

Derick Davidson Santos Teixeira

Uma cerimônia de palavras:
a poética biografemática de Sylvia Plath

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2017

Derick Davidson Santos Teixeira

Uma cerimônia de palavras:

a poética biografemática de Sylvia Plath

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras: Estudos Literários.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade (LP)

Orientadora: Ana Maria Clark Peres

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

2017

P716.Yt-c

Teixeira, Derick Davidson Santos.

Uma cerimônia de palavras [manuscrito] : a poética biografemática de Sylvia Plath / Derick Davidson Santos Teixeira. – 2017.

136 f., enc.

Orientadora: Ana Maria Clark Peres.

Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. 124-134.

1. Plath, Sylvia. – Crítica e interpretação – Teses. 2. Plath, Sylvia. – Biografia – Teses. 3. Barthes, Roland, 1915-1980. – Crítica e interpretação – Teses. 4. Psicanálise e literatura – Teses. 5. Biografia (como forma literária) – Teses. I. Peres, Ana Maria Clark. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD : 811.52



pós-lit
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM ESTUDOS LITERÁRIOS

Faculdade de
Letras - FALE

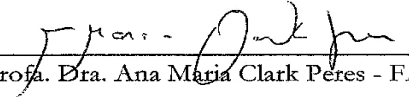


Dissertação intitulada *Uma cerimônia de palavras: a poética biografemática de Sylvia Plath*, de autoria do Mestrando DERICK DAVIDSON SANTOS TEIXEIRA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Poéticas da Modernidade

Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelas seguintes professoras:



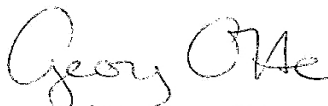
Profa. Dra. Ana Maria Clark Peres - FALE/UFMG - Orientadora



Profa. Dra. Eneida Maria de Souza - FALE/UFMG



Profa. Dra. Márcia Maria Rosa Vieira Luchina - FAFICH/UFMG



Prof. Dr. Georg Otte
Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Belo Horizonte, 13 de março de 2017.

Agradecimentos

À minha mãe, pois tudo é encontrado por dentro do amor.

À Ana Clark, pela orientação e por transmitir a preciosidade daquilo que resta.

À Naja Sthael, pela amizade que é uma fortaleza.

À Aiira Brisa, pelos diálogos uníssonos com a vida.

À Lais Veloso, pelo sabor com saber e pelo afeto.

A Rafael Castro, pelo carinho sucinto e precioso.

Aos amigos: Juliana Contijo, Arthur Guerra, Francielly Marinho, Jessyca Miranda e Karine Almeida, por todos os sorrisos despertados.

Aos membros da banca: Eneida Maria de Souza e Márcia Maria Rosa Vieira Luchina, pela leitura cuidadosa e pelos apontamentos valiosos.

Ao CNPQ, por financiar esta pesquisa.

Que cerimônia de palavras poderá remendar a destruição?

Sylvia Plath, "Conversation among the ruins"

Resumo:

Este trabalho trata das relações entre obra e vida na escrita de Sylvia Plath. Fazendo uso das noções de escritura e biografema cunhadas por Roland Barthes, pretende-se chegar a uma noção de poética biografemática. A partir daí, seguindo alguns pressupostos metodológicos da crítica biográfica contemporânea, em conjunto com a psicanálise de orientação lacaniana, busca-se contemplar a presença da autora em sua escrita a partir de biografemas.

Palavras-chave: Sylvia Plath, biografema, escritura, crítica biográfica contemporânea, Roland Barthes.

Abstract:

This dissertation is about the links between work and life on Sylvia Plath's writing. Making use of notions such as *écriture* and biographeme coined by Roland Barthes, we intend to reach a notion of biographematic poetics. Thereby, following some methodological assumptions of the Brazilian contemporary biographical criticism combined with lacanian oriented psychoanalysis, we intend to contemplate the poet's presence at her writing through biographemes.

Key-words: Sylvia Plath, biographeme, *écriture*, contemporary biographical criticism, Roland Barthes.

Sumário

Introdução.....	9
Capítulo 1: A poética biografemática.....	15
1.1 Sylvia Plath.....	16
1.2 A fama literária.....	21
1.3 Vida e obra: um só manto.....	34
1.4 A escritura em abismo.....	48
Capítulo 2: O segundo espaço.....	61
2.1 A claustrofobia da escritura.....	62
2.2 A segunda língua ou o desejo insensato de Sylvia Plath	76
Capítulo 3: Os fragmentos do corpo.....	89
3.1 O feminino.....	90
3.2 O pai.....	105
3.3 O suicídio.....	115
Considerações finais.	123

Introdução

No início da década de 1960, quando a literatura norte-americana ainda se via influenciada pelo *New Criticism* e todos os dogmas que colocavam autor e obra como figuras antitéticas, *Ariel*, de Sylvia Plath, publicado postumamente, chamou a atenção da crítica pelo uso marcante do material biográfico. A partir da publicação impactante de *Ariel*, como lembra Wagner-Martin,¹ Plath passou a ser considerada uma das mais importantes poetisas do século XX na literatura de língua inglesa, com uma obra prestigiosa o bastante para mudar a direção da poesia norte-americana e em certa medida a da poesia britânica, uma influência tão coerciva quanto a de Ernest Hemingway. No entanto, a herança crítica da poeta é marcada por excessos de biografismo. Isso se deve, em boa parte, ao rótulo de Poesia Confessional ou autobiográfica aplicado, não sem controvérsias, à sua obra.

Este trabalho, diferentemente, envolve a análise das relações entre obra e vida na escrita de Sylvia Plath, tomando como principais aparatos teóricos as noções de biografema e de escritura, cunhadas por Roland Barthes. A partir daí, pretende-se analisar a obra da autora atravessando noções tais como “Autobiografia” e “Autoficção” a fim de analisar como a escrita de Plath oferece empecilhos a todos aqueles que pretendem abordar sua obra como um discurso confessional ou autorreferencial. Minha hipótese é de que a obra de Sylvia Plath é uma escritura erigida a partir de fragmentos de vida, em outras palavras, de biografemas. O uso do material biográfico não é feito visando à composição de um discurso autorreferencial, como sugerido por alguns críticos, mas, sim, o que proponho chamar de uma poética biografemática.

Como o crítico Paul Breslin escreveu,² obra de Plath é a destruição da verdade, já que a autora manipula o leitor com revelações parcialmente veladas ao invés de escrever a verdadeira autobiografia. Ora, é esse mesmo o traço distintivo do que Barthes chamou de biografema, sua característica fragmentária, um pouco como as “cinzas que se atiram

¹ WAGNER-MARTIN. Sylvia Plath and contemporary american poets, p. 52.

² BRESLIN, 1987 *apud* BRITZOLAKIS, 1999, p. 146.

ao vento após a morte”, inapreensíveis em sua totalidade, e que “poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar [...] algum corpo futuro”, o corpo do leitor.³

Se seguirmos o pensamento de Barthes, podemos ver que, no que concerne ao uso do material biográfico, a escritura de Plath guarda similaridades com a de Proust. Em *Sade, Fourier Loyola*, Barthes⁴ cita o autor de *Recherche*, para exemplificar a escrita de biografemas, em detrimento à autobiografia clássica. Em “Durante muito tempo, fui dormir cedo”,⁵ Barthes nos diz que, em Proust, a organização da vida na obra é, na verdade, uma desorganização. Segundo o crítico francês, Proust criou uma nova forma narrativa cujo emblema seria uma costura de fragmentos que desorganiza a ordem ilusória da autobiografia. Tal desorganização dos elementos biográficos, contudo, não os destrói, eles “são conservados, de maneira identificável, mas estão de certo modo *desviados*”. Da mesma forma como a obra de Borges, analisada por Eneida de Souza, a obra de Plath, apesar da nítida inclinação biográfica, “desconfia do apelo realista que privilegia as coincidências entre obra e vida, incentiva os deslocamentos contínuos entre ficção e realidade, além de embaralhar o senso comum dos leitores”.⁶

Apesar da nítida relação entre obra e vida e o conteúdo biográfico que o biografema sugere, os modos que ele permite estão longe do antigo modo positivista. Como se sabe, a crítica biográfica que dominou as análises literárias do século XIX até meados do século XX tinha a figura do autor como o princípio norteador das leituras. É essa a vertente crítica que, em 1964, Roland Barthes chamava de crítica universitária: “no essencial, um método positivista herdado de Lanson” cujo programa, muito conhecido, consistia no sistema de interpretação da obra através da vida do autor.⁷ Como escreve Barthes em “A morte do autor”,⁸ em matéria de literatura, foi o positivismo, “resumo e desfecho da ideologia capitalista”, que concedeu a maior importância à “pessoa” do autor. Nesse sentido, o biografema como referencial teórico permite uma mudança na abordagem não só da obra, mas, também, da autora. Sendo a fortuna crítica de Sylvia Plath marcada por excessos cometidos por uma crítica biográfica ainda carregada de

³ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. xvi-xvii.

⁴ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. xvii.

⁵ BARTHES. Durante muito tempo fui dormir cedo, p. 355. (Grifo do autor).

⁶ SOUZA. *Janelas indiscretas*, p.11.

⁷ BARTHES. *Crítica e verdade*, p. 149.

⁸ BARTHES. A morte do autor, p. 58.

certos traços positivistas, a noção formulada por Barthes nos permite abordar obra e vida sem cair em um pensamento redutor que vê uma relação simétrica entre os dois polos. Com o biografema, nas palavras de Eneida Maria de Souza, o que temos é “a imagem fragmentária do sujeito, uma vez que não se acredita mais no estereótipo da totalidade e nem no relato de vida como registro de fidelidade e autocontrole”.⁹ Essa remanescência convoca a presença do sujeito da escritura não mais como um detentor do sentido da obra, tal como era o conhecido Autor-Deus da era positivista criticado em “A morte do autor”. Ao contrário, o autor que retorna com o biografema “não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo”.¹⁰ Em 1964, Barthes já postulava que escrever é fazer-se “silencioso como um morto”, tornar-se o homem a quem se recusa a última palavra.¹¹ É nesse sentido que ele afirma, em *Roland Barthes por Roland Barthes* que escrever sobre si é tão simples quanto a ideia de um suicídio, isso porque a escritura despoja o autor de sua autoridade sobre a narrativa à medida que o reduz à sua dimensão corporal.¹²

Embora a escritura¹³ mostre certa autonomia em relação ao autor, ela permanece marcada pela singularidade do corpo que escreve. Como lembra Barthes, ao mesmo tempo em que a prática escritural coloca “a nu a inconsistência do sujeito, sua atopia”,¹⁴ ela também carrega o “corpo para outra parte”, para longe da “pessoa imaginária”, “em direção a uma espécie de língua sem memória que já é a do Povo”.¹⁵ Dito de outro modo, embora não haja na escritura a dominância de um *logos* a transmitir uma mensagem de sentido unívoco, há, certamente, a presença de um corpo e sua singularidade; como elucida Leyla Perrone-Moises, a escritura “provém do mais íntimo e único de cada escritor: de seu corpo, de seu inconsciente, de sua história pessoal”.¹⁶

⁹ SOUZA. Notas sobre a crítica biográfica, p.106-107.

¹⁰ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. xvi .

¹¹ BARTHES. *Crítica e verdade*, p. 15.

¹² BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 71.

¹³ Sabe-se que a noção de escritura sofre vários deslocamentos e mudanças ao longo da obra de Barthes. Neste trabalho, foco nos desenvolvimentos posteriores ao *O prazer do texto*, de 1972, já que, após esse livro, Barthes demonstra um crescente interesse nas relações da escritura com o corpo que escreve.

¹⁴ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 100.

¹⁵ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 14.

¹⁶ PERRONE-MOISÉS. *Roland Barthes: saber com sabor*, p.12.

Inserir-se na relação entre obra e vida será, assim, colocar-se como terceiro na relação sempre única de um corpo na sua solidão de gozo¹⁷ com a língua. Seguindo uma estratégia biografemática, pautada por recolhimento de resíduos sógnicos, será possível reconhecer aquilo que resta da dialética arrevesada que se trava entre texto, destruidor de todo sujeito, e o corpo que escreve. Para analisar obra e vida, a metodologia da crítica biográfica contemporânea, principalmente os estudos de Eneida de Souza, servem como princípio guiador, uma vez que tal vertente crítica se afasta das aproximações causalistas feitas outrora. Como elucida Leyla Perrone Moisés, foi por influência de Lacan que Barthes passou a ver a escritura “como o discurso do desejo”, o que o levou a debruçar-se sobre as relações da escritura com o corpo que escreve.¹⁸ Sendo assim, à metodologia da crítica biográfica contemporânea acresço algumas noções da psicanálise de orientação lacaniana. Aqui, vale ressaltar que considerar a vida do escritor não quer dizer um retorno ao Autor-Deus ou uma caça aos enigmas do texto visando à explicação da obra pela vida ou intenção do autor. Conforme esclarece Eneida de Souza, é mais interessante analisar o modo como o biográfico foi metaforizado e deslocado pela ficção, e mesmo que certa cena remeta à biografia nada impede que sua “encenação embaralhe os dados e coloque a verdade biográfica em suspenso”.¹⁹

“A crítica biográfica, ao escolher tanto a produção ficcional quanto a documental do autor [...], desloca o lugar exclusivo da literatura como corpus de análise e expande o feixe de relações culturais”. Sendo assim, sem hierarquizar como mais ou menos ficcional, além da obra literária de Plath, me ocupo, igualmente, de outras manifestações de sua escrita. Considerando que a escrita pessoal tem participação efetiva na análise de teor biográfico, concedo importância à escrita epistolar e diarística da autora. Do mesmo modo, me apoio em entrevistas radiofônicas e em depoimentos de terceiros.

A tarefa a princípio simples, acautela ainda Eneida de Souza, se reveste de complexidade. Isso porque, no trabalho de teor biográfico, a objetividade se encontra com o modo pessoal de escrita e leitura. Além disso, o discurso crítico e teórico se mescla

¹⁷ Como elucida Ram Mandil (2013, p.46), considerando o uso que Barthes faz do termo, podemos entender gozo como um equivalente lacaniano da “satisfação pulsional” postulada por Freud, a qual engloba, ao mesmo tempo, prazer e sofrimento.

¹⁸ PERRONE-MOISÉS. Prefácio de *O Rumor da língua*, p. xiv.

¹⁹ SOUZA. *Janelas indiscretas*, p.19-21.

de forma notória ao ficcional.²⁰ Essa prática, todavia, não visa a distorcer nem embelezar os fatos biográficos. A ficcionalização aparece, aqui, como ordenação narrativa dos dados biográficos em meio ao texto crítico e teórico. É assim que, neste amálgama, por vezes, fraturando o discurso, “à moda de soluções salutareas”,²¹ surgem os biografemas, preciosos fragmentos de um corpo que tocou o corpo futuro de um leitor.

Este trabalho se divide em 3 capítulos. Em um primeiro momento discorro acerca da imagem da autora erigida por seu legado crítico e biográfico a fim de elucidar a ficcionalização de sua imagem no meio literário. Em seguida, ressaltar as singularidades fundamentais da escritura plathiana realizando o cotejamento de sua obra com as noções de escritura e biografema a fim de elucidar o que proponho chamar, contra a visão da obra como discurso autorreferencial, de uma poética biografemática.

Como uma ensaísta escreveu acerca da obra plathiana, qualquer um que se dedique à leitura desse texto dificilmente poderá negligenciar a importância que a biografia, concluída pelo autoextermínio, exerce no processo de análise; produz-se, assim, algo como se a sombra do suicídio caísse permanentemente sobre o texto.²² Por conseguinte, arrastando o texto para fora do sombreamento biográfico, importa elucidar os aspectos, muitas vezes, negligenciados por seus leitores e que compõe a singularidade desta poética. O segundo capítulo, trata, então, dos elementos que, ao lado dos biografemas, constituem o espaço da obra, dentre eles, a História e a segunda língua. Ainda que a escritura se origine da relação solitária de um corpo às voltas com a língua, importa ressaltar que tal prática não se aliena da história, pois na língua é o peso dos séculos que se mantêm. Essa solidão com a língua será também a gênese da *logothésis*, isto é, da fundação de uma segunda língua no interior da língua maior. Então, volto-me também para a língua do escritor, sua *parole* única, a fim de analisar sua forma de articular signos distintos e ordená-los, assim como um cenógrafo que se dispersar pelos “bastidores que planta e escalona até o infinito”.²³

Por fim, no terceiro capítulo, é do corpo que se trata. Mais do que o autor criado pela sua fortuna crítica e por suas biografias, trata-se de um corpo erótico, esgarçado pela

²⁰ SOUZA. *Janelas indiscretas*, p. 9.

²¹ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. xii.

²² CARVALHO. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*, p. 15.

²³ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. xiii.

prática escritural a qual se dedica e figurado no seu próprio texto por biografemas. Esse corpo é ficcional, pois tecido pela linguagem e amarrado na sua própria escrita. Aqui, trato, então, de três fios, três biografemas, a meu ver, basilares na tessitura da obra de Plath: o feminino, o pai e o suicídio.

Capítulo 1

A poética biografemática

1.1. Sylvia Plath

Blanchot escreveu certa vez que o escritor só se encontra em sua obra; antes dela “não apenas ignora o que é, mas também não é nada”. O texto é o que faz o escritor, ao mesmo tempo em que não existe sem esse sujeito que o antecede. Sendo ao mesmo tempo anterior e posterior, criando uma espécie de mecanismo circular, o texto não cessa de nos enviar à origem que ele mesmo funda e esta, por sua vez, está sempre a nos remeter ao texto. Sylvia Plath aparece, assim, aos oito anos, quando teve seu primeiro poema publicado, embora a produção que conhecemos hoje remonte ao início da vida adulta. O que sucede à sua infância é uma crescente dedicação à escrita ou, como a poeta escreveu em seus diários, às palavras que detêm o fluxo.¹ A sua dedicação à poesia se intensifica com o passar dos anos, até sua morte, em 1963, dar fim ao projeto literário que parecia ter atingido seu pico. Sylvia Plath é considerada hoje uma das maiores poetisas de língua inglesa. Autora de uma obra que teve a potência de influenciar o caminho da poesia britânica e americana, a poeta continua a atrair leitores, enquanto cresce sua fortuna crítica já de magnitude rara.²

A infância da poeta, perpassada por um grande interesse pela poesia, é marcada por um acontecimento em particular: a morte do pai, Otto Plath, um biólogo alemão, especialista em abelhas, e autor de *Bumblebees and their ways* (1934), quando a poeta tinha apenas 9 anos. A partir dessa idade, ela diz mais tarde em uma entrevista,³ seu interesse pela escrita se intensifica. O pai, “muso deus do mar”, como escreveu certa vez,⁴ é um tema frequente no âmbito biográfico e poético. Sua poesia, por vezes elegíaca, por vezes belicosa, ao transpor a perda para o texto, não deixou de tornar presente essa falta.

A relação com a figura paterna é um tema basilar em Plath. Lançando mão da psicanálise, ela poetiza o Édipo; contudo, à maneira do Édipo kafkiano, estudado por Deleuze e Guattari, o de Plath é um “Édipo grande demais”,⁵ não cabendo nos confins

¹BLANCHOT. *A parte do fogo*, p. 314.

² Vale ressaltar que, embora seja grande a fortuna crítica da poeta, há poucos trabalhos sobre a sua obra na crítica literária brasileira.

³ PLATH. Poets in partnership: rare 1961 BBC interview with Sylvia Plath and Ted Hughes on literature and love. Disponível em: < <https://www.brainpickings.org/2013/07/16/sylvia-plath-ted-hughes-bbc-interview-1961/> >

⁴PLATH. *The unabridged journals of Sylvia Plath*, p 399.

⁵DELEUZE; GUATTARI. *Kafka, por uma literatura menor*, p. 23.

biográficos, ele se estende por outras partes. Como Kafka, o qual via seu pai deitado sobre o mapa-múndi,⁶ o pai de Plath está em todo lugar. É um pai “histórico”, como ela escreve em “The Colossus”,⁷ mas também político. Transformado em figura nazista em “Daddy”, poema emblemático do lugar da figura paterna nessa poesia, o pai fala a “língua obscena” que cospe o eu lírico como “uma judia com destino a Dachau, Auschwitz, Belsen”.⁸ Se Kafka, como escreve em *Carta ao pai*, não tinha um lugar, o eu lírico de “Daddy” sequer podia enunciar-se, a língua ficava presa no maxilar. É falando, então, como uma judia, em uma língua menor, que se dá o embate entre a filha e o pai, histórico, político, poético, falante de uma língua maior na qual o eu lírico não tinha voz.

