



## A VIDA APÓS A MORTE: ANÁLISE DO POEMA *LIFE AFTER DEATH*, DE TED HUGHES

Ian Alexander<sup>1</sup>

**RESUMO:** O presente trabalho analisa o poema “Life after death”, do inglês Ted Hughes, investigando efeitos nas esferas visual, auditiva e lexical e a sua integração no sentido global da obra. São descritos padrões de repetição e de contraste nos seguintes níveis: tamanho das estrofes, comprimento dos versos, rima e assonância, aliteração, métrica, pronomes, substantivos e verbos. A seção final descreve a síntese destes elementos numa leitura do poema.

**PALAVRAS-CHAVE:** Ted Hughes; poesia, estrutura.

**ABSTRACT :** This paper analyses the poem “Life after death”, by English writer Ted Hughes, investigating effects in the visual, aural and lexical spheres and their integration into the overall meaning of the work. Patterns of repetition and contrast are described on the following levels: stanza size, line length, rhyme and assonance, alliteration, metre, pronouns, nouns and verbs. The final section describes the synthesis of these elements in a reading of the poem.

**KEYWORDS:** Ted Hughes; poetry; structure.

i

O poema “Life after death” consiste em sete estrofes de tamanho irregular, compostas por versos também irregulares. No início da sua carreira, Ted Hughes construía poemas sempre com estrofes de quatro versos, sem necessariamente terminar uma frase no final de cada estrofe. O presente poema não segue esse padrão: todas as estrofes terminam com um ponto final e o número de versos varia entre dois e doze por estrofe. Conforme essa medida, as estrofes se categorizam de duas maneiras principais: por magnitude e por divisibilidade. Em termos de magnitude, quatro estrofes curtas (de até cinco versos) se juntam a três longas (de dez ou mais), formando uma estrutura de repetição e inversão: curta-longa / curta-longa / longa-curta-curta, quase como se fossem dois jambos e um dáctilo. Em termos de divisibilidade, a primeira estrofe, com somente dois versos, é seguido por três com múltiplos de quatro versos (doze, quatro, doze) e outros três com múltiplos de cinco versos (dez, cinco, cinco). Ambas essas estruturas marcam o ponto de inflexão entre as estrofes quarta e quinta como especialmente significativo.

---

<sup>1</sup> **Instituição:** Instituto de Letras, UFRGS. Av. Bento Gonçalves, 9500. Cep 91540-000 Bairro Agronomia – Porto Alegre – RS



ii

Visualmente, os versos do poema ostentam uma grande variação de comprimento, alguns sendo especialmente curtos ou compridos, conforme o efeito visual no contexto da estrofe. Na primeira estrofe, o segundo verso é relativamente curto. Na segunda, os versos curtos concentram-se na primeira metade da estrofe e os versos compridos na segunda metade, o último verso da estrofe destacando-se como o mais comprido do poema (14<sup>2</sup>). A terceira estrofe repete a tendência da segunda, com os primeiros versos mais curtos que os últimos. As estrofes quarta e quinta, separadas pelo ponto de equilíbrio indicado acima, são as mais visualmente variadas, justapondo versos que são entre os mais curtos e os mais compridos, sem padrão aparente. As estrofes sexta e sétima compõem-se principalmente de versos médios ou compridos, com a única exceção do penúltimo, que é o mais curto do poema (49).

iii

O inglês é um idioma com um número relativamente grande de vogais e ditongos, mas pouco propício para a rima formal, e Hughes é um poeta que pouco se vale dos recursos rimáticos. Os versos de "Life after death" não utilizam rimas e assonâncias regulares, nem repetições muito marcadas de vogais. Na primeira estrofe, a única assonância em sílabas tônicas acontece nas palavras "you" (1, 1) e "do" (1). A palavra "I" (1) se espelha na estrofe seguinte, na palavra "eyes" (3, 6), na forte concentração de "I", "high" e "white" (9), e de novo no final da estrofe em "my" (13) e "life" e "survived" (14). O início da segunda estrofe apresenta repetições da palavra "your" (3, 4, 6), mas essa vogal não aparece em outras palavras próximas. As últimas duas sílabas das palavras "Asiatic" (4) e "Epicanthic" (5) formam um eco isolado. Outra assonância na segunda estrofe é a de "great" (10), "face" (11) e "betrayed" (12), enquanto "jewels" (7) e "purest" (8) encontram ecos que continuam até na estrofe seguinte, nas palavras "spoon" (13), "through" (14), "grew" (15), "wound" (16) e "blue" (18). A terceira estrofe se une também através da assonância de "see" (17), "feel" (17) e "each" (18) e das repetições de "day" (15, 15, 18), que se ligam com "paler" (16) e com "lay awake" (19) na estrofe seguinte.

