



● **Europa e América: Mitos e Confrontos uma Iniciativa Oportuna**

EDWIN ARLINGTON ROBINSON E A DESCIDA AOS INFERNOS

RECUPERAÇÃO DO MITO DE ALCESTE

HELENA BARBAS

Universidade Nova de Lisboa

Embora tenha já pelo menos um dos seus livros e alguns poemas antologados na Internet, Edwin Arlington Robinson continua a não despertar muitas atenções. Talvez que o volume dos seus *Collected Poems*, constituído por 19 livros num total de 1500 páginas, com longos poemas de mais de 3000 versos arrefeça entusiasmos.

Robinson nasceu em Head Tide (Maine), a 22 de Dezembro de 1869, vindo a falecer em Nova Iorque, a 6 de Abril de 1935. Publica o seu primeiro livro — *The Tavern and the Night Before*, depois chamado *The Torrent and the Night Before* — em 1896, aos vinte e cinco anos, graças ao financiamento de familiares. Um primeiro testemunho de uma vida orientada pela ideia da escrita — entre obsessão e destino — que o leva a abdicar de tudo para, indiferente a críticas e condenações, seguir conscientemente o chamamento — como nos diz no soneto «*Dear Friends*»:

*Dear friends, reproach me not for what I do,
Nor counsel me, nor pity me; nor say
That I am wearing half my life away
For bubble-work that only fools pursue.
And if my bubbles be too small for you,
Blow bigger than your own:...*
[...]
*So friends (dear friends), remember, if you will
The shame I win for singing is all mine,
The gold I miss for dreaming is all yours.*

Sujeitando-se a uma situação que por vezes raia a miséria, sustentado e auxiliado por amigos, ou aceitando trabalhos humildes como o de revisor no Metro de Nova Iorque, vive só, em quartos de aluguer ou de empréstimo. Mesmo depois de ter recebido o merecido reconhecimento em 1920 com o «Pulitzer Prize» pelos *Collected Poems*, a subsistência continua a ser-lhe assegurada por amigos, que para o efeito criam um fundo de financiamento anual.

Recebe entretanto auxílio episódico da parte de Theodore Roosevelt, a quem irá dedicar *The Town by The River* (1910): um posto na Alfândega de Nova Iorque entre 1905-1909, talvez contraproducente porque suscita o boicote dos críticos ao poeta (veja-se ali «*The Revealer*», incluído nos *Collected Poems*, p.359 — a partir do qual passaremos a citar). Irá, no entanto, receber mais dois «Pulitzer» para *The Man Who Died Twice* (1924), e *Tristram* (1927), que o deixarão apreensivo com receio de ter perdido qualidade. A vida de Robinson terá sido uma longa luta pela sobrevivência em

nome de um mesmo ideal: «*I can't do anything but write poetry, and perhaps I can't do even that, but I'm going to try*».

E tentou incansavelmente, explorando outros géneros além da poesia. *Scattered Lives*, um livro de contos que atingiria as quatrocentas páginas, foi destruído pelo autor embora alguns fragmentos, ou referências pontuais em cartas, sugiram o aproveitamento de alguns temas e personagens para os poemas. Escreveu ainda duas peças de teatro, *Van Zorn* e *The Porcupine*, que acabaram esquecidas após a frustração das tentativas iniciais para as levar à cena: estariam demasiado próximas do estilo de Ibsen para poderem agradar às associações de produtores teatrais do tempo.

Pela biografia descobre-se o poeta como um humano sujeito à contingência, muito distante da figura do génio encerrado na torre de marfim que se desprende das variadas críticas às suas posições «elitistas». Talvez porque seja partidário de uma estética idealista de carácter platónico («*Sonnet*», p.95), embora reformule ironicamente a posição romântico — kantiana: «*I discovered long ago that an artist is just a sort of living whistle through which Something blows*», e defenda ainda a existência autónoma da poesia:

The world doesn't want bread from poets, unless it is so completely disguised that they mistake it for a cake; and while great poetry has nearly always an ethical value, history would seem to indicate that Apollo doesn't care a d-dam for the Up-lift. You have done your best work when you have forgotten what a rotten place this world is.