O eu lírico de “Daddy” ilustra, alegoricamente, o trabalho do escritor, apontado por Deleuze⁹ e Barthes,¹⁰ de criar para si uma língua. Em Plath, a figura paterna, arrastada para fora do território biográfico, caminha em paridade com a desterritorialização da língua. Tirando a língua do seu lugar costumeiro, Plath funda uma *parole* única. Esta, fazendo oscilar a significação¹¹ enquanto emerge o peso do significante no mesmo movimento em que tenciona a língua com suas metáforas hiperbólicas conjugadas às imagens desconcertantes, ecoa a formulação de Barthes segundo a qual o escritor é aquele que trapaceia com a língua como forma de arrastá-la para fora do poder.¹² Esse processo de desterritorialização deu a Plath, principalmente através de *Ariel*, um lugar de destaque na Literatura.

Ao lado de seu sucesso literário está o seu sucesso acadêmico. A poeta estudou no Smith College, na época, uma célebre instituição de ensino. Seu destaque como estudante a levou para um estágio na revista *Mademoiselle*, em Nova York. Foi durante esse período que a autora teve seu primeiro colapso. Em agosto de 1953, de volta a Massachusetts, Plath cometeu sua primeira tentativa de suicídio, tentando uma overdose com tranquilizantes e se enterrando em baixo do assoalho da casa. Dada como

⁶ KAFKA. *Carta ao pai*, p. 68.

⁷ PLATH. *The collected poems*, p.128.

⁸ PLATH. *Ariel*, p.153-154

⁹ DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 138-146.

¹⁰ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. X.

¹¹ Entra aqui uma distinção importante da obra barthesiana e basilar para este trabalho. Na esteira de Barthes, em *Crítica e verdade* (2013, p. 66), entendo por *significação* o processo sistemático que une um significante e um significado, e por *sentido* o conteúdo total (o significado) de um sistema significante. A *significância*, como Barthes a define em *O prazer do texto* (2013, p. 72), será um sentido produzido somente de forma sensual, oriundo da suspensão do sentido operada pelo texto literário.

¹² BARTHES. *Aula*, p.16.

desaparecida, foi encontrada pela família 3 dias depois. Ela, então, passou os seis meses seguintes em um hospital psiquiátrico, onde recebeu eletroconvulsoterapia. Tais experiências serviram de inspiração para seu romance *pot-boiler*, *A redoma de vidro*. Já o suicídio viria a ser um dos principais temas de sua poesia, visto que Plath tenta fazer da morte um lugar poético possível.

Após graduar-se com honras, a poeta recebeu uma bolsa *Fulbright* para estudar na Universidade de Cambridge, na Inglaterra. Lá conheceu o poeta Ted Hughes, com o qual se casou em 16 de junho de 1956, no Bloomsday, uma forma de homenagem ao escritor James Joyce. O casamento, marcado não só por poesia e ocultismo, grande interesse de ambos, mas também por brigas e crises, não escapou ao interesse da crítica literária, tampouco dos biógrafos. Não foram poucos os que tentaram estabelecer uma ligação entre a morte trágica da autora e o fracasso do casamento. Após décadas se negando a conceder entrevistas, pouco antes de sua morte, em 1998, Hughes publicou *Birthday letters*, um livro de poemas memorialistas centrados nos anos vividos com Plath, reacendendo, assim, o interesse de certos leitores pela relação entre os poetas.

Em 1957, o casal decidiu mudar-se para os Estados Unidos, onde permaneceu até 1959, período durante o qual Plath trabalhou como professora no Smith College. Foi durante a sua estadia na América que ela conheceu o poeta Robert Lowell e a poeta Anne Sexton, em um seminário de poesia ministrado por Lowell. O encontro com tais escritores ajudou Plath a conceder mais liberdade à escrita, já que ambos os poetas se distanciavam dos dogmáticos padrões eliotianos e do *New Criticism* então em voga na literatura de língua inglesa. A grande importância que a escrita tinha para Plath, fez com que a poeta abandonasse sua carreira acadêmica em 1958 para dedicar-se exclusivamente à literatura. Assim, ainda na América, ela organizou parte de seu único livro de poemas publicado em vida: *The Colossus*, publicado em fevereiro de 1960.

Em 1959, grávida de sua primeira filha, Plath retornou à Inglaterra, dando à luz Frieda Hughes em agosto de 1960. O nascimento de seu segundo filho é antecedido por um aborto espontâneo, experiência que ela ficcionalizou em textos como “Parliament hill fields” e “Three women: a poem for three voices”, sendo o último lido como uma peça radiofônica na rádio BBC, em 1962.

Após terminar de escrever *A redoma de vidro*, em 1961, a poeta mudou-se com seu marido para Court Green, uma pacata e pequena vila no condado de Devon, onde deu

à luz o seu segundo filho. Nessa época, Plath iniciou uma criação de abelhas, prática que serviu de inspiração para a série de poemas que ficou conhecida como *Bee Poems*.

Em junho de 1962 a poeta sofreu um acidente de carro, incidente que, mais tarde, ela diria ter sido mais uma tentativa de suicídio. Alguns dias antes, após um conflito com Hughes, ela havia queimado, enraivecida, parte de sua produção literária e alguns poemas de seu marido. No fim de setembro do mesmo ano, após descobrir que Hughes estava tendo um caso com a poeta canadense Assia Wevill, Plath decide se divorciar. Ainda em Devon, a poeta começou a escrever parte dos poemas que fazem parte de *Ariel*.

Em dezembro do mesmo ano, mudou-se para um apartamento em Londres. Em carta à mãe, escreveu sobre o quanto se sentia feliz e como via um bom sinal no fato de o apartamento ter pertencido a Yeats, poeta pelo qual tinha grande admiração.¹³ Na solidão do que tem sido descrito como uns dos mais rigorosos invernos da Inglaterra, com a saúde precária, tendo fortes crises de febre, e fazendo uso de tranquilizantes, Plath teve um estouro de criatividade. Escrevia “feito louca”, como se a domesticidade da vida conjugal a tivesse sufocado, como disse, em ritmo eufórico, em uma carta.¹⁴ Apenas no mês de outubro, quando ainda residia sozinha em Devon, escreveu 26 poemas, em sua maioria, redigidos no fim da madrugada, antes que as crianças acordassem e depois de haver passado o efeito dos tranquilizantes.

Dias antes de sua morte, Plath escreveu em um poema que “o jato de sangue é poesia”, verso retomado com frequência pelos estudiosos de sua obra. Com efeito, seu esforço criativo, à época, parecia pautar-se por esse intenso trabalho de transmutação. Como uma hemorragia, os poemas jorram, em quantidade e intensidade. Se sua primeira poesia parecia atuar dentro da redoma de vidro, centrada que era na forma, com grande quantidade de significantes que evocam constrição, fixidez e dureza e com uma estética que se aproxima do estilo gótico, a fase final de sua poesia parece caracterizar-se por um rompimento da redoma.

A intensidade da produção de Plath chega ao fim em fevereiro de 1963. Durante a madrugada do dia 11, a poeta abriu a janela do quarto onde seus filhos dormiam, deixou ao lado deles uma refeição de café da manhã e vedou completamente a porta. Em seguida, trancou-se na cozinha, a qual isolou com toalhas, ligou o gás e deitou sua cabeça

¹³ PLATH. *Letters home*, p. 488.

¹⁴ PLATH. *Letters home*, p. 466.

dentro do forno. Sobre sua escrivaninha, deixou o manuscrito de seu livro *Ariel*, arranjado de modo a começar com a palavra “amor” e terminar com a palavra “primavera”, configuração que, para ela, sugeria um renascimento.¹⁵

¹⁵HUGHES. Prefácio de *Ariel*, p. 16.

1.2. A fama literária

Em vida, Sylvia Plath foi admirada por um grupo pequeno de leitores, sendo alvo de seguidas críticas pejorativas e rejeições por parte dos editores. Bem diferente é o destaque que a poeta recebe a partir de sua morte, seguida da publicação de *Ariel*. A avalanche de produções críticas e biográficas¹⁶ que se inicia a partir de então é fenômeno raro na literatura de língua inglesa. Em um cenário literário ainda dominado pelo *New Criticism*, com seus dogmas que colocavam autor e obra como figuras antitéticas, e por padrões eliotianos de impessoalidade e decoro, a publicação póstuma de *Ariel* em 1965, com a presença contundente de material biográfico e temática um tanto singular, somadas à morte trágica da autora, ex-esposa de um famoso poeta, não poderia ter sido de menor impacto.

A fama literária da autora emergia, assim, influenciada pela conturbada biografia. Nem mesmo a análise mais apartada do drama biográfico que rege a trajetória de Sylvia Plath poderá negar a influência da vida nas primeiras recepções de sua poesia. Como escreve Deborah Nelson, o tremendo impacto de *Ariel* se justifica, principalmente, pelo entrelaçamento de três pontos: primeiro, a extraordinária originalidade da poesia; segundo, a intensidade psicológica que, décadas depois, é ainda palpável; e, por fim, tratava-se da publicação de um livro que seguia o suicídio de uma poeta jovem, bonita e casada com um famoso escritor da época. É assim que sucesso estético, extremismo psicológico e drama biográfico vêm constituir os três pilares daquilo que Nelson chamou de criação do “mito da trágica poeta cuja exploração da própria loucura terminou por matá-la”.¹⁷

Foi somente a partir da publicação impactante de *Ariel* que houve uma intensa demanda pelo restante das produções de Plath. *The Colossus*, publicado pela primeira vez em 1960, foi, assim, relido à luz dos acontecimentos posteriores. O romance *The bell jar*, *A redoma de vidro*, publicado na Inglaterra sob o pseudônimo de Victoria Lucas, e

¹⁶ Para se ter uma ideia da quantidade de biografias, cito algumas: *Method and madness: a biography* (1976); *Bitter fame: a life of Sylvia Plath* (1989); *Death and life of Sylvia Plath* (1991); *The silent woman: Sylvia Plath and Ted Hughes* (1995); *Sylvia Plath: a literary life* (2003); *Rough magic: a biography of Sylvia Plath* (2003); *Sylvia Plath: a biography* (2009); *Mad girl's love song: Sylvia Plath and life before Ted* (2013); *Sylvia Plath: a biography* (2015); *Sylvia Plath in Devon: a year's turning* (2015); *Pain, parties, work: Sylvia Plath in New York, summer 1953* (2014); *American Isis: the life and art of Sylvia* (2014).

¹⁷ NELSON. Plath, history and politics, p. 21. Tradução minha de: “the myth of tragic poet whose exploration of her own madness ultimately killed her”.

recusado por editoras nos Estados Unidos, vendeu três milhões de exemplares a partir de sua primeira publicação sob o nome de Sylvia Plath, em 1971. No mesmo ano, *Crossing the water*, contendo os poemas de transição entre *The Colossus* e *Ariel*, e *Winter trees*, com dezoito poemas do chamado último período de Plath, são também publicados. Em 1975, a mãe da autora, Aurelia Plath, publica *Letters home*, uma coletânea com as cartas que trocara com a filha durante anos a fio. *Johnny Panic and the bible of dreams*, coletânea de textos em prosa, aparece no mercado em 1977, seguido de alguns livros de histórias para crianças. Por fim, dezoito anos após a morte da autora, Ted Hughes publica *The collected poems*, com todos os poemas escritos entre 1956 e 1963, livro que rendeu à Sylvia Plath o *Pulitzer Prize*, prêmio raramente concedido de modo póstumo.

Foi através das lentes da primeira recepção de sua obra, a quais já estabeleciam o mútuo imbricamento entre obra e vida, que o restante da escrita de Plath foi analisado. E, se em um primeiro momento, Plath não havia atraído grande atenção, seus primeiros poemas foram lidos e admirados, mais tarde, ao menos, como o começo de uma enunciação que atingiria seu pico em *Ariel*. *The Colossus*, por exemplo, passou a ser visto, junto com o restante da poesia, como o início do percurso poético que levaria até “a manifestação da verdadeira voz” como escreveu uma crítica.¹⁸

A metáfora de um tumulto inquieto age no centro das recepções críticas de Sylvia Plath, conforme escreve Christina Britzolakis,¹⁹ em especial, naquelas produzidas nas primeiras décadas que seguem seu suicídio. O prelúdio do que constituiria a fama literária da autora foi dado pelo poeta e crítico literário, contemporâneo de Plath, Robert Lowell no seu prefácio à primeira edição de *Ariel*. O poeta, que antes havia lido, em um seminário de poesia por ele ministrado, na segunda metade da década de 50, alguns dos poemas que mais tarde apareceriam em *The Colossus*, nos diz, no prefácio, que nos últimos poemas Sylvia Plath se torna ela mesma: algo “imaginário, inovadoramente, selvagemmente e sutilmente criado – dificilmente uma pessoa, ou uma mulher”, uma “heroína clássica” e “hipnótica” como “Dido, Fedra ou Medeia”. “Tudo ali é confessional”, ele escreve, mas à maneira de uma “alucinação controlada”; trata-se, segundo ele, da “autobiografia de uma febre” escrita por “mãos de aço” guiadas pelo modesto “toque feminino” culminando em poemas que “brincam de roleta russa com uma

¹⁸ EGELAND. *Claiming Sylvia Plath: the poet as exemplary figure*, p. 11.

¹⁹ BRITZOLAKIS. *Sylvia Plath and the theatre of mourning*, p. 11.

arma carregada com seis balas”.²⁰ Estava definido, assim, o trajeto e, em parte, o estilo discursivo de boa parte da crítica: morte, transgressão, feminilidade, confessionalismo, loucura e descrições hiperbólicas perfilam-se nas análises críticas de Sylvia Plath. Stephen Spender, por exemplo, escrevia, em 1966, que a obra plathiana com seu caráter “aterrorizante” e “desconcertante” é composta de poemas proféticos escritos por “uma sacerdotisa cultivando sua histeria” e alimentados por “insanidade e morte”.²¹

A análise de mais um crítico contribuiu de forma decisiva, ainda nos primeiros anos após a publicação de *Ariel*, com o rumo que seguiria boa parte do legado crítico da poeta. Refiro-me a Macha Louis Rosenthal o qual, em um influente artigo, cunhou a expressão “Poesia Confessional”, para se referir a *Life studies*, livro de poemas de Robert Lowell.²² Em *The new poets* (1967), Rosenthal expandiu o termo, incluindo além de Plath, Anne Sexton, John Berryman e outros poetas contemporâneos, o que, por sua vez, deu origem à ideia de um movimento confessional na poesia de língua inglesa. De acordo com o crítico, a vida do próprio poeta, especialmente sob estresse ou crise psicológica, se torna o tema principal da escrita.²³ Logo, de acordo com Rosenthal, Plath é confessional uma vez que a autora expõe sua “vergonha psicológica e vulnerabilidade”. Ainda de acordo com ele, os poemas de Plath expõem a autora no centro daquilo que acabou sendo seu finalmente bem sucedido suicídio.²⁴

O poema mencionado por Rosenthal²⁵ como o mais claro exemplo do confessionalismo na poesia de língua inglesa é “Lady Lazarus”, o que é feito, claramente, recorrendo à biografia da escritora, de modo que a “arte de morrer” do eu lírico se torna o anúncio do fim trágico da poeta. Há, certamente, um dado biográfico agindo no centro do poema: as tentativas de suicídio da autora. Mas o que o crítico não considerou é como esse dado biográfico, após ser manipulado, se transforma em uma outra cena: “O grande striptease”. No poema, o autoextermínio se mistura com uma cena teatral de tal maneira

²⁰ LOWELL. Prefácio de *Ariel* (1965), p. 13. Tradução minha de: “something imaginary, newly, wildly and subtly created - hardly a person at all, or a woman”, “hypnotic, great classical heroines”, “Everything in these poems is personal, confessional, felt, but the manner of feeling is controlled hallucination”, “The autobiography of a fever”, “Hands of metal”, “Womanish touch”, “These poems are playing Russian roulette with six catridges in the cylinder”.

²¹ SPENDER. Warnings from the grave, p. 70. Tradução minha de: “disconcerting, terrifying poems”, “priestess cultivating her hysteria”, “insanity and death”.

²² BAWER. Sylvia Plath and the poetry of confession, p. 7.

²³ ROSENTHAL. *The new poets*, p. 30.

²⁴ ROSENTHAL. *The new poets*, p. 79. Tradução minha de: “vulnerability and psychological shame”.

²⁵ ROSENTHAL. *The new poets*, p.82.

que, em certo momento, o leitor, o qual certamente faz parte da “multidão, comendo amendoim” que “se aglomera para ver”, não sabe mais se está a observar um suicídio público ou um show de *strip-tease*.²⁶

O *Eu* que fala em Lady Lazarus morre uma vez a cada década; no momento da enunciação do poema, estamos presenciando a terceira:

I have done it again.
One year in every ten
I manage it--

A sort of walking miracle, my skin
Bright as a Nazi lampshade,
My right foot

A paperweight,
My face a featureless, fine
Jew linen.

Tentei outra vez.
Um ano em cada dez
Eu dou um jeito--

Um tipo de milagre ambulante, minha pele
Brilha feito abajur nazista,
Meu pé direito

Peso de Papel,
Meu rosto inexpressivo, fino
Linho Judeu.²⁷

Fazendo do autoextermínio um show erótico sem que haja qualquer apelo à empatia, ela nos convida a “despir o pano” para ver por trás o “nariz, as covas dos olhos, a dentadura toda”. Enquanto desenha as mãos e pés, revelando, assim, o corpo “pele e osso” da mulher que cobra parar exibir sua própria morte ela alerta para a existência de seu preço. Aqui, o voyeurismo do leitor é cobrado à maneira de um *strip-tease*: “Há um preço/ Para olhar minhas cicatrizes, há um preço para ouvir meu coração- / Ele bate afinal”. E há um preço, ela alerta, para “cada palavra ou cada toque/ ou mancha de sangue”.²⁸

A morte é, assim, uma arte, um gesto erótico e teatral, que permite o regresso “em plena luz do sol/ Ao mesmo local, ao mesmo rosto, ao mesmo grito/ Aflito e brutal” . Ela se vira e se carboniza frente à plateia que em seguida “fuça e atíça” para ver ali os restos: “Cinzas, cinzas /Você fuça e atíça./ Carne, osso, não há nada mais ali”. Eis, então, o alerta a Deus e a Lúcifer feito com o “*Herr*” de quem cumprimentava outrora o *Führer*:

²⁶ PLATH. *Ariel*, p. 47.

²⁷ PLATH. *Ariel*, p. 47.

²⁸ PLATH. *Ariel*, p. 49.

Herr God, Herr Lucifer
Beware
Beware.

Out of the ash
I rise with my red hair
And I eat men like air.

Herr Deus, Heer Lúcifer
Cuidado
Cuidado.

Saída das cinzas
Me levanto com meu cabelo ruivo
E devoro homens como ar.²⁹

“Lady Lazarus” reverbera na fortuna crítica de Plath. Se para alguns o poema tem como pilar o discurso confessional que anuncia o fim da autora, para outros, “Lady Lazarus” é a representação de uma figura “quase-mitológica” movimentando-se entre vida e morte e enunciando-se a partir de “sua dor e desintegração psíquica”.³⁰ Para Axelrod o corpo do eu lírico que brilha feito “abajur nazista” é um emblema do extremismo metafórico característico de Plath, mas, no mesmo eixo, é exemplo do engajamento político da autora³¹ ou, ainda, como escreveu outra crítica, uma amostra da sujeição à alteridade que governa boa parte da escrita plathiana.³² O poema não exclui, com sua proliferação de significações, a possibilidade de ver ali um recorrente entrelaçamento entre feminilidade e morte,³³ como aponta Ana Cecília Carvalho, ou, ainda no que diz respeito à representação da mulher, uma subversão das figuras da mulher como comóditte que circulava no fim do século XX, como apontou outra crítica.³⁴ Nessa proliferação de significados que recusam um referente único, é fácil constatar que o material biográfico, no poema, é somente um ponto ao redor do qual algo se erige sem que esse dado biográfico governe a produção.