Além das vogais assinaladas acima, a quarta estrofe começa com a tripla repetição de "by night I" (19), com o seu eco de "life" (28) e "silence" (29), e a dupla "Hanged Man" (20), que volta mais tarde com "cramped" (24), "fancied" (25) e "hanging" (26). Dentro desses mesmos versos, encontra-se a assonância de "pain" (25) e "explained" (25). O penúltimo verso começa com mais uma dupla: "we three" (29) e também contém a repetição da palavra "separate" (29, 30). Os primeiros versos da quinta estrofe oferecem "comforted" (31), "under" (32) e

---

<sup>2</sup> Números de versos entre parênteses se referem à numeração no texto do poema em anexo.



“come” (33), junto com a repetição de “moon” (32, 32) e “Zoo” (33). Fora “times” (35) e “night” (35) na metade da estrofe, as demais assonâncias não são fortes. O final da estrofe apresenta “lay” (37), “maned” (38), e “grey” (40), mas as ecos não são próximos. A repetição sonora de “minutes” (36), “dingos” (38) e “lifted” (39, 41) liga essa estrofe com a penúltima, mas também não produz um efeito forte. As vogais de “wailing” (43) e “lay” (44) remetem fracamente aos versos anteriores, mas a assonância mais importante no final do poema é aquela que começa na penúltima estrofe com a forte quase-repetição de “fallen snow” (45) e “falling snow” (45) e termina na última com o eco de “fallen” e “falling” em “orphans” (49) e “corpse” (50).

#### iv

O primeiro verso termina com a aliteração de “not know”, mas o próximo efeito forte de semelhança de consoantes ocorre com a sibilância de “hardest substance” e a aliteração de “purest pain” (8) na metade da segunda estrofe. Nos últimos versos, sons de “r” predominam, ou isoladamente, em “wringing” (10, 10), “wrung” (11) e “reached” (14), ou em combinação, em “great” (10), “grief” (10) e “betrayed” (12). Os efeitos mais importantes na terceira estrofe são nas repetições de “day” (15, 15, 18) e o seu eco em “dressed” (17), e a dupla de “blue Breton” (18). A quarta estrofe traz os ecos de “n” em “neck-nerve” (21), “tendon” (21) e “fastened” (22) e de “t” em “torn”, “root”, “cramped” e “knots” (24). Um plosivo fraco liga “pain” (25), “explained” (25) e “spirit” (26); “hook” se repete em “neck” (27), e a estrofe termina com a sibilância de “separate” (29, 30) e “cots” (30).

A partir da virada para a quinta estrofe, as aliterações são mais presentes e mais fluidos que na primeira parte do poema: “we”, “were” e “wolves” (31) e “moon” e “March” (32) criam versos fortemente unificados, e a sibilância de “close” (33), “spite” (34), “city” (34), “wolves consoled us” (35) “times” (35), “minutes” (36) e “sang” (37) cria uma fluidez que liga grande parte da estrofe. As seqüências de “n” em “minutes on end” (36), de “l” em “wolves – all lifted” (38, 39) e de “th” vocalizado em “their”, “together with the” e “Northern” (39, 40) levam esse efeito até o final da estrofe. A sonoridade líquida continua na penúltima estrofe, com “wolves”, “lifted” e “long” no primeiro verso (41), e a semi-vogal “w” que une a estrofe inteira, com “wolves” (41), “wound” (42), “wailing” (43), “wove” (44) e “snow” (45, 45). A última aliteração importante do poema é a forte sibilância que liga a repetição da palavra “us” (41, 42, 42, 43, 44) com “voices” (41, 44) e “snow” (45, 45) na sexta estrofe e, na sétima, com “sank” (46), “wolves” (47), “singing” (47), “forest” (47), “babes” (48), “sleep” (48), “orphans” (49), “beside” (50) e “corpse” (50).