A complexidade da sua posição, que funde idealismo com pragmatismo (e que leva a que, junto com Sandburg e Frost, seja incluído na geração dos primeiros realistas) é abertamente atestada em «*The Clerk*»:

*And you that ache so much to be sublime,
And you that feed yourselves with your descent,
What comes of all your visions and your fears?
Poets and kings are but the clercks of Time,
Tiering the same dull webs of discontent,
Clipping the same sad alnage of the years.*
(p.90)

Cronologicamente situado num momento de tremendas transformações, não apenas na sociedade americana mas a nível mundial — seja no campo das ideias e da política, seja no das artes e ciências, atravessando a primeira Guerra Mundial e a bater à porta da segunda, Robinson não acusará de modo evidente tais inquietações na sua obra. Mostra-se inabalável pelos ventos e marés do tempo e das modas, cruzando, sem uma beliscadura, as vagas da mudança de um mundo. À parte uma ou outra referência vocabular, os poemas maioritariamente editados durante a «Jazz Age», parecem ter pouco a ver com a época de *The Great Gatsby*, da descoberta do petróleo, do desenvolvimento da indústria do aço, da invenção da fotografia e do cinema, do aparecimento da rádio, do automóvel e do avião, do caso Sacco e Vanzetti, ou dos crimes de Al Capone. Mas nem o poeta viveu alheado do seu tempo, cego ao que o rodeava, nem a sua poesia será anacrónica, como o provam alguns dos seus versos mais conhecidos.

Escrito entre 1890-97, «*Reuben Bright*» (p.92) pertence ao momento em que surge o monopólio das carnes. A recente descoberta de processos de refrigeração permite o seu empacotamento e transporte a longas distâncias por caminho de ferro. O negócio passa a ser controlado pelos «meat-barons», que destroem o comércio de pequena escala. De 1920, «*The Mill*» (p.460) corresponde ao momento em que a produção e controlo do preço do trigo está totalmente dependente, tanto dos transportadores, quanto dos negociantes das Bolsas de Chicago e Wall Street. A personagem de «*Richard Cory*» (p.82) é contemporânea dos novos capitães da Indústria e outros especuladores menores, cuja vida acaba afectada (positiva e negativamente) pela falência das empresas em que investem, ou pelo destino dos Bancos em que depositam o seu dinheiro. Recorde-se Jay Cooke, o Crédit Imobilier, a catástrofe de «Black Friday», o pânico de 1873, tudo prenúncios da grande derrocada de 1929, e que desencadeiam uma vaga de suicídios.

O aparente absurdo dos poemas de Robinson ilumina-se a partir de uma leitura contextualizada, e a carga puramente individual e esporádica do drama das figuras que retrata, transforma-as em modelo de uma situação mais vasta, ou mesmo em «*exemplum*» no sentido medieval. O facto de nalguns casos os poemas virem acompanhados de declarações de carácter filosófico prova que não existe uma qualquer indiferença, mas que este modo tão próprio de lidar com a situação histórico-social corresponde a uma escamoteação premeditada das influências de uma época tão turbulenta. Ou a um certo desprezo pelos sinais mais evidentes de um dos infernos possíveis. Tal estratégia complementa-se com outro alheamento, igualmente voluntário e agora declarado, face às transformações no campo das escritas que então ocorrem.

Pela década final de oitocentos morrem Lowell e Melville (1891), Whitman e Whittier (1892), os últimos sobreviventes do movimento romântico-transcendentalista. Longfellow, Bryant, Emerson, a ainda ignorada Dickinson haviam falecido cerca de dez anos antes; e Cooper, Irving, Poe, Hawthorne e Thoreau a meados do século. O desaparecimento dos grandes Mestres deixa um genuíno vazio literário, reconhecido por Robinson no poema a Walt Whitman:

*The Master's songs are ended, and the man
That sang them is a name. And so is God
A name; and so is love, and life, and death,
And everything. But we, who are too blind
To read what we have written or what faith
Has written for us, do not understand:
We only blink and wonder.*

Todos mergulham numa era de experimentações e incertezas. Realismo e naturalismo, ainda incipientes, surgem na fronteira do século a combater os resquícios românticos, fazendo tentativas incertas para encontrar os meios, e o caminho, adequados a novas formas de expressão. O intercâmbio com a Europa muda o centro de Londres para

Paris, embora seja de Inglaterra que venha a surgir o grande fermento da renovação no início do século, curiosamente por impulso de três americanos — Henry James, T. S. Eliot e Ezra Pound.