A opacidade que ganha o dado biográfico a partir da manipulação que sofre pela escrita, da qual “Lady Lazarus” é exemplo, não impediu, contudo, que muitos vissem na obra da autora a poesia meramente confessional apontada por Rosenthal, como se a escrita, ao estabelecer com a vida uma relação especular, se limitasse a reproduzir o sofrimento da poeta de modo que o sentido produzido, sob os confins da vida, não pudesse adquirir autonomia em relação à esfera biográfica. Como afirmou um estudioso

²⁹ PLATH. *Ariel*, p. 49.

³⁰ ROSEMBLATT. *Sylvia Plath: the poetry of initiation*, p. 38-40. Tradução minha de: “quasi-mythological figure”, “a woman speaking spontaneously out of her pain and psychic disintegration”.

³¹ AXELROD. *The poetry of Sylvia Plath*, p. 74.

³² BRITZOLAKIS. *Sylvia Plath and the theatre of mourning*, p. 188.

³³ CARVALHO. *Escrita com fim, escrita sem fim: a poética do suicídio em Sylvia Plath*, p. 118.

³⁴ ROSENTHAL. *The new poets*, p. 30.

da obra, tributários de certa visão da psicanálise, já distanciada daquela desenvolvida por Freud, os críticos da época começaram a pensar o gênero confessional como algo que não aspira tanto à excelência estética quanto à suposta honestidade de um divã. Deste modo, a metáfora oferecida pela psicanalista Ana Cecília Carvalho em *A Poética do Suicídio em Sylvia Plath*: “a sombra do suicídio caiu permanentemente sobre o texto”,³⁵ ao evocar a metáfora freudiana em “Luto e melancolia” – “A sombra do objeto caiu sobre o ego”³⁶ – termina por anunciar a posição de boa parte da crítica frente à obra: o suicídio e o drama biográfico tornam-se, aqui, o pivô de toda a obra fazendo do autor e sua vida a bússola do percurso da leitura.

O modo de leitura norteado pela biografia foi a engrenagem principal do mecanismo que originou, ao lado das biografias e patografias, as obras críticas que tratam a obra como mero receptáculo dos eventos vividos,³⁷ de modo que a escrita pudesse ser tomada como o caminho para a mente da autora. Vale citar, nesse sentido, o já muito conhecido entre os críticos de Plath *Poetry and existence*, de David Holbrook, no qual Plath e sua obra são compreendidas dentro dos limites da noção de “personalidade esquizoide”³⁸ e a poesia vista como mero epifenômeno de um ego enfraquecido.³⁹

A escrita poética, de fato, parecia cumprir para Plath uma função quase vital, como atestam seus diários e as inúmeras passagens nas quais ela se refere à importância da escrita para o seu bem-estar. Tendo em vista a grande importância da escrita para Plath, em uma leitura inspirada por Jung, Ted Hughes, por exemplo, sugere que ao lado do sucesso estético dos seus poemas, poder-se-ia ver também a criação de um *Eu*.⁴⁰ Isso não exclui, contudo, a grande preocupação em relação à tessitura dos poemas, já que Plath, à diferença de um Bispo do Rosário, por exemplo, se posiciona como artífice em controle de seu projeto artístico, o que lança por terra a leitura da obra como um mero produto secundário.

O método de leitura centralizado na figura do autor recorrente na crítica de Plath não deixa de evocar o velho autor da era positivista que detinha em suas mãos, seja a

³⁵ CARVALHO. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*, p. 15.

³⁶ FREUD. *Luto e melancolia*, p. 254.

³⁷ Para citar alguns exemplos: *Poetry and existence* (1976), *The savage god: a study of suicide* (1990) *Out of the cradle endlessly rocking* (2005).

³⁸ HOLBROOK. *Sylvia Plath: poetry and existence*, p.7. Tradução minha de “schizoid personality”.

³⁹ HOLBROOK. *Sylvia Plath: poetry and existence*, p.133.

⁴⁰ HUGHES. *Sylvia Plath and her journals*, p. 163.

partir da intenção, ou a partir da biografia, o segredo da interpretação da obra. No que diz respeito ao gênero de poesia confessional que demarcou o caminho da crítica, já em 1977, houve aqueles que problematizaram tal noção no que se refere à poesia de Plath. Em artigo dedicado ao questionamento do gênero, Uroff,⁴¹ por exemplo, escreve que Robert Lowell era declaradamente autobiógrafo, o que nunca aconteceu com Plath, a qual usa a primeira pessoa combinada ao elemento biográfico de maneira mais simbólica. Tampouco poderíamos pensar em um movimento confessional na poesia de língua inglesa já que, diferente de grupos como os Black Mountain ou os Beats, não houve uma reunião de poetas com um projeto literário em comum, pelo contrário, a noção de poesia confessional tende a ser rejeitada pelos escritores incluídos sob o termo.

No século XXI a noção ainda permanece no debate crítico ainda que não haja, em relação à sua origem, no nível teórico e histórico, um consenso entre os estudiosos. Para Christina Britzolakis,⁴² por exemplo, tal rótulo seria inconcebível sem a atmosfera cultural dos Estados Unidos nos anos 1950 e 1960. Uma era de “verdadeiras confissões”, de escândalo jornalístico e freudismo popularizado. Para Deborah Nelson, por outro lado, a tendência autobiográfica irrompe na cultura americana simultaneamente a uma “inflação ideológica do valor da privacidade” característico do período da Guerra Fria.⁴³ Se para uma trata-se de uma tendência, para a outra, trata-se mais de uma transgressão dos padrões.

Ainda que em menor quantidade, houve, ainda, algumas leituras mais pautadas por uma visão historicista ou política de Plath. Nesse viés há o mérito de abordar os aspectos da obra antes sombreados, para retomar a metáfora de Ana Cecília Carvalho, pela sombra do suicídio que cai sobre o texto. A famosa crítica feminista Sandra M. Gilbert, em oposição àqueles que viram *Ariel* como uma espécie de carta de suicida, viu a questão da mulher não só no âmbito social como também estético.⁴⁴ Na alusão que o título do livro faz ao personagem Ariel, o espírito do ar, da peça *A tempestade* de Shakespeare, Gilbert viu a determinação da poeta de tomar para si os poderes de Ariel de criar tempestades, afundar navios e escapar de limites patriarcais, um ato de “auto-realização” feminina,

⁴¹ UROFF. *Sylvia Plath and confessional poetry: a reconsideration*, p. 105.

⁴² BRITZOLAKIS. *Sylvia Plath and the theatre of mourning*, p. 147 Tradução minha de: “True Confessions”.

⁴³ NELSON. *Plath, history and politics*, p. 23. Tradução minha de: “ideological inflation of the value of privacy”.

⁴⁴ GILBERT. *No man's land: the Place of the woman writer in the twentieth century*, Vol. 3, p. 316-317.

portanto. Para Axelrod a escrita plathiana no seu viés político estetiza a luta de uma mulher contra as forças psíquicas e culturais que a paralisariam.⁴⁵ Nesse sentido, é interessante mencionar a série de poemas sobre o pai. Apesar da clara raiz biográfica, tal figura está entre aquelas que fizeram de Plath uma bandeira da crítica feminista em língua inglesa, na segunda metade do século XX. Conforme escreveu uma ensaísta, a imagem do pai é também a politização do pessoal que antecipou um dos gestos fundadores do movimento feminista.⁴⁶

Se tomarmos, como exemplo, “Daddy”, poema que foi predicado por George Steiner⁴⁷ como o “Guernica” da poesia moderna, pelo uso incisivo de imagens da Segunda Guerra, veremos que, apesar da nítida inclinação biográfica presente no tema da figura paterna, o gesto puramente autorreferencial, constitutivo de um discurso confessional, está ausente. Plath compôs “Daddy” alguns meses antes de sua morte e, segundo a autora, em introdução feita ao poema em uma leitura na rádio BBC, o texto trata do drama de uma garota com “Complexo de Electra” cujo pai morreu enquanto ela pensava que ele era Deus. A mãe é, por outro lado, possivelmente judia. No poema as duas forças se paralisam, fazendo necessário que a filha tenha de “atuar (act out) a terrível pequena alegoria” mais uma vez, antes de se libertar.⁴⁸ Assim, ao iniciar o poema, a filha, em oposição à superioridade do pai, enuncia:

You do not do, you do not do
Any more, black shoe
In which I have lived like a foot
For thirty years, poor and white,
Barely daring to breathe or Achoo.

Daddy, I have had to kill you.
You died before I had time
[...]

Agora chega, papai, agora chega
De você, sapato preto
Onde vivi feito um pé
Por trinta anos, pálida e pobre,
Mal podendo respirar ou espirrar.

Papai, bem que eu quis te matar.
Você morreu antes que eu tivesse tempo
[...]⁴⁹

No ritmo de canção de ninar, infelizmente perdido na tradução para o português, o trabalho com o que a palavra tem de material é claro, evocando, além disso, certo

⁴⁵ AXELROD. *The poetry of Sylvia Plath*, p. 74.

⁴⁶ BRITZOLAKIS. *Sylvia Plath and the theatre of mourning*, p. 19.

⁴⁷ STEINER. *Dying is an art*, p. 54.

⁴⁸ PLATH. *The collected poems*, p. 293.

⁴⁹ PLATH. *Ariel*, p.153.

primitivismo linguístico, por exemplo, nas rimas repetidas obsessivamente ao longo do poema [do, Jew, you]. O estilo balbuciante e por isso, por vezes, infantil, do *Eu* que fala contrasta com a soberania da língua paterna, no caso o alemão, e as imagens do trauma histórico da Segunda Guerra:

Ich, ich, ich, ich,	Ich, ich, ich, ich,
I could hardly speak. I thought every German was you. And the language obscene	Mal podia me exprimir Pensava que todo alemão era você E a linguagem obscena
An engine, an engine Chuffing me off like a Jew. A Jew to Dachau, Auschwitz, Belsen.	Um motor, um motor Me cusindo como uma judia Uma judia com destino a Dachau, Auschwitz Belsen ⁵⁰

Podemos afirmar que esse trabalho com a linguagem, como a metáfora hiperbólica do judeu/nazista, é também o que “turva a transparência da linguagem escrita, distanciando-a do ‘grau zero’, do verossímil”, e que, paralisando a crença referencial, termina por transpor o leitor diretamente para o terreno do imaginário, o que, para Lejeune, desestabiliza qualquer referência biográfica da escrita.⁵¹ Dessa forma, qualquer autorreferencialidade é relegada ao segundo plano, no embate com a autonomia do discurso poético que transcende a esfera da vida do autor.

Ao longo dos anos, a escrita de Plath se deparou com frequência com certa vertente da teoria psicanalítica popularizada nos Estados Unidos. Não foram poucos que, aplicando certas noções psicanalíticas ao texto, percorreram essa escrita com o único intuito de chegar ao eu profundo do autor e a um diagnóstico. Contudo, qualquer crítico que, munido da teoria psicanalítica, rastreie ao nível do enunciado os significados que levariam até a autora, dificilmente poderá desviar-se de um aspecto desarmante da escrita de Plath: a psicanálise funciona como elemento constitutivo de vários dos seus textos. Em muitos de seus poemas o eu lírico é, de certa forma, autorreflexivo, isto é, expõe uma leitura de si mesmo inspirada por alguns pressupostos psicanalíticos, deixando o crítico com pouco a se fazer além de repetir o que já foi dito no poema, o que, certamente, não quer dizer que o sujeito do enunciado remeta, forçosamente, ao sujeito da enunciação.

⁵⁰ PLATH. *Ariel*, p.154-155.

⁵¹ LEJEUNE. *O pacto autobiográfico*, p. 61.

Como aponta Mário Avelar⁵² em sua análise da obra de Plath, o que a autora realiza “é uma ficção na qual se conjugam elementos históricos e biográficos, e para a qual contribui uma consciência estruturadora psicanalítica e simbólica”. Sua escrita se torna, assim, mais confecção que confissão.

Como um espectro criado pela crítica literária, execrada e idolatrada, pairando entre positividade e negatividade, Sylvia Plath assombra a cultura, como escreveu Jacqueline Rose. As inúmeras produções sobre a autora falam por ela, constroem uma efígie ao seu redor que, por vezes, faz com que a mulher se torne o conteúdo de sua obra.⁵³ Ao seu grande legado crítico acrescenta-se, ainda, sua presença nas produções populares, não só com sua cinebiografia, mas, também, nas várias aparições por alusão em filmes, séries de televisão etc...

Durante anos, sua família, como detentora dos direitos autorais, visando a controlar a imagem que se formava da autora, participou de modo contíguo da edição e publicação de várias obras sobre a poeta. Com o mesmo intuito, houve, ainda, o controle exercido sobre sua escrita pessoal principalmente por Aurelia Plath e Ted Hughes. Na parte dos seus diários que foi publicada, visto que uma delas, de acordo com Hughes, se perdeu, e outra foi destruída, já que para ele “o esquecimento era parte essencial da sobrevivência”,⁵⁴ são várias as omissões dos editores, algumas com vistas a proteger pessoas próximas e outras para não tornar público algo “inadequado”. Em *Letters Home*, livro contendo as cartas que Plath trocou com sua mãe, também são várias as intromissões e omissões de Aurelia Plath. Entretanto, pouco pôde-se fazer para evitar as inúmeras versões de Sylvia Plath que apareciam e continuam a aparecer na crítica literária e nas biografias. Confessional, extremista, pós-romântica, suicida, protofeminista, esquizoide, obcecada com o pai, mártir de uma sociedade dominada por homens, vítima de um casamento infeliz, reflexo do pós-guerra, envolvida em rituais iniciáticos... Se, como afirma Frieda Hughes, sua mãe só pode ser definida pelas palavras que deixou,⁵⁵ tratando-se de uma poeta e da polissemia constitutiva da escrita, teremos, igualmente, de aceitar que há várias versões possíveis da autora.

⁵² AVELAR. O rosto oculto do poeta, p. 201.

⁵³ ROSE. *The haunting of Sylvia Plath*, p.17.

⁵⁴ HUGHES. Sylvia Plath and her journals, p. 152. Tradução minha de: “forgetfulness as an essential part of survival”.

⁵⁵ HUGHES. Prefácio de *Ariel*, p. XXII.

A perspectiva trai, como escreveu a poeta no poema “Love is a Parallaxe”.⁵⁶ O termo “paralaxe”, emprestado da astronomia, indica a mudança ilusória em um objeto causada pela mudança na posição do espectador. No que diz respeito à figura autoral, é essa a constatação inevitável daqueles que se debruçam sobre o legado crítico da autora como Marianne Egeland em *Claiming Sylvia Plath* (2013); trabalho que rastreia as produções críticas e biográficas acerca da poeta, produzidas desde sua morte até o início do século XXI. Como Egeland escreve, a figura de Plath varia de acordo com a perspectiva crítica, criando, assim, a impressão de que há, para cada leitor, uma versão de Sylvia Plath.

Há para isso um poema: “Purdah”, escrito pouco antes de seu suicídio. Em “Purdah”, lemos “o lado agonizado de um Adão” sorrir “de pernas cruzadas”, “enigmática”. A mulher, “tão valiosa”, é também uma superfície especular: “Minhas visibilidades se escondem./ Brilho como um espelho”. Entre os “véus”, “periquitos”, “araras” e “tagarelas” o *Eu* que fala em “Purdah” realiza um jogo de presença, ausência e reflexão enquanto ameaça se libertar da “burca” da posição de “boneca adornada”. No seu jogo de véus e espelhos “Purdah” constitui, além da alegoria das revelações seguidas de apagamento do autor, presentes na escrita plathiana, o anúncio de certo efeito da obra de Plath na crítica literária. Devolvendo o olhar do observador com sua construção especular, como um crítico escreveu, “no coração de ‘Purdah’ permanece a questão de quem vai agir como sujeito a olhar e quem vai ser o objeto olhado”.⁵⁷ É nessa perspectiva que, lançando mão da psicanálise, Ana Cecília Carvalho aponta na poesia de Plath um trabalho de captação do leitor a partir do Imaginário. Em muitos dos seus poemas, Sylvia Plath, ela escreve, “estaria visando a atingir o leitor comum pelo imaginário do texto, mobilizando nele fantasias e pontos de identificação que resultam numa leitura especular, em que se fica tentando a confundir o sujeito do enunciado com o sujeito da enunciação”.⁵⁸

Esse efeito de leitura que termina por capturar o leitor não parece, contudo, restringir-se à esfera do “leitor comum”. No percurso pela crítica e pelas biografias, é

⁵⁶ PLATH. *The collected poems*, p. 329.

⁵⁷ BAYLEY; BRAIN. “Purdah” and the enigma of representation, p. 3. Tradução minha de: “at the heart of ‘Purdah’ stands the question of who will act as subject by looking, and who will act as object and be looked upon”.

⁵⁸ CARVALHO. *Escrita com fim, escrita sem fim: a poética do suicídio em Sylvia Plath*, p. 213.

possível notar uma busca quase obsessiva do crítico ou biógrafo em localizar a origem da negatividade presente na escrita de Plath. Da mesma forma, é importante para parte dos estudiosos, como lembra Rose, localizar fora do *Eu* qualquer negatividade suscitada pela obra:

Acima de tudo, alguém ou algo deve ser responsável pela negatividade e violência que Plath articula com clareza tão assustadora em sua obra. Enquanto vemos esse padrão se desdobrar, é claro que a questão da culpa em relação a Plath, carrega a questão do que podemos suportar pensar sobre nós mesmos.⁵⁹

Para Rose, o que muitas leituras mostram é que “não é aceitável que haja uma negatividade psíquica sem uma origem única, a qual ninguém poderá tirar de nós e pela qual ninguém poderá ser culpado”.⁶⁰ Qualquer negatividade é, assim, localizada fora para que possa ser evitada.

Tal efeito de leitura alicerçado pela negatividade da escrita vem também constituir parte da fama literária de Plath. Holbrook, enquanto trata do caráter esquizoide da poesia plathiana, recomenda a exclusão da obra do ensino escolar, pois, se umas das funções da literatura no ensino, ele escreve, é a civilização e o refinamento das emoções, a obra de Plath, com seu caráter subversivo, não é adequada.⁶¹ Na mesma via, ao descrever o desconforto que sentia ao ouvir a leitura em voz alta que a poeta fazia de sua última poesia, A Alvarez, crítico e amigo de Plath, escreve que sua reação, frente ao desconcerto, era de procurar e apontar, como “alguma proteção”, algum “detalhe ou sinal de fraqueza” na produção.⁶² Essas reações não estão distantes do prelúdio de Lowell, no seu prefácio a *Ariel*, já que, segundo o crítico, após ler *Ariel*, muitos ficariam em choque e se perguntariam por que os poemas fazem com que o leitor se sinta “vazio, evasivo, e desarticulado”.⁶³

Recusando-se a ser totalmente objetivado, já que lança também um olhar sobre aquele que o lê, o texto literário terminar por incluir o leitor. Adentrando o imaginário da

⁵⁹ ROSE. *The haunting of Sylvia Plath*, p. 6. Tradução minha de: “Above all, someone or something has to be responsible for those aspects of negativity and violence that Plath articulated with stunning clarity in her workd. As we watch this pattern unfold, it is clear that the question of guilt in, in relation to Plath, is carrying the question of what we can bear to think about ourselves”.

⁶⁰ ROSE. *The haunting of Sylvia Plath*, p. 6. Tradução minha de: “in neither of these readings is it acceptable that there might be a componente of psychic negativity with no singular origin, which no one will take away for us, for which no one can be blamed”.

⁶¹ HOLBROOK. *Sylvia Plath: poetry and existence*, p. 19

⁶² ALVAREZ. *Sylvia Plath: A memoir*, p.194 -195. Tradução minha de: “as a kind of protection” “whatever details and slight signs of weakness”.

⁶³ LOWELL. Prefácio de *Ariel* (1965), p. 13. Tradução minha de: “feeling empty, evasive and inarticulate”

obra na busca pela verdade por trás do texto ou pelo eu profundo do autor, alguns leitores dificilmente poderão evitar perder-se no emaranhado do texto, com todas as armadilhas que a obra apresenta. Essa escrita pode ser tomada, pois, como um complexo jogo de espelhos fraturados, no qual autora, escrita e leitor se entrelaçam.