v

Como é comum em poesia de língua inglesa depois de Gerard Manley Hopkins, os versos de Hughes não se regem por nenhuma métrica fixa. A distribuição irregular das sílabas tônicas deixa livre o número de sílabas não-tônicas entre as tônicas, permite o uso de duas – e até três – sílabas tônicas adjacentes, e varia o número de sílabas tônicas por verso. Seqüências de três sílabas não-tônicas acontecem uma vez em vinte dos versos de “Life after death” e duas vezes em um verso<sup>3</sup>. Quatro versos têm seqüências de quatro sílabas não-tônicas<sup>4</sup>: esses se encontram nas estrofes quinta e sexta, regularmente espaçadas com dois outros versos entre cada par, e todos contêm ou a palavra “wolves” ou a palavra “voices”, talvez sugerindo o uivo dos lobos.

Dos cinqüenta versos no poema, 16 contêm sílabas tônicas adjacentes: onze com um par, três com dois pares, e dois com um trio. Os trios acontecem sempre no final do verso<sup>5</sup>; dos pares, três são formadas pelas últimas duas sílabas do verso<sup>6</sup> e dois pela penúltima e antepenúltima<sup>7</sup>. Sete versos, portanto, têm essas concentrações de sílabas tônicas nas últimas três sílabas. No início dos versos, a concentração é maior ainda: quatro dos pares são formadas pelas primeiras duas sílabas do verso<sup>8</sup>, e seis pela segunda e terceira<sup>9</sup>. Com somente três sílabas, pode-se dizer que o verso 20 representa uma concentração de sílabas tônicas no início e no final. Os três pares de sílabas tônicas que não acontecem nas extremidades dos versos ocorrem em versos de tamanhos muito diversos, mas sempre separados do final do verso por uma sílaba tônica e uma ou duas não-tônicas<sup>10</sup>. As seqüências de sílabas tônicas adjacentes concentram-se nas estrofes primeira e segunda, e nas estrofes quinta e sexta, exatamente no meio do grupo de versos com seqüências grandes de sílabas não-tônicas.

O número de sílabas varia entre três e treze por verso, mas 28 versos têm entre oito e dez. Sete versos têm mais que dez sílabas, e quinze têm menos que oito, com nove versos apresentando cinco sílabas ou menos. O número de sílabas tônicas varia entre uma e seis por verso: 18 têm quatro sílabas tônicas, dez têm três e 17 têm duas. Somente o penúltimo verso do poema se restringe a uma

<sup>3</sup> Sílabas tônicas em negrito, com seqüências de três sílabas não-tônicas sublinhadas: “Under that **February moon** and the **moon** of **March**” (32).

<sup>4</sup> Sílabas tônicas em negrito, com seqüências de quatro sílabas não-tônicas sublinhadas: “**Wolves** consoled us. Two or three times each night” (35), “And the **dingos** and the **Brazilian-maned wolves** –” (38), “The **wolves lifted us in their long voices.**” (41), “They **wove us into their voices.** We **lay** in your **death.**” (44).

<sup>5</sup> Sílabas tônicas em negrito: “**do not know**” (1), “**high white chair**” (9).

<sup>6</sup> Sílabas tônicas em negrito: “**wet jewels**” (8), “**Hanged Man**” (20), “**maned wolves**” (38).

<sup>7</sup> Sílabas tônicas em negrito: “**left shoulder**” (23) e “**long voices**” (41).

<sup>8</sup> Sílabas tônicas em negrito: “**Great hands**” (10), “**Each day**” (18), “**We three**” (29), “**All lifted**” (39).

<sup>9</sup> Sílabas tônicas em negrito: “Your **son’s eyes**” (3), “His **wet cloth**” (11), “That **reached through**” (14), “The **Hanged Man**” (20), “The **wolves lifted**” (41), “For **two babes**” (48).

<sup>10</sup> Sílabas tônicas em negrito: “**wrung out his tears**” (11), “**blue Breton jacket**” (18), “**grey Northern pack.**” (40).



sílabas tônicas (49), e somente quatro versos têm cinco ou mais, todos nas primeiras três estrofes. Categorizando os versos por número e distribuição de sílabas tônicas e não-tônicas, encontram-se 45 padrões distintos em 50 versos e somente quatro padrões repetidos<sup>11</sup>. Os versos são, portanto, extremamente irregulares.