Robinson (tal como Frost e Sandburg) aparece enquadrado na geração mais velha da «Little Renaissance», a eclodir na primeira década de 1900, cujos poemas iniciais são contemporâneos das primeiras experiências daqueles que irão ser chamados de «modernistas». Robinson afirma-se insensível à sedução dos novos projectos nos moldes em que lhe chegam:

*I don't care a pinfeather what form a poem is written in so long as it makes me sit up.
«Imagisme» work, per se, taken as a theory apart from one special form, seems to me
rather too self conscious and exclusive to stand the test of time.*

Uma crítica (profética) que, neste caso, se dirige mais ao extremista «Amygisme» do que aos movimentos de Pound e T. S. Eliot. Robinson admira os seus compatriotas emigrados e congéneres europeus (tem sonetos dedicados a Zola e Verlaine, por exemplo). A seu modo, é também ele um experimentalista, tendo já usado nos seus próprios poemas alguns dos processos que viriam a servir de pressupostos básicos ao Modernismo.

«*Captain Craig*» (p.125) o poema que dá o título ao livro de 1902, é o exemplo mais concreto que antecipa algumas das estratégias eliotianas. Escrito em verso branco, é constituído por colagens de textos da mais diversa procedência: cartas, poemas e citações intercalam-se com as falas de um narrador-personagem, cruzando-se com referências mais ou menos directas a outros textos que são património da cultura ocidental: «...for it is the child/ O friend, that with his laugh redeems the man.», a apontar abertamente para a «*Ode: Intimations of Immortality*» de Wordsworth. Ou a morte do protagonista que, no seu delírio terminal e após um processo de denegação, se identifica com Sócrates, num simulacro do fim do *Fédon* de Platão. Suscita-se a complementaridade pela oposição evidente aos versos em que figuras figuras

históricas ou míticas da antiguidade, como o Judeu errante, se passeiam por Nova Iorque (p.456).

Noutros poemas recorre ao monólogo dramático, como em «*Ben Johnson Entertains a man from Stratford*» (p.20), ou «*Rembrandt to Rembrandt*» (p.528); às máscaras, como em «*An Island*» (p.323) ou «*Ponce de Léon*» (p.1187).

Quanto aos efeitos prosódicos, o exemplo é «*Miniver Chevy*», (p.215), recriação de uma balada popular presente nas «*miscelâneas*» inglesas do século XVI, em que o «enjambement» é usado com o objectivo de, pelo equívoco, produzir sentidos irónicos.

Por outro lado, o uso geral dos cortes na estrutura sintáctica que, produzindo um efeito de reverberação, de palpitação da escrita, tornam a pausa presente, e obrigam a que se sinta a coerência do poema a partir da hesitação, é um processo que irá ser «descoberto» e levado ao extremo pela poesia «cubista» de Apollinaire.

As verdadeiras experiências de Robinson são feitas dentro dos padrões de versificação da retórica tradicional, em particular com as formas estróficas da balada e outras composições de origem francesa (veja-se «*The Ballad of The Broken Flutes*», p.77), sendo porém o soneto a sua forma de eleição. E renova esta estrutura altamente codificada, de conotações estéticas limitativas, dando-lhe a dimensão da narrativa dramática e da caracterização de tipos:

His sonnets are most often, especially in his late years, verbally unadorned, psychologically subtle, and emotionally restrained, securing their effects through irony and understatement. At the same time, they have a unity of tone and temper, a steadiness of outlook, that sets them apart from the restless excursiveness, the dallyings with disillusionement and sentimentality that mark the sonnets of such gifted young contemporaries as Rupert Brooke and Edna St. Vincent Millay.

A concentração e tensão nos sonetos, em parte devidas à grande economia de adjetivos (uma rasura da subjectividade) e à escolha de termos concretos e pragmáticos, constituem o seu aspecto mais moderno.

Todas estas estratégias vão ser combinadas, dirigidas — e talvez abafadas — pelo objectivo de suscitar um renascimento da sua própria tradição. Robinson invoca directamente os clássicos da ainda muito jovem literatura americana. E assim, não será possível ler «*The Master (Lincoln)*» (p.317), sem pensar em «*When Lilacs in the Dooryard Bloomed*» de Whitman; nem «*Staford Cabin*» (p.14) ou «*Fragment*» (p.48) ignorando «*Former Inhabitants and Winter Visitors*» em *Walden* de Thoreau; «*Monadnock Through the Trees*» (p.580) e «*The Dark Hill*» (p.461) apontam para Emerson; enquanto «*The Spirit Speaking*» (p. 1206) sugere «*Margrave's Birthnight*» de Melville; por sua vez, «*Leonora*» (p.341) será claramente uma releitura de Edgar Allan Poe.

