death” e “Remember” onde também se estabelece uma relação entre a consciência do morto e as reflexões dos vivos que se deparam com o corpo.

³ Na mesma colecção de textos, denominada “Context”, publicaram-se as respostas de vários autores a perguntas previamente feitas sobre o processo de escrita. Entre os vinte e seis poetas, encontram-se, para além de Sylvia Plath, Robert Lowell, Philip Larkin e Ted Hughes, três poetas e influências directas na poesia da autora.

⁴ Sobre o tema da Jeremiada, o texto de Lyman Sargent “Utopia americana: ambivalence toward utopianism in the United States” é esclarecedor desta tendência da cultura norte-americana para se projectar continuamente num passado onde a ideia do novo Povo Escolhido na Terra Prometida, na Nova Jerusalém, é ainda hoje recorrente. Veja-se o seguinte excerto, a propósito do poder retórico da Jeremiada:

It is worth noting that one of the most popular sermons in New England was the Jeremiad, in which the preacher roundly condemned the people for their failures and detailed the horrors the future holds for them if they don't change their ways, ending with at least a brief statement of the glories in store for them if they do. (Sargent, 2002: 78)

⁵ A própria Sylvia Plath destaca esta interpretação na descrição que faz do poema numa leitura para a BBC:

Here is a poem spoken by a girl with an Electra complex. Her father died while she thought he was God. Her case is complicated by the fact that her father was also a Nazi and her mother very possibly part Jewish. In the daughter the two strains marry and paralyse each other — she has to act out the awful little allegory once over before she is free of it. (Plath 1981: 293)

⁶ A propósito do uso da metáfora do Holocausto, George Steiner argumenta:

But she took one step further, assuming a burden that was not naturally or necessarily hers. [...] Born in Boston in 1932 of German and Austrian parents, Sylvia Plath had no personal, immediate contact with the world of the concentration camps. [...] But her last, greatest poems culminate in an act of identification, of total communion with those tortured and massacred. (Steiner, 1965: 53).

⁷ A metáfora obriga a relembrar a biografia de Sylvia Plath, pois o seu processo depressivo terá sido desencadeado pela morte do pai quando a escritora tinha apenas nove anos. Na base da assimilação conturbada da morte do pai estaria, por exemplo, a recusa da mãe de Plath em deixá-la participar no funeral ou visitar a campa do pai no cemitério. Por isso, nos diários de Março de 1959 lê-se: “Went to my father's grave, a very depressing sight. (...) Felt cheated. My temptation to dig him up. To prove he existed and really was dead. (...) It is good to have the place in mind.” (Plath 2014: 473). Repare-se, portanto, que dezanove anos após a morte do pai o processo de luto não estaria ainda concluído e continuaria a figurar nos poemas da autora.

⁸ A condição humana para a finitude e a ideia do ser que caminha para a sua própria morte, teorias baseadas na filosofia existencial de Heidegger, podem estabelecer um interessante diálogo com o estudo da poesia de Sylvia Plath.

⁹ Como refere Al Alvarez: “It is a poem of great peace and resignation, utterly without self-pity.” (2002).

¹⁰ Ted Hughes, marido de Sylvia Plath e responsável pelas publicações póstumas da autora, decidiu alterar a ordem dos poemas argumentando que a sua proposta de organização tornava *Ariel* um livro melhor. Plath pretendia terminar *Ariel* com a sequência dos “Bee poems”, entre eles, “The bee meeting”, “The arrival of the bee box”, “Stings” e “Wintering”, uma sequência que oferece uma leitura de afirmação

feminina e uma narrativa de renascimento (*The Cambridge Introduction to Sylvia Plath*, 2008: 58). Porém, Hughes substituiu esta sequência pelos poemas “Kindness”, “Contusion”, “Edge” e “Words”, quatro poemas com um tom menos esperançoso. Assim, sugere-se uma leitura totalmente diferente daquela prevista pela autora, tal como afirma Jo Gill: “Moreover, the larger trajectory of the bee sequence, leading from isolation to community, innocence to experience, stasis and death to new life and hope, potentially casts the whole of *Ariel* in an entirely different light.” (*ibidem*).

Libretos



ILCML

INSTITUTO DE LITERATURA COMPARADA
MARGARIDA LOSA

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

UID/ELT/00500/2013

COMPETE
2020

PORTUGAL
2020



UNIÃO EUROPEIA
Fundos Europeus Estruturais
e de Investimento

POCI-01-0145-FEDER-007339

ISBN 978-989-99375-4-3