## vi

A primeira estrofe introduz o “I” que fala o poema e o “you” que é a sua motivação inicial. Até o final da segunda estrofe, essa segunda pessoa continua fortemente presente: os pronomes “you”, “your” e “us” fazem referência a ela sete vezes até a última palavra da segunda estrofe (1, 3, 4, 6, 12, 14). Os dois filhos desse casal são introduzidos nas estrofes segunda e terceira, e os pronomes pessoais na terceira pessoa do singular, “him”, “his”, “she” e “her”, encontram-se oito vezes entre versos 9 e 18. A primeira pessoa do singular, “I” e “my” aparece três vezes nesse mesmo trecho do poema, sempre relacionado aos filhos (9, 13, 17). Na quarta estrofe, porém, esses mesmos pronomes aparecem oito vezes em oito versos (19-27), sempre se referindo ao sujeito em isolamento, não em relação às outras personagens. Nenhum outro pronome encontra-se nesses versos, que formam um ponto de solidão entre duas partes do poema que tratam de relações. Nos últimos dois versos dessa estrofe, aparecem pronomes na primeira pessoa do plural, não se referindo à combinação da primeira com a segunda pessoa, mas da primeira com a terceira: não com “you”, mas com “he” e “she” (29, 30). Esse sinal de relacionamento com os vivos não se consuma nessa estrofe, porque esses dois pronomes referem-se especificamente ao isolamento das três pessoas, pai, filho e filha.

Os pronomes “we” e “us”, da primeira pessoa do plural, marcam presença forte nas estrofes quinta e sexta, sempre se referindo a uma união existente, e não negada como anteriormente. Começa, também nessas estrofes, a presença dos pronomes “they” e “their”, referindo-se aos lobos que são justapostos à família e relacionados à sua união. Na penúltima estrofe, são cinco instâncias de “we” e “us” e seis de “they” e “their” em quatro versos (41-44). Neste mesmo trecho, a mãe é mencionada pela última vez com dois pronomes na segunda pessoa. Essas referências assinalam especificamente a sua ausência no presente, em contraste à sua presença no passado, sugerida nas primeiras estrofes. A última estrofe marca a separação da primeira pessoa do plural, tão fortemente presente nos versos anteriores, com a volta da primeira pessoa no singular (46) e o emprego da terceira pessoa do plural, agora para os dois filhos, e não os lobos (48, 50). Nos dois casos, existe uma certa abstração: a primeira pessoa não é propriamente “I”, mas “my body”, enquanto os dois filhos não são exatamente os filhos presentes em outros momentos do poema, mas as duas crianças de um conto de fadas.

---

<sup>11</sup> Os versos 12, 46 e 47 têm dez sílabas com três acentos nas sílabas 3, 5 e 9; os versos 22 e 37 têm oito sílabas com três acentos nas sílabas 2, 5 e 8; os versos 26 e 50 têm oito sílabas com dois acentos nas sílabas 4 e 7; e os versos 33 e 36 têm cinco sílabas com dois acentos nas sílabas 2 e 5.



Desse jeito, nas estrofes primeira até quarta, quase todos os pronomes são no singular e a primeira pessoa do plural se refere ao sujeito e a mulher, enquanto, nas últimas três estrofes, quase todos os pronomes são plurais e a primeira pessoa do plural une o sujeito não com a mulher, mas com os filhos.