Todavia, o processo citacional não se apresenta com o objectivo de rasura do sujeito que lhe é dada pelo Modernismo. Nem tão pouco coincide com a questão da «Ideia», ou «Maneira» renascentistas, em que o original funciona como «modelo». Antes se aproxima da intenção encomiástica e pedante de finais do Barroco, ou da problematização da «influência» feita por Harold Bloom, embora sem a respectiva carga edipiana. Robinson escolhe premeditadamente o tema a abordar — o que se confirma pela indicação presente nalguns dos títulos — e propõe-se desenvolver a ideia original a seu próprio modo. Procura medir-se «contra» os outros para descobrir a sua identidade. Como Eliot pensará:

Here is a man who has said something long ago, or in another language, which somehow corresponds to what I want to say now; let me see if I can do what he has done, in my own language — in the language of my own place and time.

Os autores que Robinson escolhe são o ponto de confronto, de apoio e distanciamento em simultâneo, para a sua existência de criador, do mesmo modo que os outros com quem contacta diariamente lhe servem para o enriquecimento da sua personalidade como indivíduo: «*To live week after week without a soul to speak to on any congenial topic is hell*

to a man of my nature». O recurso às escritas alheias funciona como consciência da alteridade e logo, da multiplicidade de visões do cosmos e da vida. Também aqui Robinson cruza Kiergaard com o seu contemporâneo William James, de quem é admirador, e para o qual o conhecimento da realidade é determinado fisiológica e psicologicamente pelas experiências individuais. Em consequência, Robinson infere que todas as experiências, como todas as emoções, por norma, são impartilháveis. O homem encontra-se cercado por uma solidão essencial, cuja barreira raramente será transponível: os únicos momentos de comunhão possíveis encontram-se em espaços com características oníricas ou atemporais (Merlin e Vivian em Broceliândia, por exemplo), ou são uma breve dádiva dos deuses, que se paga caro — como em «*Eros Turanos*»:

*We'll have no kindly veil between
Her visions and those we have seen,
As if we guessed what hers have been,
Or what they are, or would be.
Meanwhile we do no harm, for they
That with a god have striven,
Not hearing much of what we say,
Take what the god has given;
Though like waves breaking it may be,
Or like a changed familiar tree,
Or like a stairway to the sea
Where down the blind are driven.*
(p.32)

A visão — a lucidez — corresponde à consciência dessa solidão, ao saber que qualquer partilha emocional ou outra é ilusória e quimérica. Justifica-se, pois, que as personagens de Robinson se falem, se cruzem, mas raramente se encontrem. Daí também o optar pela objectividade, o restringir-se aos aspectos mais exteriores do comportamento humano, omitindo as motivações psicológicas dos actos, o apresentar dos factos, situações, superfícies; ou que, no caso dos monólogos dramáticos, se distancie para mostrar os dois lados de uma mesma questão sem tomar parte por nenhum: «*Robinson seems to have put an almost impossible burden of interpretation and illumination upon his audience...*».

Ao deixar ao leitor o trabalho de interpretação, prenuncia e abre caminho ao «objectivo correlativo» de Eliot. Todavia, a presença de um observador-narrador, apesar de neutro, e por vezes na terceira pessoa, estabelece um elo entre as diversas personagens e casos, atenuando o seu isolamento. Uma ligação que irá desaparecer com Eliot no momento em que observador e conflito são interiorizados, dando origem à divisão de um «eu» que se auto-examina (quase num processo de esquizofrenia assumida), no momento em que só é possível dizer a impossibilidade de comunicar, como em «*The Love Song of Alfred J. Pufrock*»: «*It is impossible to say just what I mean!*». As questões mais simples tornam-se incolocáveis, e as hesitações entre o que realmente se vê, e o que se pensa que vê, obrigam a própria forma a rebentar. Pufrock, mais do que Mauberley de Pound, será o descendente directo das personagens robinsonianas, os habitantes de Tilbury Town.

Tilbury Town — que todos os críticos identificam com a cidade de Gardiner onde o poeta viveu — não tem geografia ou delimitações concretas. Em nenhum poema aparece uma descrição do seu espaço físico ou características arquitectónicas. Trata-se do local aonde se chega, onde se vive, ou donde se parte, cuja realidade é assegurada apenas pela existência dos seus habitantes — um espaço fixo de livro para livro, por onde se passeiam personagens realistas, não veladas por mitologias ou convenção poéticas, as quais, pela sua contingência, evidenciam o desagregar de um mundo já em ruína: «*Old King Cole*» (p.17), «*Flammonde*» (p.3), «*John Evereldown*» (p.73), ou «*Captain Craig*» (p.113). São elas que dão a dimensão de real a um espaço «a-tópico».