No que tange à relação que a poesia estabelece com a figura que a anima, veremos que, como escreveu uma ensaísta, a vida é ponto de partida mas está longe de constituir um ponto de chegada.⁶⁴ Se, como escreve Marianne Egeland,⁶⁵ de um modo geral, os estudos literários parecem mostrar um movimento pendular entre a obra enquanto discurso autônomo e a obra como concernente ao autor e ao meio social no qual ele está inserido, em poucas obras o limite entre esses dois polos são tão opacos como na escrita plathiana.

Nesse breve percurso pela fortuna crítica, é fácil constatar que estamos às voltas com certa presença da autora que não se dá como em uma autobiografia clássica. Da mesma forma, essa escrita não estabelece uma relação de completa autonomia em relação à sua origem. O que todas as leituras da obra de Sylvia Plath experienciam em maior ou menor grau é a inegável imbricação entre obra e vida. Como escreve Ana Cecília Carvalho, é difícil driblar “a impossível dissociação entre o fantasma da biografia da escritora (cujo suicídio funciona como uma presença inarredável) e a construção do texto.”⁶⁶ Até mesmo as leituras mais pautadas pelo *close reading* não conseguirão ignorar a importância da experiência pessoal nessa poética e na crítica que ela incita.

⁶⁴ ROSE. This is not a biography. Disponível em: < <http://www.lrb.co.uk/v24/n16/jacqueline-rose/this-is-not-a-biography>>.

⁶⁵ EGELAND. *Claiming Sylvia Plath: the poet as exemplary figure*, p. 3-4.

⁶⁶ CARVALHO. *Escrita com fim, escrita sem fim: a poética do suicídio em Sylvia Plath*, p. 14.

1.3. Vida e Obra: um só manto

Cada dia exige que criemos nosso mundo inteiro outra vez,
Disfarçando o horror constante em um manto
de ficções multicoloridas [...]
Sylvia Plath, “Tale of a Tub”

Para Sylvia Plath, vida e obra são textos passíveis de ser reinventados e reescritos. Ao longo de sua obra é possível ver que o dado biográfico é incessantemente manipulado, deslocado e distorcido pela escrita. A análise conjunta de sua escrita literária e pessoal em relação à sua biografia nos mostra que, muitas vezes, não será possível traçar um limite claro entre ficção e realidade. À semelhança da obra de Jorge Luis Borges, analisada por Eneida Maria de Souza,⁶⁷ a escrita plathiana, apesar da nítida inclinação biográfica, também “desconfia do apelo realista que privilegia as coincidências entre obra e vida, incentiva os deslocamentos contínuos entre ficção e realidade, além de embaralhar o senso comum dos leitores”. Como afirmou uma ensaísta,⁶⁸ à luz desse traço da escrita plathiana, antes de assumir que Plath seja uma autobiógrafa incomum, é preciso reconhecer que ela experienciou sua vida em formas textuais atípicas, pois tanto a escrita literária quanto a pessoal sugerem que para ela a vida era também um texto passível de manipulação.

Embora a inclinação biográfica seja um traço da poesia de Plath, nem sempre o biográfico seria usado com tranquilidade como material para a poesia. Nos seus diários, são vários os momentos em que a autora lamenta não conseguir se ausentar totalmente da escrita: “Eu vou perecer se não conseguir escrever sobre algo que não seja eu”, ela escreveu certa vez.⁶⁹ O seu objetivo, ela escreve, era atingir a impessoalidade absoluta: “esquecer eu mesma, eu mesma. Me tornar um veículo do mundo, uma língua, uma voz, abandonar meu ego”.⁷⁰ Na época dessas anotações, Plath não estava ainda escrevendo

⁶⁷ SOUZA. *Janelas indiscretas*, p.11.

⁶⁸ VAN-DYNE. *The problem of biography*. p. 5.

⁶⁹ PLATH. *The unabridged journals of Sylvia Plath*, p. 523 . Tradução minha de : “I shall perish if I can write about noone but myself”.

⁷⁰ PLATH. *The unabridged journals of Sylvia Plath*, p. 502 . Tradução minha de: “Become a vehicle of the world, a tongue, a voice. Abandon my ego”.

poemas com conteúdo mais pessoal, como aqueles de *Ariel*. A relutância em relação a qualquer traço de pessoalidade na escrita se justificava, principalmente, pelos princípios do *New Criticism* e seu preceito dogmático de que a impessoalidade deveria ser o objetivo último do poeta, tal como T.S Eliot, um dos ídolos de Plath, escreve no muito conhecido *Tradição e talento individual*. Foi somente em 1959 que Plath deixou de almejar a impessoalidade total em sua escrita e aceitou a experiência pessoal como parte constitutiva do seu projeto literário.

Embora Plath tenha escrito alguns poemas nos quais o conteúdo biográfico aparece de forma notável antes de 1959, essa primeira fase é pouco estudada pelos críticos. Para Hughes,⁷¹ que os reuniu no volume *The collected poems*, esses primeiros poemas, apenas refletiam, mas não continham a “obsessiva vida interior” que os animava. A diferença em relação à sua poesia tardia é, de fato, notável, pois, diferente do que vemos mais tarde, formas fixas e decoro em conjunto com grande preocupação em relação a rimas e número de sílabas guiam a primeira produção.

Há um momento de ruptura no percurso literário da autora a partir do qual o trajeto da escrita é outro. É possível destacar dois acontecimentos que viriam contribuir para maior liberdade de escrita. Mais comentado foi o encontro com Anne Sexton e o poeta Robert Lowell em um seminário de poesia ministrado pelo último na primavera de 1959 na Universidade de Boston. Como lembra o crítico e amigo de Plath, A. Alvarez,⁷² Lowell já era na época o conhecido autor de *Life studies*, para alguns, tão importante como *The waste land*, de T.S Eliot, por ser um marco na era doutrinária do *New Criticism* e seus “dogmas de aço” que separavam de forma categórica a obra daquele que a produziu.

Para Ted Hughes,⁷³ contudo, a ruptura com o antigo projeto criativo veio “pela porta dos fundos” na primavera de 1959, quando, em um momento aparentemente insignificante, Plath escreve “Jhonny Panic and the bible of dreams”, um conto de conteúdo fantástico em torno das experiências de uma enfermeira em um hospital psiquiátrico que tem como fundo a internação e as experiências com eletrochoque da

⁷¹ HUGHES. On Sylvia Plath. em <<http://www.sylviaplath.de/plath/hughesonsylvia.html>> Tradução minha de: “obsessive inner lifer”.

⁷² ALVAREZ. Sylvia Plath: a memoir, p. 199. Tradução minha de: “iron dogmas”.

⁷³ HUGHES. On Sylvia Plath. Disponível em: <<http://www.sylviaplath.de/plath/hughesonsylvia.html>>. Tradução minha de: “obsessive inner lifer” , “by the back-door”.

autora. Em relação à poesia, ele nos lembra, encontramos o ponto de ruptura em “Poem for a birthday” (Poema para um aniversário), um longo poema escrito em 1959 e considerado pelos críticos como o ponto que representa o movimento de afastamento de uma poesia dita constricta e centrada na forma em direção ao estilo de escrita que vemos em *Ariel*: fluído, rápido, de imagens fortes e, por vezes, em tom coloquial. Nas palavras de Ted Hughes, o ano de 1959 marca, assim, a emergência de uma voz que nasce em “Poem For a Birthday” e vai “aos gritos” por todo o *Ariel*.

Em “Poem For a Birthday”,⁷⁴ onde “a voz de *Ariel* pode ser vista limpando a garganta”,⁷⁵ um *Eu* é construído. O texto divide-se em sete partes sem que haja entre elas uma lógica de linearidade: “Who”, “Dark house”, “Maenad”, “Flute notes from a reedy pond”, “Witch burning” e “The stones”. O carácter fragmentário do poema é análogo à fragmentação do *Eu* que ali fala. Sob “Who” o que temos é um *Eu* sem unidade se confundindo com o mundo à volta. O eu lírico é “toda boca”, “uma raiz”, tendo como coração “um gerânio parado” e farejado por um “corpocão”, “uma pedra” “sem sonhos de nenhuma espécie”, que sequer se distingue da mãe a qual, no texto, é uma boca para a qual o eu lírico seria uma língua:

Mother, you are the one mouth
I would be a tongue to. Mother of otherness
Eat me. Wastebasket gaper, shadow of doorways.

Mãe, você é a única boca
Para a qual eu seria uma língua. Mãe da alteridade
Coma-me. Lixeira boquiaberta, sombra de pórticos.

I said: I must remember this, being small.
There were such enourmous flowers,
Purple and red mouths, utterly lovely.

Eu disse: devo lembrar-me disso, sendo pequena.
Havia flores tão enormes,
Bocas purpuras e vermelhas, inteiramente amáveis.

O espaço onde se desenrola o poema é tão instável quanto a localização corpórea do eu lírico que se transmuta de “boca” para “pedra” e “raiz”, como se o espaço seguisse os contínuos deslocamentos da voz que aqui fala. Em “Who”, em um primeiro momento, ele parece se localizar em meio à natureza que, não obstante, não deixa de evocar a imagem de um hospital psiquiátrico com os “internos que não hibernam” e com o eu lírico que, ao final, é “aceso como uma lâmpada elétrica” e, por dias, de nada pode se lembrar, o que,

⁷⁴ PLATH. *The collected poems*, p. 131. Tradução minha de: “all mouth”, “I’m a root”, “My heart a stopped geranium”, “dogbody”, “a stone”, “without Dreams of any sort”.

⁷⁵ HUGHES. On Sylvia Plath. < em <http://www.sylvia-plath.de/plath/hughesonsylvia.html>> Tradução minha de: “the voice of Ariel can be heard clearing its throat”.

por sua vez, não deixa de remeter às experiências da autora em uma clínica psiquiátrica.⁷⁶ Já em “Dark House”, a localização é uma toca, feita pelo próprio eu lírico e a terra, uma “mãe aconchegante”.

Em “Maenad”, terceira seção, o eu lírico, aqui “cabeça de cão devoradora”, já se direciona para uma unidade. Como sugere o título, torna-se uma bacante, figura mitológica responsável pelo despedaçamento de Orfeu. Nesse momento, a posição em relação à mãe também é outra: “esta boca serve para muito pouco”, ela escreve. “Mãe, fique fora do meu estábulo”, diz à mãe o eu lírico enquanto anuncia que está se “tornando uma outra”. Esta seção é encerrada com um pedido de nomeação: “diga-me o meu nome”. Somos, a partir daí, levados à quarta parte, “The beast” (A besta), sem saber ao certo se “besta” refere-se ao eu lírico ou ao “ele”, nunca nomeado no poema, mas que, considerando o drama familiar que se desenrola, poderíamos suspeitar que se trata do pai. Na segunda parte, “ele” é o culpado pelo refúgio do *Eu* na sua toca de “túneis medulosos”. Na quarta parte o *Eu* é deixado em subsolo, em “poça de peixes” onde “o céu está sempre caindo”, fazendo “serviço doméstico na sarjeta do Tempo/ Entre formigas e moluscos/ Duquesa de Nada/ Noiva do Caninopeludo”. A fossa é, na quinta seção, um “lago de juncos” no qual “todas as coisas submergem/ Em uma rede macia de esquecimento”.

Somente a partir da sexta parte, o movimento do poema é de emersão e unificação total do *Eu*: “[...] eu habito/ A imagem de cera de mim mesma, um corpo de boneca”. “No mês das folhas vermelhas”, ela então sobe “em um leito de fogo”. Uma bruxa em uma fogueira, como sugere o título (Queima das bruxas) ou “mariposa não chamuscada” perdida “nos mantos de toda essa luz”. Por fim, em “The Stones”, na “cidade onde os homens são remendados”, um “joalheiro movimenta seu pincel para erguer/ Um olho feito de pedra”, uma “corrente agita os fios/ Volt após volt” costurando as “fissuras”. Então, “o vaso, reconstruído, abriga/ A elusiva rosa”, o eu lírico está, finalmente, “tão boa quanto nova”.

⁷⁶ PLATH. *The collected poems*, p. 131. Tradução minha: “inmates who don hibernate”, “Light me up like a electric bulb”, “Mother, keep out of my barnyard”, “I am becoming another”, “say my name”, “in a fish puddle.”, “Down here the sky is always falling.”, “housekeep in Time’s gut-end/ Among emmets and mollusks/ Duchess of Nothing/ Hairtusk’s bride.”, “reedy pond” “[...] and all thing sink /Into a soft caul of forgetfulness.”, “in the robes of all this light.”, “like a singeless moth.”, “The city where men are mended.”, “The jewelmater drives his chisel to pry /Open one stone eye.”, “current agitates the wires /Volt upon volt.”, “fissures”, “The vase, reconstructed, houses/ The elusive rose.”, “I shall be good as new.”

Em “Poem for a birthday” há, assim, o nascimento de um Eu e de um estilo de escrita que se consolida em *Ariel*, enraizado no solo biográfico, mas que, ao se estender, dele se afasta na medida em que a referencialidade cede lugar à multiplicação dos significados do poema. Trata-se de um drama edipiano de separação do corpo da criança do corpo da mãe e a subsequente constituição de um Eu? Ou da ficcionalização de um suposto renascimento, tema frequente na poesia plathiana, nas suas alusões às clínicas psiquiátricas e tratamentos com eletrochoque?

Alguns críticos leram o poema à luz da noção de “Angústia da Influência” devido à sua notável ligação com um poema de Theodore Roethke. Entretanto, como, escreve Christina Britzolakis, embora sua gênese seja parcialmente inspirada por Roethke, “Poem for a birthday” é também a ficcionalização de uma ordem pré-edipiana e pré-linguística governada por imagens de oralidade e por um discurso que, sem excluir um estilo altamente formal em dados momentos, é inspirado por um impulso de regressão, evocando um universo linguístico que concerne à criança, com unidades sintáticas curtas, fragmentação da lógica narrativa e sucessivos *enjambements*.⁷⁷ Acrescento, neste ponto, o peso que ganha no poema a materialidade do significante à medida que as outras estratégias discursivas nos levam à oscilação do significado. Nessa trama familiar, que uma ensaísta chamou, em diálogo com Kristeva, de abjeção,⁷⁸ visto o processo através do qual um Eu é criado a partir de uma dolorosa separação da mãe e do universo ao seu redor,⁷⁹ o texto faz, ainda, alusões a uma lenda africana, a qual narra a história de mãe que leva a filha, assassinada por uma hiena, a uma cidade na qual homens são remendados, tendo que superar obstáculos no seu trajeto para atingir seu objetivo de ter a filha reconstruída. Essa mãe tem uma rival que também tem uma filha, mas esta é feia. A rival mata sua própria filha na esperança de que ela possa ser reconstruída de forma bela, mas sucumbe aos desafios do trajeto e então é deixada com uma filha monstruosa. Nessa intertextualidade com o folclore africano, Carvalho⁸⁰ ressaltou a presença textual da primeira tentativa de suicídio da autora e uma alusão ao fato de que a figura materna é a responsável pela reconstrução e destruição da filha, desmembrada e refigurada no texto.

⁷⁷ BRITZOLAKIS. *Sylvia Plath and the theatre of mourning*, p. 89.

⁷⁸ Como escreve Rose (1996, p. 57), a abjeção, aqui, é entendida como um processo de diferenciação, isto é, um processo doloroso a partir do qual um sujeito se constitui como tal a partir de sua distinção com o outro.

⁷⁹ ROSE. *The haunting of Sylvia Plath*, p. 57.

⁸⁰ CARVALHO. *Escrita com fim, escrita sem fim: a poética do suicídio em Sylvia Plath*, p. 205.

Referidos ao pai ou a mãe, é certo que, em meio às várias interpretações possíveis, nessa série de poemas é da constituição de uma identidade e de um corpo que se trata.

É significativo, neste ponto, um outro comentário de Hughes acerca da mudança na escrita de Plath ocorrida na época. No fim de 1959, Plath teve um sonho, de grande impacto, no qual ela tentava reconstruir um grande Colosso de pedra. Recorrendo às palavras de Hughes: “sob a luz da sua mitologia pessoal, nós podemos ver que esse sonho foi memorável, e ela o versificou se referindo às ruínas como “Pai” em um texto que ela considerou na época um poema de ruptura”.⁸¹ Uma ressonância do significado do sonho, ainda segundo Hughes, emerge então dias depois quando Plath escreve “The stones”, poema final da série de “Poem for a birthday”, no qual, como vimos, um *Eu* é reconstruído e fala, a partir daí, com uma nova voz. As ruínas do *Eu* e do ambiente ao redor aparecem, portanto, dias antes como as ruínas do pai, no sonho ficcionalizado em “The Colossus”, poema que dá título ao único livro de poemas que Plath publicou em vida.

Na reconstrução do pai que precede, assim, a reconstrução do *Eu* de “Poem for a birthday”, anuncia-se a ficcionalização da figura paterna, tema basilar da escrita de Plath. Histórica e mitologicamente a figura do colosso representa um duplo usado no lugar do corpo real. No âmbito da monarquia, um colosso poderia ser usado para representar a permanência do poder de um rei após sua morte; já na Grécia antiga, poderia ser oferecido como sacrifício na ausência de um corpo real. Num e noutro trata-se de uma artificialidade que toma lugar da coisa real. Posicionando-se como artífice, sob “o céu azul saído da Orestéia”, o eu lírico trabalha “há trinta anos” para refazer o pai “composto, colado, propriamente ajuntado” enquanto “zurros de mula, grunhidos de porcos e cacarejos indecorosos” saem de seus lábios.⁸²

Embora Plath tenha “The Colossus” e “Poem for a birthday” como um marco na sua escrita,⁸³ com o passar dos anos ambos seriam considerados pela autora e por parte de

⁸¹ HUGHES. Sylvia Plath and her journals, p.1 57. Tradução minha de: “in the light of her private mythology, we can see this dream was moments, and she versified it, addressing the ruins as “Father” in a poem which she regarded, at time, as a breakthrough”.

⁸² PLATH. *The collected poems*, p.129 . Tradução minha de: “Piecied, glued, and properly jointed.”, “Mule-bray, pig-grunt and bawdy cackles Proceed from your great lips”.

⁸³ PLATH. *The unabridged journals of Sylvia Plath*, p. 523, 526.

seus críticos⁸⁴ como “poemas transicionais”, quando comparados à última fase de sua poesia. Contudo, é consenso que a escrita de 1959 consolida a inclinação biográfica e maior liberdade da escrita como traço de sua poesia. A partir de então, trata-se, como escreve a autora em seus diários, de “abrir a verdadeira experiência como uma velha ferida” e então “estendê-la, inventar, a partir da queda de uma pena, um pássaro multicolorido inteiro”,⁸⁵ “deixar que a experiência se desdobre e se recrie com todas as tênues e peculiares associações que uma mente lógica impediria”.⁸⁶

Em meio ao tema da reconstrução, seja do *Eu* ou do pai em ruínas, a experiência do vivido se estende e, nesse desdobramento, ganha uma outra configuração. Em “Conversation among the ruins”, de 1956,⁸⁷ poema que abre o *The collected poems*, Plath pergunta: “Que cerimônia de palavras poderá remendar a destruição?” (What ceremony of words can patch the havoc?). Ao longo de sua obra, esses versos ecoam, sugerindo a função que essa escrita performa. Sua busca era pelas palavras que “detêm o fluxo”,⁸⁸ palavras que pudessem remendar “como um polegar no dique” o buraco que causa a “inundação”.⁸⁹ Para além da esfera biográfica, é ainda nessa função que se constrói o entrelaçamento entre acontecimentos históricos, tal como o trauma histórico da Segunda Guerra, e o drama pessoal. “Patch the havoc” com um *patchwork*, no deslizamento que permite o inglês. Era esse, enfim, o gesto do qual dependia sua felicidade, a saber, aquele de arrancar “um fragmento de aflição e beleza” e transformá-lo em “palavras datilografadas numa página”.⁹⁰ É considerando o amálgama que o trabalho poético de Plath constrói, que sua filha, em prefácio a *Ariel*, escreve que no seu percurso literário Plath “usou cada experiência emocional como se fosse um retalho que pudesse ser reunido para fazer um vestido”.⁹¹

⁸⁴ Ver, por exemplo “Transitional poetry”, de Caroline King Barnard Hall em *Bloom’s modern critical views: Sylvia Plath*.