## vii

O primeiro substantivo do poema repete o título: “life after death”. O que parece um tropo – a vida de uma pessoa depois da sua própria morte – logo se revela sob outra face: o poema trata da vida que a pessoa deixou por trás ao escolher a morte. Na estrofes segunda a quarta, os substantivos dividem-se, com poucas exceções, em três categorias: o corpo, a dor e o cotidiano. Na segunda estrofe, o corpo se representa com “eyes” (3, 6), “mouth” (12) e “hand” (13). Relacionado ao olho é “Slavic Asiatic Epicanthic fold” (4-5), enquanto a palavra “jewels” se liga figurativamente tanto ao olho quanto à dor. As imagens “great hands of grief” (10) e “wet cloth of face” (11) usam aspectos do corpo para concretizar a dor, mais diretamente presente com “pain” (8) e “tears” (11). O cotidiano representa-se com “chair” (9) e “spoon” (13): “life” – especialmente como elemento da frase “the life that had survived you” – (14) liga as três categorias. Na terceira estrofe, “sister” (15) aparece como um termo de relacionamento, paralelo a “son” (3) na segunda. As categorias de dor e corpo se unem com “wound” (16), enquanto o cotidiano se representa em “jacket” (18). Na quarta estrofe, quase todos os substantivos são ligados ao corpo e à dor. Como na segunda, “life” (28) liga as três categorias; “cots” (30) representa o cotidiano. O corpo se encontra em “body” (19), e na seqüência extremamente detalhada de “neck-nerve” (21), “tendon” (21), “base of my skull” (22), “shoulder” (23), “shoulder-root” (24) e “neck-muscle” (27). A dor está presente fisicamente em “knots” (24), “pain” (25) e “hook” (27), emocionalmente em “silence” (29), e mais simbolicamente em “Hanged Man” (20).

As últimas três estrofes apresentam um quadro marcadamente diferente de substantivos, com a forte presença de “wolves”. A quinta estrofe se divide entre a natureza e o cotidiano: o cotidiano representa-se com “city” (34), e a natureza com “wolves” e “dingos” (31, 35, 38), relacionados a “moon” (32), “voices” (39), “pack” (40) e “Zoo” (33), a irrupção da natureza dentro da cidade. Na sexta estrofe, os substantivos “wolves” (41), “voices” (41, 44), “wailing” (43) e “mourning” (43) são ligados à sobrevivência, em contraste a “death” (44), relacionado à categoria de dor. O substantivo “snow” (45) interliga as duas categorias, unindo a frieza da morte com a tranqüilidade que permite a sobrevivência. Na sétima estrofe, os substantivos principais são “body” (46) e “folk-tale” (46): todos os outros – “wolves” (47), “forest” (47), “babes” (48), “sleep” (48), “orphans” (49), “corpse” (50) e “mother” (50) – aparecem como elementos do conto de fadas, que em si remete ao mito da “vida depois da morte” sugerido no título e na primeira estrofe do poema.



A primeira estrofe do poema estabelece um problema cognitivo, e o movimento dos verbos mostra a sua resolução. Processos de cognição negativa têm um papel importante nas primeiras três estrofes, expressos nos verbos de não saber o que contar<sup>12</sup>, de não conhecer<sup>13</sup>, de inquietar-se<sup>14</sup>, de conformar-se passivamente<sup>15</sup> e de não poder perceber<sup>16</sup>. Depois dessa seqüência, verbos de cognição encontram-se na quarta estrofe, num sentido especulativo<sup>17</sup>, e na quinta, num sentido positivo<sup>18</sup>, mas o problema cognitivo não se resolve com essa mudança, e sim com uma transferência para outros verbos ligados aos lobos, sujeitos do verbo “found”. Essa transferência acontece também na relação entre verbos de sofrimento e de conforto. Os verbos de sofrimento mudam de sentidos figurativos<sup>19</sup> para concretos<sup>20</sup> até terminar com um sentido especulativo, na metade do poema, no mesmo momento da especulação cognitiva assinalada acima<sup>21</sup>. A mudança nos verbos de conforto tem o sentido inverso: esparsos, concretos e de força mínima nas primeiras quatro estrofes<sup>22</sup>, eles são muito mais comuns nas três últimas estrofes, mudando o seu sentido para o abstrato<sup>23</sup> e o figurativo<sup>24</sup>. Esse conforto figurativo pode-se chamar também de conforto cognitivo.

Os verbos assim categorizados somam 30 dos 42 no poema. Seis verbos de estabilidade sofrem um movimento de sentidos abstratos na segunda estrofe<sup>25</sup> para concretos nas estrofes quarta e quinta<sup>26</sup>. Na penúltima estrofe, o mesmo verbo já usado num sentido concreto (deitar na cama) se repete, agora com um sentido figurativo ou cognitivo (deitar na morte, no sentido de não resistir)<sup>27</sup>. Os últimos seis verbos a serem categorizados são de mudança. Na segunda estrofe, elas aparecem com sentidos concretos e abstratos, sempre em conexão à cognição negativa: “would become” e “became” (5, 7) ligam-se à inquietação de “had unsettled”, enquanto “betrayed” (12) é o equivalente explícito da passividade de “accepted”. Nas três últimas estrofes, esses sentidos mudam-se para o figurativo ou o cognitivo. Aparecendo no início da parte do poema que trata dos

<sup>12</sup> “What can I tell?” (1).