Possível simulacro de um inferno na terra quando já nem há céu, Tilbury Town não é, como refere Pearce, «*the underworld of Walden or Paummanock...*», mundo às avessas da versão americana da cidade divina de Sto. Agostinho.

Vista à luz de «*The Tavern*» (p.93), de «*Town by the River*» (p.319), ou «*Dead Village*» (p.88), surge antes como prefiguração de *The Waste Land*. É uma «cidade fantasma»: «...whose more inclusive Identity is Destiny or Fate, on whose inscrutable face all come to look with joy, indifference, or despair, answering eagerly or reluctantly her irresistible command». Símbolo do destino, ou da morte, um dos temas que, junto com o amor, perpassa obsessivamente a obra de Robinson. Temas que têm o seu expoente no mito de Tristão e Isolda.

Robinson constrói parte da sua obra a partir da «re-leitura» de autores que o precederam e, à semelhança dos seus contemporâneos que emigram para a Europa, busca colmatar a ausência de uma tradição nacional suficientemente forte: «*American poets are less firmly rooted in a settled poetic tradition than the British; they are thus able to seize and digest traditions and influences from many languages and periods*».

Nesta perspectiva, o recurso à saga arturiana corresponde a uma tentativa de recuperar um passado longínquo e originário. Repete o comportamento romântico indo às raízes históricas e literárias que alimentam a sua cultura, e apropria-se delas, recriando-as modernamente num modo indubitavelmente americano.

Com *Tristram* (1927) completa-se a trilogia arturiana iniciada com *Merlin* (1917) seguido de *Lancelot* (1920). Longos poemas narrativos em verso branco onde Robinson reelabora os temas dos romances e romanceiros medievais em função do seu próprio ponto de vista, nunca esquecendo porém as abordagens intermediárias.

Ter-se-á, então, igualmente inspirado nos mais próximos *Tristram and Iseult* de Matthew Arnold, em Wagner, conhecendo também as versões mais divulgadas de Tennyson, Hardy e o «*Tristram of Lyonesse*» (1882) de Swinburne. Os críticos discutem ainda a importância de *La Morte D'Arthur* de Malory frente à versão sumariada *The Arturian Epic* de S. Humphrey Gurteen, editada em Nova Iorque em 1895. O facto é que, após o surto romântico e pré-rafaelita, Robinson moderniza a «*matière de Bretagne*».

Relativamente à variante francesa, inicia o poema *in media res*; introduz Isolda 'das brancas mãos' antes de Isolda 'a loira', que transformou em morena: «*Isolt — Isolt of the dark eyes — Isolt of the patrician passionate helplessness — Isolt of the soft waving blue-black hair/...*» (p.604); além de ter omitido o filtro e alterado a cena da morte de Tristão. Aparentemente pouco importantes, estas transformações modificam profundamente a carga simbólica do texto inicial, justificando a polémica que suscitaram. Porém, qualquer que tenha sido a «fonte» a inspirar Robinson, coloca-se o problema da influência exterior — a recuperação para o espaço americano de mitos europeus:

He is a self conscious «literary» poet, one who goes to other poets quite deliberately to learn how to see his world and compose it. Yet he puts what he learns to his own needs - which are to be an American poet, writing in an American tradition, for an American Community whom that tradition has failed.

The achievement of his technique is one of discovering how to record with a frigid passion, the limitations of the expressivism cultivated by the major american poets before him. His technique is, of course, one with his meaning.