⁸⁵ PLATH. *The unabridged journals of Sylvia Plath*, p. 511. Tradução minha de: “to invent on the drop of a feather, a whole multicolored bird.”

⁸⁶ PLATH. *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, p. 514. Tradução minha de: “Not to manipulate the experience but to let it unfold and recreate itself with all the tenuous, peculiar associations the logical mind would short-circuit”.

⁸⁷ PLATH. *The collected poems*, p. 20. [Tradução minha].

⁸⁸ PLATH. *The unabridged journals of Sylvia Plath*, p. 286. Tradução minha de: “the words which stay the flux.”.

⁸⁹ PLATH. *The unabridged journals of Sylvia Plath*, p. 312. Tradução minha de: “deluge” , “thumbhole in the dike.”.

⁹⁰ PLATH. *The unabridged journals of Sylvia Plath*, p. 22.

⁹¹ HUGHES. *Prefácio de Ariel*, p. 21.

Ted Hughes escreve que dois fios conduzem essa tessitura, tendo cada um deles uma relação particular com o dado biográfico e com o corpo que anima a escrita. Trabalhando de forma positiva na superfície e figurando principalmente na prosa, está a clara proposta do autor em manipular o material biográfico. É nesse nível superior da escrita que havia, segundo ele, a possibilidade de Plath atingir a “liturgia da sua própria salvação” na reinterpretação de sua vida. O sucesso dessa empreitada, ele escreve, está em *The bell jar*, nas sucessivas reinterpretações que autora faz de sua própria vida ao transpô-las para o romance. O segundo fio, agindo em um nível mais profundo, concerne à sua poesia. Aqui, há “a experiência explosiva da própria vida” e tudo dependia em trazer uma “mudança alquímica” no “urânio interior”. O sucesso foi temporário, ele escreve, pois ainda que tenha permitido a escrita de *Ariel*, o cerne permaneceu inacessível à manipulação da escrita.⁹² Nesse segundo nível, explicitado na poesia, há, portanto, junto à manipulação, aquilo que resta, como resistente à palavra.

The bell jar, conforme vimos, foi escrito em 1961 e traduzido para o português como *A redoma de vidro*. Para Plath, tratava-se, principalmente, de um de *pot boiler*,⁹³ isto é, uma escrita com fins lucrativos. No romance, a sua experiência como estagiária em uma revista de Nova York, o colapso que precede sua tentativa de suicídio e sua internação em uma clínica psiquiátrica são transpostos para a escrita através de várias estratégias que lhe permitem remodelar os acontecimentos. O romance foi publicado originalmente sob o pseudônimo de Victoria Lucas e narra em primeira pessoa, sem que haja homonímia entre autor e personagem-narrador, as experiências de Esther Greenwood, uma jovem escolhida para estagiar em uma revista de moda em Nova York. Em meio aos *flashbacks* que perpassam o romance, há o claro distanciamento que permite o tom cômico e irônico de algumas cenas, além das identidades que Esther cria para si a fim de não ter suas ações relacionadas à sua verdadeira identidade. Como escreveu Carvalho, “com esse embaralhamento que desestabiliza toda e qualquer referencialidade, Sylvia Plath estava realizando, ludicamente, o máximo da ficção”. O que resulta da escrita do romance é, assim, a “produção ficcional de uma identidade que não existe em nenhum outro lugar a não ser no texto”.⁹⁴

⁹² HUGHES. On Sylvia Plath. Disponível em <<http://www.sylvia-plath.de/plath/hughesonsylvia.html>>

⁹³ PLATH. *Letters home*, p. 472.

⁹⁴ CARVALHO. *Escrita com fim, escrita sem fim: a poética do suicídio em Sylvia Plath*, p. 102.

Com essa face de manipulação do biográfico, onde é clara a liberdade na ficcionalização, a escrita plathiana causou, tanto no mercado editorial quanto entre os críticos, alguns percalços, os quais se justificam, em parte, pela maneira peculiar com a qual a biografia incide na obra. Após uma adaptação cinematográfica de *The bell jar*, Jane Anderson recorreu à justiça, pois reconheceu-se na personagem de Joan Gilling e sentiu-se difamada, já que, dentre outros traços discrepantes em relação à realidade, estava o fato de que tanto o romance quanto a adaptação sugerem que a personagem, em dado momento, sente-se atraída pela protagonista Esther Greenwood. O processo, portanto, anulava-se automaticamente ao denunciar a expansão operada pela ficcionalização naquilo que do texto não corresponde ao fatual.

No que diz respeito à escrita poética não foi diferente, pois, ao lado do controle exercido sobre sua escrita diarística e epistolar, a inclinação biográfica da poesia de Plath foi o suficiente para que Hughes e, mais tarde, sua irmã censurassem as leituras que consideravam invasivas no que inferiam sobre a autora e seus familiares. Como escreve Jacqueline Rose,⁹⁵ uma famosa estudiosa da obra de Plath, após enfrentar conflitos com os detentores dos direitos autorais, é preciso ter em mente que o evento vivido é o ponto de partida, mas está longe de ser o de chegada, o que faz com que essa poesia termine por desestabilizar os limites entre ficção e realidade, confundindo o senso comum de seus leitores.

Se nos voltarmos às teorizações acerca das escritas do Eu feitas nas últimas décadas encontramos pouco apoio para considerar a produção de Plath como uma escrita autobiográfica ou confessional. No já canônico estudo de Philippe Lejeune sobre a autobiografia, o discurso confessional ocupa um lugar medular, pois é o pilar de toda autobiografia.⁹⁶ Para Lejeune, a autobiografia *clássica* é, *a priori*, tudo ou nada⁹⁷ já que nela o autor é o referencial ao qual remete, por força do pacto autobiográfico, o sujeito da enunciação. Em Plath, não há compromisso em relação ao fatual, sequer alguma garantia em relação ao referencial da escrita.

Nessa perspectiva, tampouco poderíamos abordar esta poética como uma autoficção, gênero agora em voga no que concerne às escritas do Eu. Conforme escreve

⁹⁵ ROSE. This is not a biography. em: < <http://www.lrb.co.uk/v24/n16/jacqueline-rose/this-is-not-a-biography>>.

⁹⁶ LEJEUNE. *O pacto autobiográfico*, p. 56.

⁹⁷ LEJEUNE. *O pacto autobiográfico*, p. 25.

Serge Doubrovsky,⁹⁸ crítico e escritor que cunhou tal termo, em 1977, apesar de assumir a impossibilidade de alcançar a restituição de si através de uma narrativa que desnude a lógica interna de uma vida, o gênero se pauta por um esforço de autorreferencialidade. Para ele, além da estabilidade do Eu como referente da escrita, a autoficção se erige a partir de um material estritamente biográfico relatado de maneira estritamente ficcional.⁹⁹ Tal ficcionalização, como ele elucida em outro texto, surge pela própria escrita como mimesis, na qual o fluxo de consciência combinado à abolição da sintaxe, feita por fragmentos, substitui a ordem da autobiografia clássica.¹⁰⁰ É certo que, ao longo dos anos, o termo cunhado por Doubrovsky ganhou outras nuances. Todavia, considerando as três grandes formulações sobre a autoficção: a de 1977 com Doubrovsky; a de 1984 de Jacques Lecarme e a de 1989 feita por Vicent Colonna, é possível afirmar que, apesar da falta de consenso entre os teóricos, o esforço autorreferencial e a estabilidade do *eu* que fala na escrita permanecem como traços distintivos do gênero.

Renunciando a sinceridade confessional e o esforço autorreferencial, a poesia de Plath cria um outro espaço, no qual elementos que estão além da biografia, como as referências ao holocausto, se misturam aos eventos vividos. Como nota Christina Britzolakis,¹⁰¹ a poética plathiana cria uma outra cena, um espaço teatral, onde o Édipo de Freud, a Oresteia e Hamlet se misturam. Nessa abertura, o que está além da experiência do poeta é também abarcado pelo trabalho literário.

Em 1962, alguns meses antes de sua morte, Plath comentou seu projeto criativo em uma entrevista. Segundo a escritora, embora seus poemas sejam influenciados por suas experiências “sensoriais e emocionais”, ela acreditava que o autor deveria ser capaz de “controlar e manipular as experiências, até as mais terríveis como a loucura”, pois, ainda que as elas fossem importantes, não deveriam ser como uma “caixa fechada e especular, uma experiência narcísica”; pelo contrário, deveriam ser relevantes para coisas mais amplas como “Hiroshima, Dachau, etc”.¹⁰² O que transcende a experiência sensorial da

⁹⁸ DOUBROVSKY. O último eu, p.123.

⁹⁹ DOUBROVSKY. Serge Doubrovsky: Écrire sur soi, c'est écrire sur les autres. lepoint.fr, 22/ fev. 2011. Disponível em: <http://www.lepoint.fr/grands-entretiens/serge-doubrovsky-ecrire-sur-soi-c-est-ecrire-sur-les-autres-22-02-2011-1298292_326.php>.

¹⁰⁰ DOUBROVSKY. O último eu, p.116.

¹⁰¹ BRITZOLAKIS. *Sylvia Plath and the theatre of mourning*, p. 7.

¹⁰² PLATH. A 1962 Sylvia Plath interview with Peter Orr. Tradução minha de: “sensuous and emotional experiences”, “to control and manipulate experiences, even the most terrific, like madness”, “It shouldn't be a kind of shut-box and mirror looking, narcissistic experience.”.

poeta, portanto, é abarcado pela poesia e, se ao lado do vivido encontramos o finito, o trabalho literário, por outro lado, parece não conhecer limites.

Podemos dizer, como escreveu um estudioso,¹⁰³ considerando os múltiplos espaços distanciados da biografia que a poesia plathiana percorre, que vários de seus poemas apresentam uma troca osmótica entre político e pessoal até eles se unirem. Para isso o poema “Cut” (Corte),¹⁰⁴ de 1962, é exemplar. Sua produção parte de um acidente doméstico: um corte no dedo que resultou em uma deformação, como relatado em carta à mãe.¹⁰⁵ Aqui, o biográfico é literalmente entrecortado pelo político e histórico. O acidente acontece ao cortar uma cebola: “Que arrepio-/ Em lugar da cebola, meu polegar”. Subitamente a domesticidade é sombreada por imagens de guerra: “Por uma fissura/ Um milhão de soldados escorrem./Jaquetas vermelhas, um por um. Há então o retorno do pessoal afastado novamente logo em seguida:

O my
Homunculus, I am ill.
I have taken a pill to kill

The thin
Papery feeling.
Saboteur,
Kamikaze man —
The stain on your
Gauze Ku Klux Klan
Babushka
Darkens and tarnishes[...]

Oh, meu
Homúnculo, estou doente.
Tomei uma pílula que aniquila

Aquela fina
Sensação de Papel.
Sabotadora,
Kamikaze-
A mancha em sua
Gaze Ku Klux Klan
Babushka
Escurece e suja [...]

A sabotadora “sensação de papel” do eu lírico desliza para os Kamikaze, aviadores suicidas do Japão durante a Segunda Guerra; já a gaze é a vestimenta do Ku Klux Klan, organização racista que perseguia negros nos Estados Unidos. O uso repetitivo do *enjambement* é crucial no poema para a percepção do movimento rápido e alucinatório através do qual o pessoal entra em troca osmótica com o histórico e político, fazendo o fluxo de sangue se alternar com os passos dos soldados jaqueta-vermelha que correm/escorrem pelo dedo mutilado. A figura da babushka vem, ainda, sintetizar a construção *en abyme* do poema, evocando, assim, a inclusão recíproca das esferas do público e do privado.

¹⁰³ AXELROD. The poetry of Sylvia Plath, p. 74.

¹⁰⁴ PLATH. *Ariel*. p.65-67.

¹⁰⁵ PLATH. *Letters homes*, p. 481.

Não há, assim, autorreferencialidade como se a escrita retornasse ao Eu do autor. Pelo contrário, trata-se de um devir; é no prolongamento mesmo da produção que há a inserção do biográfico, aspecto que faz do autor, nessa escrita, um sujeito sempre atópico, fugidio, que se recusa a ser fixado. É esse, ainda, um traço fundamental da escrita poética de Plath: o caráter fragmentário através do qual o autor se insere na obra, traço originário da subtração que a escrita opera, deixando de fora qualquer brutalidade do biográfico.

Se analisarmos sua escrita pessoal veremos que nela não é diferente. Ao contrário do que poderíamos esperar, a análise de sua escrita epistolar e diarística em pouco contribui para que se aproxime do fático ou do autor por detrás da obra. Quando em 1975, em resposta à avalanche de produções sobre Sylvia Plath, sua mãe decide publicar *Letters home*, o volume contendo 696 cartas trocadas entre 1950 e 1963, ela não esperava que o resultado fosse o oposto do pretendido. Com as correspondências pretendia-se oferecer uma imagem mais “positiva” da autora. Contudo, após a análise das cartas, a constatação de muitos foi a de que Sylvia Plath de *Letters home* não é a mesma Sylvia Plath dos diários ou dos poemas. A personalidade alegre e otimista que perfila nas cartas para a mãe contrasta com frequência com as páginas impregnadas de angústia e pessimismo dos diários. *Letters home* pode, assim, ser lido como um romance epistolar, o romance sobre a personagem que uma crítica chamou de “persona Sivvy”,¹⁰⁶ a voz da mulher delicada, otimista, feliz e bem sucedida, criada por Plath para ficções direcionadas à mãe.

Via de regra, sua escrita pessoal sugere que Plath não precisava ir para a escrita literária para criar. Sem hierarquizar como mais ou menos literários os gêneros nos quais Plath se manifestou, é possível ver como os dados biográficos são manipulados em cada um deles. Como Carvalho não deixou de notar, essa escrita mostra um trabalho de “fertilização cruzada”,¹⁰⁷ já que os textos se alimentam mutuamente. A título de exemplo podemos mencionar uma carta enviada para a mãe na qual Plath relata um episódio no qual um cisco a atingiu no olho. A carta inicia-se em tom de ficção na sua romanceação ao recapitular o tempo passado: “Era um amável e fresco dia de primavera, e eu caminhava vagarosamente através de um pasto verde com rebanhos de vacas pastando no meu caminho em direção a Manchester para um café”. O acidente com o cisco que

¹⁰⁶ BRITZOLAKIS. *Sylvia Plath and the theatre of mourning*, p. 20.

¹⁰⁷ CARVALHO. *Escrita com fim, escrita sem fim: a poética do suicídio em Sylvia Plath*, p. 32.

acontece no momento da caminhada a levou ao hospital dias depois para uma pequena cirurgia; ela então escreve em tom otimista que, assim como Édipo e Rei Lear, ganhará nova visão.¹⁰⁸ O episódio é transcrito para o poema “The eye mote”, presente em *The Colossus*, e, aqui, a visão que se ganha, ainda com o cisco, perturba o eu lírico quando a deixa “cega para o que foi e para o que virá”. Ela sonha então que é Édipo, desejando voltar para o que havia “Antes da cama/ Antes da faca /Antes do alfinete do broche e o bálsamo” fixá-la “nesse parênteses” num “tempo fora da mente”.¹⁰⁹

Em relação ao seu projeto criativo, seus diários tinham também uma função fundamental. Nas palavras da escritora, eles eram seu patrimônio de “dias e máscaras”, ricos o bastante para que ela pudesse passar “anos pescando” as “reliquias enterradas” que precisaria “tecer com palavras, para obter um tecido futuro”.¹¹⁰ Os diários não pareciam ser para ela uma mera agenda de acontecimentos cotidianos. Muitas vezes o que lemos ali são anotações e rascunhos para escritas futuras. Uma visita ao túmulo do pai descrita nos diários,¹¹¹ por exemplo, aparece como tema central do poema “Electra on Azalea Path”, escrito dias mais tarde,¹¹² e, alguns anos depois, retorna em uma cena do romance *A redoma de vidro*. Da mesma forma, as poucas anotações feitas nos diários entre 19 de junho e 14 de julho de 1953 e o conto “The tongues of stone”¹¹³ nos fornecem parte do material usado para a escrita de *A redoma de vidro*.

Os diários, enquanto depósito de “reliquias enterradas e Eus perdidos”,¹¹⁴ evidenciam o caráter textual da identidade que ali fala. À instabilidade do sujeito da escrita diarística uma crítica relacionou a dificuldade de se construir uma representação da feminilidade. Como ela escreve, o estudo dos diários acompanhado dos poemas, ao evidenciar o caráter textual da identidade que resiste a ser fixada em um modelo, nos dão acesso ao que poderíamos chamar “subjetividade em processo”.¹¹⁵

¹⁰⁸ PLATH. *Letters home*, p. 229-230.

¹⁰⁹ PLATH. *The colossus and other poems*, p. 12. Tradução minha de: “Blind to what will be and what was.”, “Before the bed, before the knife, /Before the brooch-pin and the salve/ Fixed me in this parenthesis/ Horses fluent in the wind, /A place, a time gone out of mind.”.

¹¹⁰ PLATH. *The unabridged journals of Sylvia Plath*, p. 337. Tradução minha de: “days and masks”, “the sunk relics”, “I must weave, word-wise, into future fabrics.”.

¹¹¹ PLATH. *The unabridged journals of Sylvia Plath*, p. 470.

¹¹² PLATH. *The collected poems*, p. 116-117.

¹¹³ c 267-274

¹¹⁴ PLATH. *The unabridged journals of Sylvia Plath*, p. 470. Tradução minha de: “sunk relics of my lost selves”.

¹¹⁵ DYNE. *Revising life*, p. 4-7. Tradução minha de: “subjectivity in process”.

Não há, assim, limites claros entre ficção e escrita pessoal, tampouco poderíamos nos aproximar do fatual por trás do texto literário através de sua escrita pessoal, já que esta, por vezes, fica em paridade com a escrita literária. Como uma ensaísta não deixou de notar,¹¹⁶ a escrita pessoal de Plath tem o mesmo estatuto da escrita epistolar na obra kafkiana. Nesse viés, escreve Deleuze e Guattari sobre a obra de Kafka: “não há lugar para se perguntar se as cartas fazem ou não parte da obra, nem se elas são fonte de certos temas da obra: elas fazem parte integrante da máquina de escrita ou de expressão”.¹¹⁷ Essa “máquina de expressão” é capaz de “desorganizar suas próprias formas” para liberar “puros conteúdos que se confundirão na mesma “matéria intensa”,¹¹⁸ não importando o gênero, já que toda produção é engrenagem, peça motora, de um mesmo organismo. Vida e obra terminam, portanto, em paridade num mesmo tecido. Plath mesma evocou a figura de uma máquina de mel (“honey-machine”), no poema “Stings” (Ferroadas),¹¹⁹ para se referir à escrita. Em um momento em que a criação se refere a si mesma o eu lírico do poema nos diz que a máquina, apesar ter de ter um eu no controle, “vai operar sem pensar/ Se abrindo, na primavera, como uma virgem industriosa”, enquanto “uma terceira pessoa observa”.

Embora saiam da mesma máquina, isto é, do mesmo corpo, a análise conjunta da obra de Plath só evidencia o esvanecimento do autor no emaranhado textual, já que aqui tudo é transferido para o sujeito do enunciado. Embora seja enraizada em solo biográfico e porte indubitavelmente traços do corpo que a anima, a obra de Plath ainda nos deixa indagando de que forma, então, o autor se insere na tessitura da obra.

¹¹⁶ CARVALHO. *A poética do suicídio*, p.49.

¹¹⁷ DELEUZE; GUATTARI. *Kafka, por uma literatura menor*, p.63.

¹¹⁸ DELEUZE; GUATTARI. *Kafka, por uma literatura menor*, p.57.

¹¹⁹ PLATH. *Ariel*, p. 173-175.

1.4. A escritura em abismo

Escrever é literalmente um jogo de espelhos, e no meio desse jogo representa-se a cena multiplicada de uma carnificina metafisicamente irrisória.