<sup>13</sup> “do not know” (1).

<sup>14</sup> “had unsettled” (3).

<sup>15</sup> “accepted” (12).

<sup>16</sup> “could not see or touch or feel” (17).

<sup>17</sup> “fancied” e “could be explained” (25).

<sup>18</sup> “found” (37)

<sup>19</sup> “were wringing” e “wring out” (10, 11).

<sup>20</sup> “grew paler” (15-16), “lay awake” (19), “uprooted” (21), “torn” e “cramped” (24).

<sup>21</sup> “were hanging” (26).

<sup>22</sup> “fed” (9) e “dressed” (17).

<sup>23</sup> “comforted” (31) e “consoled” (35).

<sup>24</sup> “sang” (37), “lifted” (39, 41), “wound” (42), “enmeshed” (42), “wove” (44) e “are singing” (47).

<sup>25</sup> “reached through” e “had survived” (14).

<sup>26</sup> “fastened” (22), “made” (29) e “lay” (37).

<sup>27</sup> “lay” (44).



lobos, a aproximação de “had come close” (33) se refere à percepção de poder aceitar a morte: o que se aproxima é a resolução, que se encontra na última estrofe no ato de contar. A mudança representada por “sank” (46) é quase idêntica à permanência de “lay” (44): é uma aceitação vista de um ângulo diferente, transferida da vida para um conto de fadas. A mudança de “have turned” (48) é figurativa porque as crianças, os filhos do “I” do poema, não são órfãos: perderam a mãe, mas não o pai.

## ix

O título “Life after death” sugere a possibilidade de uma pessoa continuar a viver depois de morrer, e a pergunta da primeira estrofe se dirige à esposa morta, reforçando aquela idéia. Em contraste a isso, o que começa na segunda estrofe e continua na terceira é uma descrição da vida que realmente existe depois de uma morte: o sofrimento dos sobreviventes e a vida cotidiana que é o tecido da sobrevivência. O filho é identificado com a mãe de uma maneira quase genética, através de uma semelhança dos olhos, que deixam de ser os olhos da sua mãe para virar jóias molhadas: a evidência mais clara, mais dura de uma dor sem liga (3-9). A sobrevivência, a necessidade do ser humano de se alimentar, é tratado como uma traição daquela que escolheu não viver (12): apesar das lágrimas que não permitem ao filho o reconhecimento do mundo, a boca aceita a comida que o pai continua a fornecer. As mãos de mágoa que metaforicamente espremem as lágrimas (10) se espelham numa mão incorpórea oferecendo comida, uma evidência da vida (13). Em contraste à dor gritante do filho, a terceira estrofe mostra como a filha sofre em silêncio, enfraquecendo e empalidecendo por causa de uma ferida invisível e inalcançável. Nesses dois quadros, o pai existe como sustentação da continuidade da vida, nos atos de alimentar o filho e de vestir a filha, e como testemunha dos seus sofrimentos.

Na quarta estrofe, o foco sai dos filhos para se fixar no sofrimento do pai, e o tempo se muda da manhã, com os atos familiares de comer e se vestir, para a noite, com o ato solitário de tentar dormir. Frases gramaticamente completas compõem as primeiras estrofes – uma na primeira, quatro na segunda e uma de novo na terceira – mas a quarta estrofe usa uma pontuação mais livre. Se essa parte do texto fosse escrita como prosa, as pausas nos finais dos versos 19, 20 e 28 teriam que ser pontuadas. A organização mais aberta dessa estrofe espelha a sensação do corpo torturado e despedaçado que é o seu tema.