De modo idêntico se pode entender o apelo a autores da Antiguidade Judaica e Clássica, as «fontes» das «fontes» da literatura europeia. À Bíblia vai buscar cenas e personagens tanto do *Antigo* quanto do *Novo Testamento* — Job, Sisera, Judite, Gedeão, O Filho Pródigo, Nicodemo ou Lázaro, S. Paulo. Nos gregos e romanos passa à recriação de textos. Podem ser os epigramas dos poetas clássicos e helenísticos (que já haviam seduzido Melville) em «*Variations of Greek Epigrams*» (p.225), onde os originais são quase traduções à letra, às quais 'apenas' foi acrescentada a estratégia do monólogo dramático — o que dá um resultado tipicamente robinsoniano:

*«To-morrow»
(Macedonius)*

*To-morrow? Then your one word left is always now the same;
And that's a word that names a day that has no more a name.
To-morrow, I have learned at last, is all you have to give:
The rest will be another's now, as long as I may live.
You will see me in the evening? —And what evening has there been,
Since time began with women, but old age and wrinkled skin?*
(p.229)

Ou recorre aos trágicos, representados por Sófocles em «*The Chorus of Old Men in Aegaeus*» (p.97), ou a *Alceste* de Eurípides em «*As a World Would Have It*» (p.218).

Fazendo um rápido levantamento dos temas robinsonianos, descobrem-se como principais a oposição «ser»/essência e «parecer»/real; o isolamento do indivíduo; o amor não correspondido vs. paixão; e o problema da visão em contraste com a cegueira/sono. Todos se fundem na ideia geral da revelação, que é sempre renascimento e, logo, uma tomada de conhecimento da morte. Todos se encontram em graus diferentes no poema «*As a World Would Have It*» (p.218) — uma releitura e expansão da tragédia *Alceste* de Eurípides.

Ainda contemporâneo de Sófocles (m.406 A.C.), Eurípides pertence já à geração que marca o princípio do fim da tragédia ateniense. Renova profundamente o género: desenvolve a acção, força efeitos, obriga as personagens a descerem do seu pedestal mergulhando-as na vida quotidiana: transforma os heróis em gente vulgar. As personagens, física e psicologicamente carregadas de realismo, são presa das paixões humanas e lutam contra os conflitos que as dividem: «*Les personnages d'Euripides obéissent donc aux diverses impulsions de leur sensibilité [...] peurs et désirs*», cujos efeitos o autor procura descrever: «... *nous trouvons un Euripides qui voit les deux faces de toutes choses et doit beaucoup à l'art des sophistes*». Além do conflito psicológico, Eurípides descobre e reconhece que:

le domaine du sentiment est celui de l'irrationnel, les hommes que s'y abandonnent peuvent être sujets à des brusques revirements. Certains héros voient clairement ce qu'ils veulent et vont jusqu'au but sans hésiter; mais pas tous; et chez les femmes en particulier, on découvre que la vie intérieure peut être étrangement instable.

Eurípides é ainda o primeiro a introduzir a representação do amor no teatro. Contudo: «*la passion des personnages d'Euripide reste une passion athénienne, qui sait parler*».

Apaixonado pelo teatro, vivendo também num mundo em transformação, sentido o vazio de uma era que acaba, e simultaneamente procurando o caminho da renovação, Robinson é seduzido por um autor em cuja obra encontra tantos pontos de contacto com a sua: a idêntica visão de um mundo que se desmorona, o mesmo desejo de imparcialidade e de tudo compreender, a mesma discursividade psicológica do amor, uma semelhante concepção do mistério do homem e dos seus conflitos: «*Robinson believed in the unknowable constants that govern the Human being from within. In addition, he had the sort of mind that sees history as a unity in which these human constants appear in a dramatic form*».

Na versão original, *Alceste* é a bela e piedosa filha de Pélias, rei do Colcos. Casa com Admeto, que contrai uma doença gravíssima no dia da união. As parcas avisam Apolo que Admeto só poderá salvar-se se algum dos seus familiares der a vida por ele. *Alceste* oferece-se. Comovida com o gesto, Proserpina devolve-a à vida. Encontramos aqui o tema do auto-sacrifício — da mãe, irmã ou amante — em benefício do ser amado presente nas narrativas tradicionais. É Eurípides quem passa a tónica para o tema da hospitalidade e gratidão, e refere o regresso do mundo dos mortos. Mas aos sucessores incomoda que Admeto aceite tão rapidamente o sacrifício de *Alceste* e o tema vai ser sucessivamente reestruturado. Numa primeira fase, Hans Sachs (*Tragoedia von der Getrewen Frau Alkestis und ihren getrewen Mann Admeto*, 1536?), Alexandre Hardy (*Alceste, ou la Fidélité*, 1602), Na ópera, por Lully (1674) e Gluck (1776), como nos dramas de Christophe M. Wieland (*Alceste*, 1773) e Vittorio Alfieri (*Alceste prima; Alceste seconda*, 1798, tr.) Admeto