Herberto Helder, *Photomaton & Vox*

A poética plathiana evoca uma noção específica de escrita, a saber, aquela formulada por Roland Barthes e, com frequência, traduzida para o português como escritura. Para Barthes, escrita e escritura não se confundem, da mesma forma há na última uma distinção fundamental com relação à literatura no sentido de *Belles Lettres*. Sabe-se que, de *O grau zero da escrita* (1953) até *Câmara clara* (1980), a noção¹²⁰ sofre vários deslocamentos dentro da obra barthesiana. Em *O grau zero da escrita*, livro que contém textos redigidos desde 1947, por exemplo, escrita e escritura ainda se confundem. Nele a escritura aparece como uma prática situada entre a língua e o estilo, isto é, entre o mais geral e o mais particular.¹²¹ Inspirado pelo pensamento de Marx, nesse momento, Barthes se detém, sobretudo, na importância das relações da escritura com a sociedade e a história. No início de sua obra, tais relações aparecem como fundamentais, todavia, tendem a perder sua proeminência à medida que Barthes entra em contato com a perspectiva estruturalista, semiológica e, mais tarde, psicanalítica. A partir do ensaio “Escritores e escreventes”, de 1964, a noção começa a ser depurada com a famosa distinção entre as escritas transitivas e intransitivas.¹²² Porém, somente na década de 1970, Barthes chegará a uma definição de escritura que não sofrerá mais grandes mudanças. Como escreve Leyla Perrone-Moisés, sob a inspiração da psicanálise lacaniana, a partir de então, a escritura, além de transbordar a noção de estilo enquanto distinção entre forma e conteúdo, passa a incorporar “a concepção da linguagem como rede de significantes sem significado último, e a teoria do sujeito, como construção imaginária e efeito de discurso”.¹²³ Ainda em proximidade com o ensino lacaniano, na

¹²⁰ “Escritura” não é especificamente um conceito, mas sim uma noção, isto é, um conhecimento sintético, que permite reconhecer em diferentes textos um conjunto de traços que os definem de forma particular, sem que esses traços constituam uma totalidade que sirva de modelo.

¹²¹ BARTHES. *O grau zero da escrita*, p. 9-16.

¹²² BARTHES. *Escritores e escreventes*, p. 34.

¹²³ PERRONE-MOISÉS. *Com Barthes*, p.80.

década de 1970, o texto escritural aparece como um lugar de inscrição das “pulsões individuais”.¹²⁴ Em *O prazer do texto* (1973), a noção de escritura, finalmente, se consolida como “a ciência do gozo da linguagem”,¹²⁵ passando, então, a ser entendida como um gesto que assume o individual contra o universal, o corpo contra o conceito, o prazer contra o cientificismo.¹²⁶ Entretanto, conforme elucida Leyla Perrone-Moisés, tais transformações não impedem “que certos traços da noção se mantenham obstinadamente estáveis”.¹²⁷

Ao longo dos anos, o que se faz notável nas teorizações de Barthes é que, diferente de outras escritas, como uma “prática significativa de enunciação na qual o sujeito se põe de um modo particular”,¹²⁸ haverá em toda escritura uma personalidade que não corresponde, necessariamente, ao que se estende pelo plano do sentido do enunciado. O enunciado na escritura é coberto por uma espécie de opacidade comunicacional constitutiva da intransitividade. Está precisamente nesse atributo a cisão essencial que vai separar, para Barthes, a escritura de outras escritas.¹²⁹ À diferença da escrita daquele que Barthes chamou escrevente, na prática escritural a língua não é um instrumento puramente comunicacional a serviço de uma intenção, mas é antes uma linguagem “endurecida que vive sobre si mesma”.¹³⁰

A escritura é um ato sem passado, conhece apenas um sentido futuro que ela anuncia em um sistema presente, isso porque o interesse nela recai menos sobre a *mímesis* que sobre a *semeliosis*.¹³¹ Não se trata na escritura, como escreveu Deleuze acerca da literatura, de impor uma forma de expressão a uma matéria vivida; trata-se, antes, do informe de um devir. E o devir, ele lembra, não atinge “uma forma (identificação, imitação, Mimese)”.¹³² Em Plath, escrever não é exercer a pura recapitulação de sua vida ou criar um meio de expressão privilegiado da subjetividade, o que seria a escrita funcionando dentro dos confins narcísicos daquilo que ela chamou “caixa fechada e

¹²⁴ PERRONE-MOISÉS. *Com Barthes*, p. 81.

¹²⁵ BARTHES. *O prazer do texto*, p. 11.

¹²⁶ PERRONE-MOISÉS. *Com Barthes*, p. 82.

¹²⁷ PERRONE-MOISÉS. *Com Barthes*, p. 75.

¹²⁸ BARTHES. *Variações sobre a escrita*, p. 221.

¹²⁹ BARTHES. *Crítica e verdade*, p. 31.

¹³⁰ BARTHES. *O grau zero da escrita*, p. 17.

¹³¹ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. 30.

¹³² DELEUZE. *Crítica e clínica*, p. 11.

especular”.¹³³ Nessa poesia podemos ver que se trata sempre de uma outra cena, e não, como poderia sugerir a presença do material biográfico, que ocupou parte de seus críticos, de uma escrita do eu em sentido estrito.

A escritura se erige, para retomar um dito de Barthes, com a língua na situação de Orfeu,¹³⁴ que não pode evitar perder o objeto amado ao virar-se para ele; é esta a condição que impõe a linguagem, com seu lado mortificante que nunca traz senão a morte da coisa. É necessária, então, uma renúncia. Dessa forma, a escritura constrói-se mais pelo lado de um sentido por vir, que do referente. Ou, se quisermos, trata-se mais da significância, que diz mais respeito ao significante que à significação,¹³⁵ pois, aqui, o sentido só se produz de forma sensual.¹³⁶ E eis que a palavra, numa situação produtora, virá, em um novo sistema, preenhe de todos os seus possíveis. Ainda, se a referencialidade mimética relaciona-se, como o vivido para Plath, ao limitado, a escritura livre, por outro lado, estende-se ao infinito. Como escreveu Barthes, tendo em mente a poética¹³⁷ moderna que aos poucos culmina na escritura, a palavra nela é “um objeto inesperado, uma caixa de Pandora de onde saem voando todas as virtualidades da linguagem”.¹³⁸

Na ausência de uma intenção comunicacional, a escritura lança por terra o estilo no sentido “chão”¹³⁹ com a sua distinção entre forma e conteúdo. Nada nela é adorno de um pensamento, pois o escritor institui a sua palavra como um objeto fechado que abraça sua forma e seu conteúdo. Reúne-se, assim, todo o conteúdo da palavra, seu peso de significante, letra, corpo, e não seu significado eletivo.¹⁴⁰

Com a intransitividade constitutiva da escritura, o texto ergue-se como sistema autônomo, a palavra nele nasce com a morte de seu passado, conhecendo a liberdade em relação a qualquer referente no mundo extratextual, ao mesmo tempo em que aflora sua face “caixa de pandora”, como diria Barthes. Tudo nela concerne mais à linguagem mesma. Seu modelo encontramos na poesia de Mallarmé, já que o poeta atinge o ponto

¹³³ PLATH. A 1962 Sylvia Plath interview with Peter Orr (1962),.

¹³⁴ BARTHES. *O grau zero da escrita*, p.10, 65.

¹³⁵ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p.49.

¹³⁶ BARTHES. *O prazer do texto*, p.72.

¹³⁷ A noção de escritura, em Barthes, dilui a noção de gênero. Não há, nesse caso, a distinção entre prosa e poesia.

¹³⁸ BARTHES. *O grau zero da escrita*, p. 43.

¹³⁹ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. XII.

¹⁴⁰ BARTHES. *O grau zero da escrita*, p. 43.

em que “só a linguagem age, ‘performa’, e não ‘eu’”.¹⁴¹ Com essa configuração, lembra Barthes, toda poética de Mallarmé termina por suprimir o autor em proveito da escritura”.¹⁴²

Na primazia da linguagem, agindo de forma intransitiva, a figura do autor, como se conhecia até então, encontra seu fim. Esse autor, cujo prestígio chega ao fim no divisor de águas “A morte do autor” (1968), texto no qual Barthes proclama a autonomia da obra, era aquele que dominava na crítica que, em 1964, o teórico chamava de crítica universitária: “no essencial, um método positivista herdado de Lanson”, cujo programa, muito conhecido, consistia no sistema de interpretação da obra através da vida do autor.¹⁴³ Encontrava-se no texto uma intenção do autor, principalmente, por meio do âmbito biográfico, e o texto estava “decifrado”. Na intenção localizada na pessoa biográfica do autor condensava-se, então, todo o prestígio que uma era havia concedido ao escritor. Tratava-se, em suma, do autor enquanto uma “personagem moderna”, produzida, sem dúvida, pela sociedade, na medida em que, “ao terminar a idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio pessoal do indivíduo”.¹⁴⁴ É então esperado que, “em matéria de literatura, tenha sido o positivismo, resumo e desfecho da ideologia capitalista, a conceder a maior importância à ‘pessoa’ do autor”.¹⁴⁵ Barthes chamou de Autor-Deus o autor que continha em si a chave da interpretação da obra, que era vista, nesse viés, como o veículo de um sentido unívoco.

Como vimos, na crítica de Plath não foram poucos os que se debruçam sobre a obra procurando no campo extrínseco ao texto o segredo da interpretação ou tomaram a obra como o caminho direto até a mente supostamente doentia da poeta, ecoando esse antigo modo de análise literária. Por outro lado, parte da fortuna crítica, ao evidenciar a excessiva produção de sentido própria à significância da escritura, ilustra como a obra resiste a ser compreendida dentro dos liames biográficos. Aqui, na medida em que a palavra aflora, produz-se um “desfasamento, a voz perde a sua origem, o autor entra na sua própria morte” enquanto a escrita começa.¹⁴⁶

¹⁴¹ BARTHES. A morte do autor, p. 59.

¹⁴² BARTHES. A morte do autor, p. 59.

¹⁴³ BARTHES. *Crítica e verdade*, p. 149.

¹⁴⁴ BARTHES. A morte do autor, p. 58.

¹⁴⁵ BARTHES. A morte do autor, p. 58.

¹⁴⁶ BARTHES. A morte do autor, p. 58.

A poética de Plath é também a morte de sua origem, a ausência de uma intenção, ou uma voz, que lhe certificaria a verdade. Como escreve Blanchot, o qual trabalhou certa noção de escrita intransitiva que se aproxima da desenvolvida por Barthes, na escritura, está presente somente a voz da ausência, decorrente da supressão de um *logos*, que não explica aquilo que enuncia e não se dá ao diálogo, traços que causavam desconforto aos filósofos no *Fedro* de Platão.¹⁴⁷

Com a primazia da linguagem livre de uma intenção, funda-se o lugar privilegiado do leitor e uma crítica pautada menos pela verdade que pela validade.¹⁴⁸ Conforme escreve Foucault, no âmbito da discussão acerca do lugar do autor em sua escrita, pode se dizer que a escritura, ao se libertar do tema da expressão, se torna “um jogo ordenado de signos que se deve menos ao seu conteúdo significativo do que a própria natureza do significante”,¹⁴⁹ formulação que vai ao encontro da escritura enquanto rede de significantes sem significado último, como encontramos nos desenvolvimentos de Barthes.¹⁵⁰

Para Foucault, ao evidenciar a primazia do significante, na escrita intransitiva, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever, nem da fixação de um sujeito numa linguagem; pelo contrário, trata-se da “abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer”.¹⁵¹ O texto é, então, esse segundo espaço de linguagem, espécie de *mise en abyme*, no qual o sujeito da escritura se insere de forma evanescente. Como Barthes escreveu na mesma época, o texto é um “espaço de dimensões múltiplas onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é original”.¹⁵²

Esse autor colocado em *fading* pela potência mortífera da escritura desaparece, de fato? Se, em um primeiro momento poder-se-ia depreender, como lembra Blanchot, que já “não há autor, já não há unidade criadora”, a questão não é assim tão simples. Como escreve Blanchot:

O sujeito não desaparece: é sua unidade determinada demais, que é questionada, já que o que suscita interesse e investigação é seu desaparecimento ou, ainda,

¹⁴⁷ BLANCHOT. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 55.

¹⁴⁸ BARTHES. *Crítica e verdade*, p. 160.

¹⁴⁹ FOUCAULT. O que é um autor?, p. 272.

¹⁵⁰ PERRONE-MOISÉS. *Com Barthes*, p.80.

¹⁵¹ FOUCAULT. O que é um autor?, p. 272.

¹⁵² BARTHES. A morte do autor, p. 62.

sua dispersão, que não o aniquila, mas dele só nos oferece uma pluralidade de funções¹⁵³

Dentro das formulações de Foucault, a morte do autor se erige sobre o solo da morte do homem, anunciada em *As Palavras e as Coisas*, livro no qual o filósofo escreve que o homem é uma invenção recente, uma figura que não tem dois séculos, e que “desaparecerá assim que surgir uma forma nova”.¹⁵⁴ É sabido que, diferente de seu foco na época de *As Palavras e as Coisas*, mais tarde, Foucault passa a demonstrar um crescente interesse na figura do sujeito e na sua relação como a escrita, bem como nos modos de subjetivação.¹⁵⁵

Jacques Derrida, que trabalhou uma outra noção de escritura, também não deixou de tratar, à sua maneira, a questão da figura autoral. Se, em um primeiro momento, a partir do descentramento proposto pela Desconstrução derridiana, poder-se-ia supor que estava eliminada a presença do autor, a questão, em Derrida, não é assim tão simples. Como o filósofo escreve, a Desconstrução determina o não-centro e não, forçosamente, a perda do centro.¹⁵⁶ No caso da escritura, sem a centralidade, não é eliminado o que lá se situava; o que acontece é sua dispersão por um sistema autônomo. Como Derrida declarou, não se trata de destruir o sujeito, mas de situá-lo, já que “sujeito é indispensável”.¹⁵⁷

No que concerne às formulações de Barthes, passada a era do Autor-Deus, contra a cientificidade da perspectiva estruturalista e, mais tarde, semiológica, o crítico introduz, nas suas palavras, a “semente do desejo”, faz a “reivindicação do corpo”.¹⁵⁸ Trata-se do período que Leyla Perrone-Moisés chamou de Barthes do corpo e do gozo sensual dos signos.¹⁵⁹ Nesse período, no qual a teoria é feita com licença poética, por influência da psicanálise lacaniana, Barthes passa a ver a escritura, nas palavras de Perrone-Moisés, como o “discurso do desejo”.¹⁶⁰ Consolida-se, assim, a noção de uma prática escritural que deixa ver, como escreveu Perrone-Moisés, os ecos das “pulsões individuais”.¹⁶¹

¹⁵³ BLANCHOT. *Uma voz vinda de outro lugar*, p. 127.

¹⁵⁴ FOUCAULT. *As palavras e as coisas*. p. XXI.

¹⁵⁵ Ver, por exemplo, *A hermenêutica do sujeito* (2014).

¹⁵⁶ DERRIDA. *A Escritura e a diferença*. p. 425.

¹⁵⁷ DERRIDA. *Discussion*, p. 266.

¹⁵⁸ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 85.

¹⁵⁹ PERRONE-MOISÉS. *Roland Barthes: saber com sabor*, p. 59.

¹⁶⁰ PERRONE-MOISÉS. Prefácio de *O rumor da língua*. p. XIV.

¹⁶¹ PERRONE-MOISÉS. *Com Barthes*, p.81.

Nessa perspectiva, se no momento seguinte à morte do autor enquanto figura intencional, Barthes fala de um “*eu de papel*”¹⁶² para se referir ao lugar do autor, maior será a importância do autor nos desenvolvimentos posteriores.

Em *O Prazer do Texto*, tomando de empréstimo, através de um deslocamento, a noção psicanalítica de gozo, Barthes nos propõe pensar, ao lado do gozo do leitor, no gozo do autor, que aparece no texto como corpo erótico, mas nunca biográfico.¹⁶³ Em *Sade, Fourier, Loyola* ele escreve que “*O prazer do Texto* comporta também uma volta amigável do autor”, mas esse autor que volta não é por certo aquele que foi “identificado por nossas instituições (história e ensino da literatura, da filosofia, discurso da Igreja); nem mesmo o herói de uma biografia ele é”. Ele é somente a figura de “alguns pormenores tênues”, em suma; “não é uma pessoa (civil, moral), é um corpo. [...]”. Em 1964, Barthes já postulava que escrever é fazer-se “silencioso como um morto”, tornar-se o homem a quem se recusa a última palavra.¹⁶⁴ É nesse sentido que ele afirma, onze anos mais tarde, que escrever sobre si é tão simples quanto a ideia de um suicídio, isso porque a escritura despoja o autor de sua autoridade sobre a escritura à medida que o reduz à sua dimensão corporal.¹⁶⁵

Por uma volta da espiral, o autor retorna na escritura como corpo. E se há no texto, “destruidor de toda origem”, algum sujeito: “tal sujeito é disperso, um pouco como as cinzas que se atiram ao vento após a morte”.¹⁶⁶ Isso porque entre escritura e autor trava-se uma “dialética arrevesada”,¹⁶⁷ que deixa do autor, no texto, apenas um “pormenor”. A essa remanescência que figura a presença do autor de modo intrínseco ao seu texto Barthes deu o nome de biografema. Nos limites do teórico ele assim define essa noção:

Se eu fosse escritor, já morto, como gostaria que a minha vida se reduzisse, pelos cuidados de um biógrafo amigo e desenvolto, a alguns pormenores, a alguns gostos, algumas inflexões, digamos: “biografemas”, cuja distinção e mobilidade poderiam viajar fora de qualquer destino e vir tocar, à maneira dos átomos epicurianos, algum corpo futuro, prometido à mesma dispersão: uma vida esburacada, em suma, como Proust soube escrever a sua na sua obra, ou então um filme à moda antiga, de que está ausente toda a palavra e cuja vaga de imagens [...] é entrecortada, à moda de soluções salutares, pelo negro

¹⁶² BARTHES. Da obra ao texto, p.72.

¹⁶³ BARTHES. *O prazer do texto*, p.66.

¹⁶⁴ BARTHES. *Crítica e verdade*, p.15.

¹⁶⁵ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p, 71.

¹⁶⁶ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. xvi-xvii.

¹⁶⁷ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. xvi-xvii.

apenas escrito do intertítulo, pela irrupção desenvolvida de outro significante.

Para Paul Breslin,¹⁶⁸ a obra de Plath é a destruição da verdade, já que a autora manipula o leitor com revelações parcialmente veladas ao invés de escrever a verdadeira autobiografia. Ora, é esse mesmo o traço distintivo do biografema, sua característica fragmentária, um pouco como as “cinzas que se atiram ao vento após a morte”, inapreensíveis em sua totalidade. A obra de Plath demonstra, assim, um processo de subtração de toda brutalidade biográfica, que, não obstante, não exclui as marcas que o autor imprime em seu texto.

Com efeito, toda prática escritural é marcada por uma singularidade concernente ao autor. A começar pelo seu cerne, que remonta ao fim do século XIX,¹⁶⁹ com a passagem do escritor como testemunha universal para uma consciência individual.¹⁷⁰ Na sua gênese, podemos pensar, por exemplo, em Proust, evocado para a definição do biografema, com sua escrita enraizada na experiência pessoal.¹⁷¹ Em “Durante muito tempo, fui dormir cedo”,¹⁷² Barthes escreve que, em Proust, a organização da vida na obra é, na verdade, uma desorganização. Segundo o crítico francês, o que Proust fez foi criar uma outra forma narrativa cuja imagem é a de uma costura de fragmentos que desorganiza a ordem ilusória da autobiografia. Como acontece na obra de Plath, em Proust, a desorganização do elemento biográfico não os destrói, eles “são conservados, de maneira identificável, mas estão de certo modo *desviados*”.

Voltada para um âmbito individual em oposição a certa coletividade de outrora, a noção consolidada de escritura se relaciona ao estilo, mas, aqui, já não entendido como aquilo que Barthes chamou de “estilo chão”,¹⁷³ a saber, aquele baseado na distinção entre fundo e forma. Esse “estilo chão” é substituído pelo volume do escalonamento de significantes característico da escritura.¹⁷⁴ É uma noção de estilo ligada à língua que o escritor funda. Enquanto Foucault, às voltas com a presença do autor na escrita, trata dos

¹⁶⁸ BRESLIN, 1987 *apud* BRITZOLAKIS, 1999, p. 146.

¹⁶⁹ Ressalto que essa afirmação encontra-se em o *Grau zero da escrita*, livro no qual as noções de escrita e escritura ainda se confundem.