As estrofes quinta e sexta mudam o foco da família em seus vários tipos de isolamento para a possibilidade da união. A natureza não é um elemento incomum na obra de Hughes, mas o lobo é uma fonte inesperada de reconciliação familiar, mesmo neste contexto, e os verbos “comforted” (31), “consoled” (35) e “sang” (37) são maneiras atípicas de descrever o uivo do animal que é o tradicional inimigo da civilização da norte da Europa. Além do próprio tempo verbal, as únicas referências ao tempo na primeira parte do poema acontecem na segunda estrofe,





em que “day by day” e “each day” dão uma impressão de continuidade sem mudança. Na quinta estrofe, o tempo está mais especificamente presente na estação (32), na frequência (35) e na duração (36) do canto dos lobos. A inclusão de outras espécies parecidas mas geograficamente distantes – o dingo do deserto australiano, o lobo-guará do sul do Brasil (38) – cria uma sensação da universalidade do apóio que a natureza fornece. Na sexta estrofe, o foco muda dos lobos em si para o seu efeito na família: o que confortava e consolava agora envolve (42), enreda (42) e enlaça (44), enfatizando o efeito coletivo e a união das três personagens. As vozes dos lobos incluem a família na natureza, um efeito reforçado pela neve (45), que funciona como uma aceitação da morte e a sua relação com a vida.

A quarta estrofe usa as pausas dos finais dos versos como se fossem vírgulas ou travessões, a quinta começa duas frases com “and” e a sexta apresenta um verso (43) que mantém uma relação ambígua com o que seriam duas orações principais, mas a última é a mais inquietante na sua formação sintática. Construída como se fosse uma oração subordinada sem oração principal, essa estrofe marca uma relação de contemporaneidade, sem especificar com qual momento. Essa ambigüidade temporal se junta com uma transformação no tempo verbal: no passado desde a segunda estrofe, os verbos mudam-se agora para o presente de um conto de fadas (46), ato de narração que remete à tentativa inicial de contar algo sobre a vida depois da morte. Apesar das semelhanças – duas crianças, mãe morta – o conto de fadas não representa a situação da família do poema: os bebês na floresta são órfãos, enquanto o filho na cadeira alta e a filha da ferida invisível perderam somente a sua mãe. É o “I” do poema que faz a diferença, e é justamente ao entrar no ato de contar e ouvir a história que os três sobreviventes rompem o seu isolamento e comprovem que não são órfãos. É assim que os lobos confortam a família, assim que as crianças ganham de volta o seu pai e assim que se resolve o problema do poema: são para os vivos, e não para os mortos, que se conta da vida depois da morte.

## Referência

HUGHES, Ted. Life After Death. In: HUGHES, Ted. *Cartas de Aniversário*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000. p. 382-384.



**Life after Death – Ted Hughes**

What can I tell you that you do not know  
Of the life after death?  
Your son's eyes, which had unsettled us  
With your Slavic Asiatic  
5 Epicanthic fold, but would become  
So perfectly your eyes,  
Became wet jewels,  
The hardest substance of the purest pain  
As I fed him in his high white chair.  
10 Great hands of grief were wringing and wringing  
His wet cloth of face. They wrung out his tears.  
But his mouth betrayed you – it accepted  
The spoon in my disembodied hand  
That reached through from the life that had survived you.

15 Day by day his sister grew  
Paler with the wound  
She could not see or touch or feel, as I dressed it  
Each day with her blue Breton jacket.

20 By night I lay awake in my body  
The Hanged Man  
My neck-nerve uprooted and the tendon  
Which fastened the base of my skull  
To my left shoulder  
Torn from its shoulder-root and cramped into knots –  
25 I fancied the pain could be explained  
If I were hanging in spirit  
From a hook under my neck-muscle.  
Dropped from life  
We three made a separate silence  
30 In our separate cots.

We were comforted by wolves.  
Under that February moon and the moon of March  
The Zoo had come close.  
And in spite of the city  
35 Wolves consoled us. Two or three times each night  
For minutes on end  
They sang. They had found where we lay.  
And the dingos and the Brazilian-maned wolves –  
All lifted their voices together



40 With the grey Northern pack.

The wolves lifted us in their long voices.  
They wound us and enmeshed us  
In their wailing for you, their mourning for us,  
They wove us into their voices. We lay in your death,  
45 In the fallen snow, under falling snow.

As my body sank into the folk-tale  
Where the wolves are singing in the forest  
For two babes, who have turned, in their sleep,  
Into orphans

50 Beside the corpse of their mother.