redime-se ao ser tornado secreto o oferecimento de Alceste. Ignorando o sacrifício, o rei não o pode impedir e assim se ilibada de egoismos. O herói vai-se dignificando: com Robert Browning (*Balaustion's Adventure*, 1871), torna-se merecedor da mulher que tem; com Hugo von Hoffmannsthal (*Alkestis*, 1893) a impotência de agir só lhe acrescenta a majestade. Lentamente, a ênfase muda-se da ideia do sacrifício para a da conquista da morte pelo amor e pelo conhecimento, começando a dar-se predominância de facto à personagem feminina com Rainer Maria Rilke («*Alkestis*» in *Novos Poemas*, 1906-7). Ernst W. Eschmann (*Alkestis*, 1950) e Thornton Wilder (*The Alcestiad*, 1955) avançam a comparação possível entre o sacrifício e regresso de Alceste com a morte e ressurreição de Cristo já tornados explícitos em *The Cocktail Party* de T. S. Eliot (1950).

Robinson põe a tónica na descida aos infernos, insinuando a metamorfose que tal implica para a heroína, e que se denuncia no seu olhar: como Lázaro, Alceste regressa «irreconhecível». Servindo-se do verso branco, fundindo diálogo com monólogo num crescendo dramático, propõe-se então retratar o que seria o ponto de vista de Alceste, deixada muda, impura e em segundo plano por Eurípides no final da sua peça:

Héracles: *Il ne t'est pas encore permis [Admetus] d'entendre sa voix, il faut d'abord qu'elle se libère par des purifications des puissances infernales et que vienne la troisième aurore...»* (*Alkestis*, vv.1144-47)

Maculada pelo espaço da morte, indecisa quanto à realidade do lugar aonde regressou (vv.21) a Alceste de Robinson surge-nos angustiada pela impossibilidade de restabelecer a comunicação com Admeto (vv.5-8). Por sua vez, Admeto teme sofrer a transformação necessária para que o contacto entre ambos possa ser restaurado e refugia-se no seu estatuto real (vv.33-4). Isto insinua que à morte de Alceste terá correspondido a de Admeto como homem. Esvaziado da sua individualidade, agora apenas rei, Admeto já não é mais o representante de um poder celeste sobre a terra, mas o peão de um sistema social. Só perdendo as ilusões transcendentais e aceitando a sua condição humana poderá derrubar a barreira entre ambos. A sua resposta sossega Alceste (vv.31), mas ela terá ainda que esperar até ser acolhida como deseja (vv.39-42). É o novo conhecimento de Alceste que se institui como o elemento perturbador não compreensível por Admeto (vv. 63-6). O simples facto de o rei aceitar esse saber sem o questionar, transforma-o de novo em homem (vv.64). Admitindo a morte, o sofrimento e o amor, mesmo sem os entender, o rei recupera o seu estatuto de simples mortal: Admeto partilha a «queda» de Alceste. Assim, a reunião Admeto/Alceste surge como um pacto simbólico de vida/morte, atingindo ambos um estado de resignação em que se encontram ligados em equilíbrio no humano os elementos divinos e infernais, e sem conotações negativas para qualquer dos lados. O conhecimento adquirido por Alceste durante o seu «sono», é idêntico à revelação que cega o apóstolo Paulo, protagonista de «*The Three Taverns*» (p.461), ou àquele que isola Lázaro da sua família (p.530). Viveram o único acto autêntico possível para Jaspers, Heidegger ou Sartre: tornaram-se «*Sein-zum-Töde*» — «seres-para a morte». Assumiram a existência no seu carácter único, insubstituível e mortal: estão sós diante da sua liberdade e da sua vida.

A descida aos infernos de Alceste também corresponderá, simbolicamente, à queda primordial do homem, será uma outra demanda puritana da auto consciência, ou do prelúdio inevitável à criação romântica (o encontro com o dáimon). Porém, Robinson vai transportar a queda e o êxtase subsequente para a vida de todos os dias, retirando-lhe a carga de solipsismo religioso ou estético, deixando-a ao alcance de todos os indivíduos (como em «*Aunt Imogen*», C.P., p.184, por exemplo), reforçando também por aqui a componente existencialista.