¹⁷⁰ BARTHES. *O grau zero da escrita*, p. 5.

¹⁷¹ BARTHES. A morte do autor, p. 59.

¹⁷² BARTHES. Durante muito tempo, fui dormir cedo, p. 355. (Grifo do autor).

¹⁷³ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. xiii.

¹⁷⁴ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. xiii.

fundadores de discursividade, Barthes, por outro lado, fala do escritor como um fundador de língua, um logoteta. Essa língua, espécie de *parole* única, não deixa de evocar, a meu ver, a noção de estilo com a qual Barthes trabalhava outrora: o estilo como um “um fluir, um léxico” que nasce “do corpo e do passado do escritor” e se torna, pouco a pouco “os automatismos mesmos de sua arte”, uma forma de “linguagem autárquica que mergulha apenas na mitologia pessoal do autor”.¹⁷⁵ Se com língua funcionando no âmbito coletivo o escritor encontrava a “familiaridade da História”, na escritura ele encontra, assim, “a de seu próprio passado”.¹⁷⁶ Como esclarece Leyla Perrone-Moises,¹⁷⁷ a escritura “provém do mais íntimo e único de cada escritor: de seu corpo, de seu inconsciente, de sua história pessoal”. Essa prática de escalonamento de significantes, escreve Barthes, “dispensa o centro”; nela, o escritor se transforma em um cenógrafo: “aquele que se dispersa através dos bastidores que planta e escalona até o infinito”.¹⁷⁸

O estudo da construção do texto de Plath mostra que, embora essa escrita alcance sua autonomia, ela é sempre marcada por rastros da figura autoral. Se Plath, como escreve Rose, demonstra de forma excepcional as formulações freudianas dos conflitos que todo sujeito enfrenta na sua tentativa de se representar na linguagem, já que “para Freud, a enunciação é sempre parcial, marcada que está pela divisão entre consciente e inconsciente, pela fenda, mas também mutua interferência entre aquilo que escolhemos dizer e aquilo que se situa fora do nosso discurso”,¹⁷⁹ da mesma forma ela demonstra que toda enunciação será marcada pelas singular subjetividade daquele que fala.

Como peça motriz do retorno do autor está, como Barthes aponta, o gozo do escritor. Nesse viés, se a escritura é a mortificação do autor, a destruição de sua origem, não obstante, ela não exclui a presença do corpo que lhe dá suporte. Ao lado do gozo, o biografema e a língua do escritor marcam, para Barthes, a presença do autor de forma intrínseca ao texto. Assim, no mesmo movimento através do qual ela coloca “a nu a inconsistência do sujeito, sua atopia”,¹⁸⁰ a escritura também carrega o “corpo para outra

¹⁷⁵ BARTHES. *O grau zero da escrita*, p. 11-12.

¹⁷⁶ BARTHES. *O grau zero da escrita*, p. 12.

¹⁷⁷ PERRONE-MOISÉS. *Roland Barthes: saber com sabor* p.12.

¹⁷⁸ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p. xiii.

¹⁷⁹ ROSE. *The haunting of Sylvia Plath*, p. 5. Tradução minha de: “For Freud the utterance can only ever be partial, scarred as it is by the division between conscious and unconscious- by the gap, but also mutual interference, between what we chose to say and what is repeatedly excluded from the bounds of our speech”.

¹⁸⁰ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 100.

parte”, para longe da “pessoa imaginária”, “em direção a uma espécie de língua sem memória que já é a do Povo”.¹⁸¹

A escritura carrega os estilhaços do corpo que goza, seus vestígios, suas anamneses: “chamo de anamnese a ação – mistura de gozo e de esforço – que leva o sujeito a reencontrar, *sem o ampliar nem o fazer vibrar*, uma tenuidade de lembrança. O *biografema* nada mais é do que uma anamnese factícia” colhida pelo o leitor.¹⁸² Como o *punctum*, (a picada, pequeno buraco, pequena mancha, pequeno corte), em suma, o detalhe que punge o leitor da fotografia, o biografema é o ponto que, no texto, reconhecido pelo leitor, concerne ao corpo autoral. Na linha desta comparação, podemos dizer, com Barthes, que a fotografia, que fornece “uma coleção de objetos parciais”, tem com a História a mesma relação que o biografema com a biografia.¹⁸³

A proximidade com o ensino de Jacques Lacan no que diz respeito à escritura e ao retorno do autor é clara. Sérgio Laia aponta, assim, que é possível pensar uma aproximação entre o autor do qual Barthes faz o obituário com o sujeito da psicanálise mortificado pelo significante que funda, nesse mesmo movimento, um modo de gozo que vivifica o corpo, estrutura esta sustentada também por um resto, nomeado por Lacan de objeto *a*.¹⁸⁴ Por volta de 1970, enquanto Barthes trazia o autor como corpo para os estudos literários, Lacan levava o corpo para a psicanálise. Miller elucida: “Lacan fez entrar o corpo na psicanálise, ao mesmo tempo em que fez entrar o gozo da fala.[...] Se quiser que eu seja completo, acrescento o gozo da escrita, que Lacan trata ao mesmo tempo.”¹⁸⁵ À luz da psicanálise lacaniana, lembra Laia, a escritura enquanto traço, *trace*¹⁸⁶ em francês, é um trabalho que implica uma abordagem e mesmo uma inserção do gozo do escritor.¹⁸⁷ Embora a consonância de Barthes com tais formulações seja notável, é preciso, todavia, ter em mente que ele dá à psicanálise um tratamento próprio, marcado por deslocamentos e reformulações. Nesse viés, podemos pensar, através desse autor enquanto corpo em meio aos biografemas e o gozo, em um sujeito da escritura, como escreve Perrone-Moises:

¹⁸¹ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 14.

¹⁸² BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 126 (grifos do autor).

¹⁸³ BARTHES. *Camêra clara*, p. 39-40.

¹⁸⁴ LAIA. *Escritos fora de si: Joyce, Lacan e a loucura*, p. 90.

¹⁸⁵ MILLER. *O osso de uma análise*, p. 87.

¹⁸⁶ *Trace*, em francês, tem também o sentido de vestígio.

¹⁸⁷ LAIA. *Escritos fora de si: Joyce, Lacan e a loucura*, p. 81.

Um texto é escritural quando nele ouvimos a voz única de um corpo, e a recebemos como um gozo: e o gozo é inanalísável, irrecuperável por qualquer metalinguagem. Ele é sentido como intensidade, como perda do sujeito pensante e ganho de uma nova percepção das coisas.¹⁸⁸

Em oposição ao sujeito pleno dos estudos literários de outrora, na escritura teríamos, como ela sugere em outro momento, um sujeito vazio e flutuante.¹⁸⁹ Barthes nos diz ainda que a escritura expõe o sujeito “enquanto uma falta (que não é uma ausência)”, já que ela “assume o fazer ouvir um sujeito ao mesmo tempo insistente e insituável, desconhecido e no entanto reconhecido”.¹⁹⁰

No que tange suas relações com a vida, embora possa ser dito que toda poesia parte de um dado vivido e que toda obra carrega traços de seu autor, ou, ainda, que toda escritura carrega biografemas – mesmo que dificilmente falaríamos de personalidade ou presença de material biográfico em T. S. Eliot, por exemplo – não é toda obra que se estrutura, isto é, toma forma, a partir de fragmentos biográficos sem a eles se restringir. Em relação à remanescência do autor, a escrita de Sylvia Plath vai um pouco além da personalidade da prática escritural, pois eleva o biografema ao patamar de método.

Em Plath, temos o constante rearranjo de certos dados vividos, certos biografemas, como o feminino, o pai e o suicídio. Sua tendência à repetição foi o que permitiu que Jacqueline Rose¹⁹¹ relacionasse a obra da poeta ao conceito freudiano de repetição. Da insistência de tais temas também parece vir parte da toxidez da escrita plathiana, sobre a qual fala a psicanalista Ana Cecília carvalho.¹⁹² Estes biografemas vão dar origem a uma série de poemas onde o biográfico se deixa apenas entrever, como lembra Paul Breslin;¹⁹³ vemos em Plath revelações parciais, nunca a verdadeira autobiografia.

Dessa forma, não encontramos nessa poesia senão o que a autora chamou “fragmentos de aflição e beleza” datilografados numa página.¹⁹⁴ Longe de qualquer clareza de um discurso autobiográfico, podemos falar, portanto, de uma escrita em biografemas, isto é, uma poética biografemática. No segundo espaço que é a obra, através

¹⁸⁸ PERRONE-MOISES. *Roland Barthes: saber com sabor*, p. 55-56.

¹⁸⁹ PERRONE-MOISES. *Com Barthes*, p.70.

¹⁹⁰ BARTHES. *Aula*, p. 21.

¹⁹¹ ROSE. *The haunting of Sylvia Plath*, p. 50

¹⁹² CARVALHO. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*, p. 103.

¹⁹³ BRESLIN, 1987 *apud* BRITZOLAKIS, 1999, p. 146

¹⁹⁴ PLATH. *The unabridged Journals of Sylvia Plath*, p. 22.

do biografema, o autor se reduz a um significante, muitas vezes, insistente ao longo do texto. Ele sobrevive, então, de forma intrínseca ao texto, mas encontra-se esgarçado pela escritura.

Os biografemas em Plath vão se aproximar daquilo que, segundo Hughes, resistiu a manipulação¹⁹⁵ do trabalho poético já que os materiais da poeta eram só em parte suscetíveis à coerção alquímica da escritura. Esses detalhes, no texto, são como aquilo que Compagnon chamou de “rede de pequenos traços distintivos, um sistema de detalhes sintomáticos – repetições, diferenças, paralelismos” que tornam possível uma identificação ou uma atribuição”.¹⁹⁶

Como um “*grafema*” esse pormenor certamente incita uma leitura que não é somente do sentido do enunciado ou da biografia com os aspectos extrínsecos ao texto, mas sim do nível da escritura mesma. Como Barthes escreve, ler no *corpus* o corpo,¹⁹⁷ corpo do texto e corpo que escreve. Mas corpo já destituído de autoridade e intenção, corpo morto e em estilhaços. Assim, “a noção de biografema envolve uma outra postura de leitura, de seleção e valorização de determinados resíduos sígnicos”.¹⁹⁸ “Como o morfema para a linguística e o mitema para o mito, o biografema é a mínima unidade da biografia”, escreve Sean Burk.¹⁹⁹ Uma leitura biografemática volta-se, assim, para “o potente que se entranha no ordinário, para as imprecisões do rosto, uma espécie de etnologia do minúsculo”.²⁰⁰ Longe do biografismo positivista, com o biografema, nas palavras de Eneida Maria de Souza,²⁰¹ o que temos é “a imagem fragmentária do sujeito, uma vez que não se acredita mais no estereótipo da totalidade e nem no relato de vida como registro de fidelidade e autocontrole”.

Chamo, então, uma Poética biografemática a prática escritural que, no segundo espaço aberto pela escritura, como sugere Foucault, evidencia o lugar do autor, evanescente, a partir de biografemas. Em paridade, uma leitura biografemática será aquela que, seguindo o pormenor, permite abordar obra e vida sem o determinismo redutor que vê a obra como mero reflexo da vida.

¹⁹⁵ HUGHES. On Sylvia Plath. Disponível em <http://www.sylviaplath.de/plath/hughesonsylvia.html>.

¹⁹⁶ COMPAGNON. *O demônio da Teoria: literatura e senso comum*. p. 79.

¹⁹⁷ BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 146.

¹⁹⁸ COSTA. *Estratégias biográficas*, p. 37.

¹⁹⁹ BURK. *The death and return of the author: criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, p. 38.

²⁰⁰ COSTA. *Estratégias biográficas*, p. 35.

²⁰¹ SOUZA. Notas sobre a crítica biográfica, p.106-107.

Capítulo 2

O segundo espaço

2.1 A claustrofobia da escritura

Por boa parte da obra e fortuna crítica de Sylvia Plath a metáfora da redoma de vidro se estende, seja quando seus críticos a evocam para abordar a escrita encarcerada na forma, característica da primeira poesia, seja nos momentos em que o *Eu* que fala nessa poética é abolido na angústia e alienado do restante do mundo: “Onde quer que eu estivesse – fosse o convés de um navio, um café parisiense ou Bangcoc –, estaria sempre sob a mesma redoma de vidro, sendo lentamente cozida em meu próprio ar viciado”,¹ conclui a personagem do romance, *The bell jar*, tendo em mente sua alienação radical do mundo ao seu redor. Encarcerando essa poética, há, todavia, uma segunda redoma: aquela da História. Se no romance o perturbador é o encerramento da personagem fora do mundo, aqui, o mal-estar situa-se na relação de incontornável interioridade, isto é, na impossibilidade que o escritor enfrenta de escapar ao peso da História.

Sabe-se que a prática escritural, dentro da qual situo a poética plathiana, nasce, em solo moderno, com o engajamento do escritor não mais com a História, mas com a língua. Ainda que permaneça certa função social da literatura,² esse é o começo de uma introversão da escrita, iniciada por volta do século XIX, quando o escritor deixa de ser “uma testemunha universal para se tornar uma consciência infeliz”.³ Assim, o engajamento com o comum histórico cede lugar, pouco a pouco, à relação solitária do escritor com a linguagem. Essa língua com a qual trabalha o escritor é menos o seu cabedal do que seu limite extremo e, no embate com esse horizonte contra o qual o escritor insiste, origina-se a prática da escritura. Poder-se-ia ver a escritura enquanto a solidão da língua como uma poética abstraída do âmbito da História. Contudo, como lembra Barthes, e nisso a poesia de Plath é exemplar, no ponto em que a História é negligenciada como objeto ela pode, ainda assim, agir claramente.⁴

¹ PLATH. *A Redoma de vidro*, p.208.

² Como Leyla Perrone-Moisés esclarece (2005, p. 29-52), em *O grau zero da escrita*, isto é, quando a noção de escritura está ainda incipiente, Barthes faz uso de uma perspectiva sociológica da literatura, o que explica a intensidade da relação da escritura com a sociedade, nesse momento de suas formulações. Aos poucos, essa abordagem é abandonada, na medida em que Barthes entra em contato com outras perspectivas, como a semiologia e, mais tarde, a psicanálise. Essa primeira formulação, contudo, não é invalidada, mas reformulada à luz das outras disciplinas.

³ BARTHES. *O grau zero da escrita*, p. 4- 5.

⁴ BARTHES. *O grau zero da escrita*, p. 4.

Como “ninguém pode, sem mais nem menos, inserir a sua liberdade de escritor na opacidade da língua, porque através dela é a História inteira que se mantém”⁵ e, além disso, há o peso de toda uma tradição passada e presente em relação a qual o escritor será forçado a se situar, a escritura será sempre uma realidade ambígua. Como escreve Barthes, ainda em 1953, por parte, ela “nasce incontestavelmente de um confronto do escritor com a sua sociedade; por outra, dessa finalidade social, ela remete o escritor, por uma espécie de transferência trágica, às fontes instrumentais de sua criação”. Sem poder oferecer ao escritor uma linguagem livremente consumida, a História lhe deixa somente a possibilidade de “uma linguagem livremente produzida”.⁶

A solidão da escritura, no que concerne à poesia de Plath, está longe do individualismo narcisista que poderia abolir o escritor no âmbito da vivência pessoal. Também por isso, em meio àquilo que assombra e hostiliza constantemente o *Eu* dessa poética, compondo a muito comentada estética gótica da primeira poesia, está, precisamente, a memória. Em “The thin people”, o que atormenta o *Eu* que ali fala é a inarredável imagem dos corpos definhados da Segunda Guerra. No “contraído país da mente”, ela nos diz, eles surgem ameaçando “não com revólveres ou com abusos/mas com um fino silêncio”.⁷ O eu lírico tende a tornar-se diminuto frente à constante reaparição das imagem dos corpos, os quais, por sua vez, alteram a sua visão, como se todo mundo fosse visto à luz de tal memória atordoante:

We own no wildernesses rich and deep enough
For stronghold against their stiff

Battalions. See, how the tree boles flatten
And lose their good browns

If the thin people simply stand in the forest,
Making the world go thin as a wasp's nest

And grayer; not even moving their bones.

Não possuímos selvas ricas e profundas o suficiente
Para servirem de fortaleza contra seus firmes

Batalhões. Veja como os troncos das árvores
achata-se
E perdem seus saudáveis marrons

Se a gente magra simplesmente se ergue na floresta
Fazendo o mundo emagrecer como ninho de vespa

E mais cinzento; sem ao menos mexer seus ossos.⁸

Há um embate entre a poeta e esse registro, no qual se situa a História e que pode estabelecer com aquele que escreve uma relação de radical alteridade. Como notou um de

⁵ BARTHES. *O grau zero da escrita*, p.10.

⁶ BARTHES. *O grau zero da escrita*, p.15.

⁷ PLAHT. *The collected poems*, p. 64- 65. Tradução minha de: “In the contracted country of the head”, “Not guns, not abuses, But a thin silence.”.

⁸ PLAHT. *The collected poems*, p. 65-66. (Tradução minha).

seus críticos,⁹ por vezes, a sujeição do discurso à historicidade tende a fazer da nomeação poética uma reificação. É assim que, em “Morning song” (Canção da manhã), por exemplo, a chegada do filho é reduzida à chegada de uma “estátua nova em um museu arejado”.¹⁰ No poema, a criança é utilitária, “redondo relógio de ouro”, reduzida à sua capacidade de informar a passagem do tempo, mas nem por isso menos venerada como um artefato. Em “Barren woman” (“Mulher estéril”) é o corpo infértil da mulher um “museu sem estátuas” depositário de artefatos e, no entanto, deles privado.¹¹ Essa inclinação à historicidade é clara, sobretudo, em sua primeira poesia. Tanto comum nessa fase é a ressignificação de mitos e da própria tradição literária, como em “Electra on Azalea Path” (Electra no caminho de Azalea)¹², no qual o drama entre Electra e Agamenon sustenta a elegia da filha ao pai morto e “Full fathom five”(À cinco braças)¹³ no qual dá-se um diálogo direto com a famosa canção do espírito *Ariel*, da peça *A Tempestade* de Shakespeare, o qual anuncia a morte do pai do personagem Ferdinand.

Por vezes, o esquecimento desejado frente ao peso do passado torna-se uma ferramenta da poesia. Em “Getting there” (“Chegando lá”) faz-se uma travessia que somente ao final do poema sabemos ser a travessia do rio Letes. Um dos cinco rios de Hades, Letes provia o esquecimento àqueles que adentravam o submundo. No poema, campos russos em guerra e detonações compõem algumas das várias paisagens que a mulher “de saias chamuscadas e máscara mortuária” percorre até livrar-se totalmente do passado e sair “pura como um bebê”.¹⁴ Na mesma via, em “Amnesiac” (Amnésico), um amnésico se torna o desejado alívio do eu lírico que vê, com aparente desdém, os velhos acontecimentos descascarem de sua pele até o jubiloso e mórbido final: “Oh, irmã, esposa, mãe./ Doce Letes é minha vida/ Eu nunca, nunca, nunca vou voltar para casa”.

O escritor, no seu esforço criativo, terá de se haver com a língua que o precede e, nela, com o peso da História e da tradição a definir caminhos possíveis. Como assujeitada a essa soberania, a escritura permanecerá sempre cheia da lembrança de seus usos anteriores, já que “a linguagem nunca é inocente” e as palavras com as quais o escritor precisa trapacear a língua têm “uma memória segunda que se prolonga misteriosamente

⁹ BRITZOLAKIS. *Sylvia Plath and the theatre of mourning*, p. 57-58.

¹⁰ PLATH. *Ariel*, p. 31.

¹¹ PLATH. *Ariel*, p. 43.

¹² PLAHT. *The collected poems*, p. 116-117.

¹³ PLAHT. *The collected poems*, p. 93.