Mas a *Alceste* de Eurípides é para muitos uma tragédia sobre o egoísmo. Será também uma peça sobre a generosidade: a de Admeto, pela sua hospitalidade; a de Alceste, pela dádiva da sua própria vida; a dos deuses, que lha devolvem. No texto grego, como será óbvio, este último aspecto não tem as intenções de pura abnegação cristã. O acto de Alceste liga-se à ideia de «hipertanásia» (que mais tarde irá dar origem à formação do exército sagrado, ou dos amantes, vencido por Alexandre): o morrer no lugar do outro, a forma particular em que a morte se vem inserir no amor como deliberado acto de amor. Caso que tem como contraponto a «sintanásia», o propósito de seguir o amado na morte, desejo expresso por Admeto no original de Eurípides, e também implícito no poema de Robinson.

Ao recuperar Alceste, Robinson terá procurado restituir a principalidade ao seu acto. Porém, a sua revalorização da personagem vai mais longe, tanto porque ignora a carga de filautia (base da ética pagã que Platão irá desenvolver em *O Banquete*) presente no texto grego, quanto porque Alceste minimiza aqui o seu gesto, quase propondo-se repeti-lo (vv. 67-70):

*I would have given everything? — gone down
To Tartarus - to silence? Was it that?
I would have died? I would let you live?
And was it very strange?*

Robinson reformula e enriquece as ideias contidas nos mitos de Tristão e Isolda, e Alceste, que se tornam exemplo do modo como o autor procura fundir naincipientemente tradição americana os mais recentes processos da modernidade com referências a todas as culturas mais antigas — seja a ocidental europeia, seja a oriental tanto próxima quanto distante — num colossal esforço de apropriação e síntese.

Referências:

ELIOT, T. S. 1969 *Pufrock and Other Observations Apud. The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, London, Faber & Faber, pp. 11-34.

EURIPIDE 1966 *Alkestis Apud. Théâtre Complet d'Euripides*, Trad. G. Duclos et H. Berguin, Paris, Garnier-Flammarion, III vols., vol. 3, pp. 99-159.

VV.AA. 1953 *Anthologie Palatine (Anthologie Grecque)*, Paris, Les Belles Lettres, XII vols., vol. 3.

*
*
*

BRADLEY, Sculley 1961 «*The Renaissance in Poetry*», in *Time of Harvest, American Literature 1910-1960*, SPILER, Robert E.,(ed.), New York, Hill and Wang, pp.21--32.

CAMBON, Glauco 1965 «*Edwin Arlington Robinson: Knight of the Grail*» in *The Inclusive Flame*, Bloomington, Indiana University Press, pp.53-78.

CAMPBELL, R. 1969 *L' Existentialisme*, Paris, Foucher.

COXE, Louis O. 1954 «*E. A. Robinson: The Lost Tradition*» in *The Sewanee Review*, April-June, vol.62, nº.2, pp. 247-66.

1962 *Edwin Arlington Robinson*, São Paulo: Livraria Martins Editora.

- DONALDSON, Scott 1966 «*The Alien Pity: A Study of Character in E. A. Robinson's Poetry*» in *American Literature*, May, vol. 38, nº 2, pp. 219-29.
- FREE, William J. 1966 «*E. A. Robinson's use of Emerson*» in *American Literature*, March, vol. 38, nº1, pp. 69-84.
- HOFFMAN, Frederick J. 1965 «*Forms of Traditionalism*», in *The Twenties*, New York, The Free Press, pp. 144-190;
- SPILLER, Robert E. 1967 «A Problem in Dynamics: Adams, Norris, Robinson» in *The Cycle of American Literature*, New York: The Free Press, pp. 138-57.
- ROSENTHAL, M.L. 1978 «*Robinson and Frost*» in *The Modern Poets - A Critical Introduction*, New York, Oxford University Press, pp. 104-13.
- STEYNMAYR, Gabriele 1958-59 «*Amore e Morte nell'Antica Grecia*» Estrato dagli Atti dell'Accademia di Verona, Serie VI, vol. X, di Agricoltura, Scienze e Lettere.
- WAGGONER, Hyatt H. 1968 «*The Idealist in Extremis: Edwin Arlington Robinson*» in *American Poets - From the Puritans to the Present*, New York, Dell Publishing Co., pp. 262--92.
- WHIPPLE, T.K. 1963 «*Edwin Arlington Robinson*» in *Spokesman*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, pp. 45-69.
- WOLF, H. R.1970 «*E. A. Robinson and the Integration of Self*» in *Modern American Poetry - Essays in Criticism*, MAZZARO, Jerome, (Ed.), New York, David McKay Co., Inc., pp. 40-59.

[Página Anterior](#)