¹⁴ PLATH. *Ariel*, p.126-127.

no meio das significações novas”.¹⁵

No que concerne à presença de acontecimentos históricos em Plath, o mais polêmico e comentado é indubitavelmente o uso que a poeta fez dos acontecimentos da Segunda Guerra Mundial. Vale ser mencionado que a criação de *Ariel* coincidiu com o fervoroso debate que sucedeu o período de silêncio logo após as atrocidades virem à tona. Poucos anos antes da publicação do livro, Adorno ainda se indagava acerca da possibilidade da poesia depois de Auschwitz. Em 1962, período no qual Plath escreveu boa parte dos poemas que compõem *Ariel*, o caso Eichmann era televisionado e seguido por pensadores que derivavam daí material para suas filosofias, como é o caso de “Eichmann in Jerusalem”, de Hannah Arendt. Ao valer-se do tema para sua poesia, Plath contribuiu para o debate em meio anglófono. É nessa perspectiva que, enquanto “Daddy” foi exaltado pelo crítico e teórico Georg Steiner como “Guernica da poesia moderna”, ainda em 1965, no mesmo movimento, o crítico, adiantando a reação de estudiosos futuros, não pôde evitar indagar-se acerca da legitimidade da poesia.¹⁶ Para muitos, a poeta é culpada de extremismo metafórico, de ilegitimidade no que concerne à representação de tais eventos ou, ainda, de aproveitar-se do trauma histórico para expressar sentimentos de ordem totalmente pessoal. Logo após a publicação de *Ariel*, Irving Howe, por exemplo, escrevia que há algo de “monstruoso e profundamente desproporcional” na metáfora estendida de “Daddy” a partir da qual filho e judeu coincidem ao lado de um pai nazista.¹⁷

Se analisarmos a função das referências ao Holocausto presentes nessa poesia, podemos ver que a escritura de Plath está longe de ser uma poética da memória, em sentido clássico, tampouco podemos falar de um esforço representativo de tais acontecimentos históricos. Se a relação do escritor com a língua saturada de História é uma relação conflituosa, nem por isso será isenta de negociações amistosas. O signo é sempre gregário, sendo o portador, por excelência, daquilo que se arrasta na língua, seja essa carga parasitária uma simples significação, uma *doxa* ou a ideologia. Em Plath a negociação com este campo a permite sair dos confins do *Eu* sem render-se à referencialidade ou ao servilismo de um engajamento puramente transitivo, pois lançando

¹⁵ BARTHES. *O grau zero da escrita*, p.15.

¹⁶ STEINER. *Dying is an art*, p. 54.

¹⁷ HOWE. *The Plath celebration: a partial dissent*, p. 230. Tradução minha de: “There is something monstrous, utterly disproportionate”.

mão do que podemos chamar “resto mnêmico” do signo, a poeta escapa ao cárcere do *Eu*, atingindo universalidade e significância no mesmo movimento.

Em relação ao uso dos signos históricos, “Daddy” é, sem dúvida, o exemplo mais claro e controverso, pois é onde a potência da metáfora é mais explorada na sua fusão ao sofrimento pessoal do eu lírico. A obra de Plath contém, todavia, outras alusões que anunciam a função que é basilar em “Daddy”. Em “Lady Lazarus”, como vimos, lemos o corpo da mulher transformado em abajur nazista, ecoando os rumores acerca de *souvenirs* feitos de carne humana nos campos de concentração. Ao lado da Sra. Lazaro uma mulher queima, lasciva, em febre, no poema “Fever 103°” (40 graus de febre), como anunciado pelo título. O calor do corpo febril compõe, já no segundo verso, um outro cenário: “Pura? O que significa isso?/ As línguas do inferno são torpes, torpes como as três/ Línguas do torpe, obeso Cerberus/ Que arfa ao portão”. A fumaça emanando do corpo “não vai subir,/ Mas girar ao redor do globo/Asfixiando o idoso e o humilde,/ O indefeso/ Bebê na estufa de seu berço” e seguir “untando os corpos dos adúlteros/ Como as cinzas de Hiroshima e os devorando”.¹⁸ O corpo que parece chamuscar, de febre, no inferno ou por ser uma bomba atômica em explosão pode ser lido, ainda, como o corpo tomado por prazer no momento do ato sexual:

Darling, all night
I have been flickering, off, on, off, on.
The sheets grow heavy as a lecher's kiss.

[...]

I am too pure for you or anyone.
Your body
Hurts me as the world hurts God. I am a lantern—
—

My head a moon
Of Japanese paper, my gold beaten skin
Infinitely delicate and infinitely expensive.

Does not my heat astound you! And my light!
All by myself I am a huge camellia
Glowing and coming and going, flush on flush.

I think I am going up,

Querido, a noite toda
Eu estive oscilando, indo e vindo, indo e vindo
Os lençóis ficam opressivos como beijos de um devasso

[...]

Sou pura demais para você ou qualquer outro.
Seu corpo
Magoa-me como o mundo magoa Deus. Eu sou uma lanterna-
Minha cabeça uma lua
De papel japonês, minha pele folheada a ouro
Infinitamente delicada e infinitamente cara.

Meu calor não te impressiona. Nem minha luz.
Sou sozinha uma imensa camélia
Incandescendo, indo e vindo, gozo a gozo

Acho que estou subindo,

¹⁸ PLAHT. *The collected poems*, p. 232. Tradução minha de: “Pure? What does it mean?/ The tongues of hell/ Are dull, dull as the triple/ Tongues of dull, fat Cerberus/ Who wheezes at the gate”, “They will not rise, /But trundle round the globe/ Choking the aged and the meek”, “Greasing the bodies of adulterers/ Like Hiroshima ash and eating in”.

I think I may rise — —
The beads of hot metal fly, and I love, I

Am a pure acetylene
Virgem

Acho que posso me levantar
Os grânulos de metal quente voam, e eu, amor, eu

Sou uma virgem pura
De acetileno.¹⁹

Trata-se do corpo de uma bomba a liberar sua energia mortífera evocando a muito conhecida imagem do cogumelo de fumaça em ascensão? Trata-se de uma mulher levantando-se purificada após uma noite de febre ou de sexo? Ou, ainda, de uma experiência mística da virgem “cuidada por rosas/ por beijos, por querubins” que vai, ao fim, em direção ao paraíso? Se a virgem em direção ao paraíso é uma alusão a Maria, considerando que temas bíblicos são materiais para Plath, o bebê asfixiado no berço, que é também uma estufa radioativa, a qual não deixa de evocar as câmaras do holocausto, é Jesus? Cada significação obriga a reformulação do que a antecede e, no entanto, no movimento retroativo em busca do sentido, evidencia-se, em meio ao caótico excesso da significância, um vazio de sentido. São fugazes as imagens que colapsam logo após a sua ascendência, na mesma velocidade com a qual a simples significação cede lugar à significância. O poema culmina na dissolução do Eu: “Meus Eus se dissolvem, anáguas de puta velha-/ Ao Paraíso”.²⁰ Esse sujeito que se desfaz em morte, orgasmo ou experiência mística coincide com a síncope do poema enquanto corpo produtor de sentido, pois esse é suspenso deixando o leitor com um interrogativo silêncio.

O mesmo acontece em outros poemas, como “Mary’s song” e “Daddy”, nos quais tais elementos são usados e, embora as imagens sejam evocadas no processo de leitura, nada se consolida em sentido. A criação caminha para o ponto de seu colapso, como acontece em vários poemas da última fase. E sobre o que, então, falam os poemas nos quais as atrocidades do século XX são evocadas? Ora, se entendermos por “fala” a transmissão de um sentido, um conteúdo, podemos dizer que eles não falam. Se Plath fez uso de tais traumas históricos não parece ter sido como um esforço de representação, mas sim como força motriz do mecanismo que permite ver o ponto no qual a própria representação não se mantém. É vão, portanto, indagar-se acerca da legitimidade da representação justamente porque nada ali é representado. Nesse sentido, podemos supor que parte do incômodo que, até os dias de hoje, parece atingir uma parcela de seus

¹⁹ PLAHT. *The collected poems*, p. 233.

²⁰ PLAHT. *The collected poems*, p. 232. Tradução minha de: “My selves dissolving, old whore petticoats)— To Paradise”.

leitores não vem exatamente do esforço para transmitir esse conteúdo, mas, justamente, do fato de que aquilo que se transmite através do uso de tais acontecimentos não é da ordem de um conteúdo, mas de um incômodo silêncio.

A transmissão do silêncio evidenciado pelo vazio de sentido não é pouco, como o fracasso da representação não é sem relação de importância com os acontecimentos da Segunda Guerra. Em *O que resta de Auschwitz*, Agamben escreve acerca da essencial lacuna que há no centro do testemunho daqueles que atravessaram o horror dos campos de concentração. Falta oriunda não só do fato de que aqueles que experienciaram o horror, até o fim, não puderam falar, mas, sobretudo, da ineficiência da língua frente à magnitude dos eventos. Como escreve o filósofo, o testemunho “continha como sua parte essencial uma lacuna, ou seja, que os sobreviventes davam testemunho de algo que não podia ser testemunhado”. Comentar esse testemunho, ele escreve, significou, “necessariamente, interrogar aquela lacuna – ou, mais ainda, tentar escutá-la”.²¹ Daí que para ele “o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta; contém, no seu centro, algo intestemunhável, que destitui a autoridade dos sobreviventes”. A verdadeira autoridade sobre o assunto está com as testemunhas integrais, aqueles que não testemunharam; “os sobreviventes, como pseudotestemunhas, falam em seu lugar, por delegação: testemunham sobre um testemunho que falta”.²² Em seu estudo sobre o julgamento de Eichmann, Arendt retoma o dito dos juízes segundo o qual um sofrimento em escala assim tão gigante está “além da compreensão humana” sendo um assunto “para grandes autores e poetas”.²³ Após constatar que o testemunho é também aquele da evidência do fracasso da representação, isto é, exibição daquilo que sempre resta a ser dito, Agamben escreve:

Não causa surpresa que tal gesto testemunhal seja também o do poeta, do autor por excelência. A tese de Holderlin, segundo a qual “o que resta, fundam-no os poetas” não deve ser compreendida no sentido trivial, de acordo com o que a obra dos poetas é algo que perdura e permanece no tempo. Significa, sim, que a palavra poética é aquela que se situa, de cada vez, na posição de resto, e pode, dessa maneira, dar testemunho. Os poetas – as testemunhas – fundam a língua como o que resta, o que sobrevive em ato a possibilidade – ou à impossibilidade – de falar.²⁴

²¹ AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha, p. 21.

²² AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha, p.43.

²³ ARENDT. XIII : The killing centers in the east, p. 209. Tradução minha de: “beyond human understanding”, “a matter for great authors and poets”.

²⁴ AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha, p. 160.

Restitui-se, assim, a autoridade da poeta, não por aquilo que a escritura diz, mas, precisamente, pelo silêncio que ela prolonga. Não é, portanto, da representação que se trata, mas da evidência da lacuna, testemunho daquilo que resta a ser dito. Ao lado daquilo que se arrasta na língua, o resto mnêmico do signo, haverá, então, o resto que se ex-creve, isto é, aquilo que só aparece como ausência. Em suma, o Real de Jacques Lacan²⁵ contra o qual insiste a prática escritural. Como Barthes escreve em *Aula*, a literatura²⁶ se afaina na representação do Real. E é porque os homens querem constantemente representar o impossível com palavras que há uma história da literatura.²⁷ Nela, o que não é dito, é demonstrado, lá “onde se entrevê a morte da linguagem”²⁸ como escreveu Barthes acerca dos textos de gozo.

Em relação ao jogo com os signos, o Holocausto tem para Plath um lugar de destaque. É sabido que “Holocausto”, em seu sentido religioso, carrega uma ideia de um sacrifício divinamente inspirado. Em “Song for a revolutionary love”,²⁹ poema anterior a 1956, o termo aparece, pela primeira vez na obra, em seu sentido bíblico:

Now empty boxes of the hoodwinked dead
upon the pouring air until
god hears from his great sunstruck hell
the chittering crackpots that he made.

Agora esvazie caixas de ludibriados mortos
Sob o ar torrencial até
Deus ouvir de seu solático inferno
Os birutas tiritantes que ele criou.

Then hurl the bare world like a bluegreen ball
back into the holocaust
to burn away the humbug rust
and again together begin it all.

Então lance o mundo despido como uma verde
azulada bola
De volta ao holocausto
Para consumir com fogo a falsa ferrugem
E iniciar tudo juntos como outrora.³⁰

É o mesmo sentido de Isaías, 29:1-2, na qual Jerusalém, que será palco de um Holocausto, é chamada, precisamente, Ariel: “Eu colocarei Ariel sob provação! Eu a sitiarei para que se lamente e pranteie, e assim esta cidade será como seu próprio

²⁵ Dentro do ensino lacaniano, há várias formulações acerca do Real. Em resumo, para Lacan, Real e realidade não se confundem; sendo a realidade, enquanto tecida pelo simbólico, precisamente o território do qual o Real está ausente. No contexto deste trabalho, podemos entender o Real conforme Lacan o formula em seu seminário número 23; nele o Real aparece como aquilo que se situa do “lado do zero absoluto”, um território vazio de sentido, onde domina o gozo e o não-saber (2007, p.117).

²⁶ Vale ressaltar que, no texto *Aula*, Barthes usa, indiscriminadamente, os termos: texto, escritura e literatura.

²⁷ BARTHES. *Aula*, p.23.

²⁸ BARTHES. *O prazer do texto*, p.12.

²⁹ PLAHT. *The collected poems*, p. 322.

³⁰ PLAHT. *The collected poems*, p.322 (Tradução minha).

nome: *Ariel*, uma fornalha de Deus”. Em “Mary’s song”, escrito cerca de dois meses antes de sua morte, esse sentido é retomado evocando tanto a concepção bíblica quanto aquela referente à Segunda Guerra, na imagem do eu lírico Maria a percorrer, em penitência, a destruição levando consigo um “menino de ouro”.³¹

Nesse jogo com os signos carregados de história, insinua-se um outro aspecto da obra, o qual não deixa de lançar luz sobre a própria noção de escritura. Sabemos que, ainda que enraizada em âmbito individual e afastada do comum histórico como objeto da criação, essa poética transcende o cárcere do *Eu*, permitindo, nesse movimento, um tipo de partilha além daquela do corpo, a qual se dá pelo biografema. Em *O grau zero da escrita*, Barthes localizou o início da prática escritural por volta do século XVIII,³² o mesmo período no qual Walter Benjamin localizou o depauperamento da experiência, a *Erfahrung*, e sua substituição gradual pela experiência vivida, *Erlebnis*; pensamento desenvolvido, por exemplo, no muito conhecido ensaio “O narrador”. Na esteira de Benjamin, Jeanne-Marie Gagnebin, em prefácio às *Obras escolhidas vol. I*, esclarece que “uma reconstrução da *Erfahrung* deveria ser acompanhada de uma nova forma de narratividade”,³³ forma esta originada por aqueles que, reconhecendo a impossibilidade da experiência na era moderna, ainda assim recusaram fixar-se no âmbito da experiência individual. Nesse ponto, Benjamin recorre ao texto de Proust, obra na qual, como ele escreve, “a absorção do místico, a arte do prosador, a verve do autor satírico, o saber do erudito e a concentração do monomaniaco se condensam numa obra autobiográfica”. Contudo, lembra o filósofo, essa grande obra ultrapassa o gênero; sendo um caso excepcional entre as autobiografias, torna-se “uma das menos classificáveis”.³⁴ É valiosa a formulação de Jeanne-Marie Gagnebin, a qual nos diz que ao mergulhar no abismo da experiência pessoal Proust a transcende, liberta-se do limitado que tornou possível a escrita, chegando, assim, ao ilimitado que já não é o vivido, mas o processo de sua busca, movimento que nos permite ver, no presente, o passado, união dos tempos que não deixa de modificar a visão que se tem de ambos.³⁵

Em “A imagem de Proust” Benjamin escreve que “o principal, para o autor que rememora, não é absolutamente o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o

³¹ PLAHT. *The collected poems*, p. 257. Tradução minha de : “Golden Child”.

³² BARTHES. *O grau zero da escrita*, p. 5.

³³ GAGNEBIN. Prefácio de *Obras escolhidas vol. I*: magia e técnica, arte e política, p. 9.

³⁴ BENJAMIN. A imagem de Proust, p. 37.

³⁵ GAGNEBIN. Prefácio de *Obras escolhidas vol. I*: magia e técnica, arte e política, p. 15

trabalho de Penélope da *reminiscência*".³⁶ Na leitura da obra de Proust, Barthes encontra Benjamin, interessado que estava na tessitura da "reminiscência". Para Barthes, Proust buscava uma forma que pudesse recolher o sofrimento e o transcender.³⁷ Nas palavras do crítico francês:

O interesse é, no entanto, capital: está em abrir as comportas do Tempo: abalada a crono-logia, fragmentos, intelectuais ou narrativos, vão formar uma sequencia que subtrai à lei ancestral da Narrativa ou do Raciocínio, e essa sequencia produzirá, sem forçar, a *terceira forma*, nem Ensaio nem Romance. A estrutura dessa obra será, falando exatamente, *rapsódica*, isto é (etimologicamente) *costurada*, [...] a obra se faz como um vestido [...]³⁸

No momento em que cunha sua noção de biografema, Barthes evoca o autor de *Recherche* como exemplo da escrita de Biografemas em detrimento à brutalidade biográfica. A tessitura do fragmento, apoiada no abalo crono-lógico, atrela-se, nesse momento, à noção recém cunhada. A escritura, seguindo uma estratégia biografemática, constrói-se, portanto, a partir de fragmentos *intelectuais* ou *narrativos*, tendo como um de seus pilares a instituição de outra lógica temporal. É nessa perspectiva que vemos, em Plath, o trabalho de tessitura de "reminiscências", para retomar o dito de Benjamin, arrastar consigo, ao lado dos restos do corpo, os restos da história sem excluir, no seu percurso, os restos *ex-critos*. Se o biografema possui com a vida a mesma relação fragmentária que a fotografia tem com a História,³⁹ algumas escrituras não deixam de colocar biografemas e fotografias em paridade em um mesmo espaço.

Destruída a crono-logia, como escreveu Barthes, é o tempo da obra que se instaura e este é um tempo no qual passado e presente já não se diferenciam. Trata-se de um tempo de intensidade e não extensividade, como o "tempo de agora (*jetztzeit*)" sobre o qual Benjamin escreve.⁴⁰ Gagnebin retoma essa noção justamente ao tratar do valor do resto de Auschwitz, reminiscência dotada da potência de abalar a continuidade do testemunho instaurando um outro tempo: o resto "como aquilo que solapa a linearidade infinita do *Chronos* e institui a plenitude evanescente do tempo-de-agora como *Kairos*

³⁶ BENJAMIN. A imagem de Proust, p.38 .(Grifo meu).

³⁷ BARTHES. Durante muito tempo, fui dormir cedo, p. 351.

³⁸ BARTHES. Durante muito tempo, fui dormir cedo, p. 353. (Grifos do autor).

³⁹ BARTHES. *Câmara clara*, p. 40.

⁴⁰ BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p. 249.

messiânico”.⁴¹ É a partir dessa ruptura na lógica tradicional que, em Plath, assim como em escritores como Proust, conjugam-se no espaço da obra os mais diversos tempos e espaços, da tradição cristã à Segunda Guerra, passando pelo drama pessoal.

O tempo da obra reconhece, no presente, os vestígios do outrora. Nessa perspectiva, a prática escritural de Plath, em sintonia formal com a de Proust, exalta aquilo que Georg Otte chamou “preciosidade dos farrapos” ao erigir-se como “a recomposição de restos palpáveis, visíveis e audíveis que transformam as ruínas e os ecos em vestígios preciosos”.⁴² Na impossibilidade de escapar ao peso da História, a escritura plathiana ergue-se levando consigo os vestígios da destruição, isto é, mostrando sua face de “documento da barbárie”.⁴³

Benjamin nos lembra, também, que Proust atinge uma perpetuação da experiência a partir de sua forma narrativa, lançando mão, além de formas mais ou menos sintéticas de experiências, da fusão entre individual e coletivo somadas à mescla entre as recordações voluntárias e involuntárias dando fim, assim, à “exclusividade recíproca” dessas polaridades.⁴⁴ Dessa forma, o coletivo, após atingir o individual, é transmitido pelo escritor do fragmento como experiência. Os binarismos individual/coletivo, público/privado dão lugar a uma confluência das polaridades. Nessa prática de escrita, ficam impressas, como escreve Benjamin, “as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso da argila”.⁴⁵

A figura do oleiro evocada por Benjamin é valiosa também para Lacan, em seu seminário acerca da ética da psicanálise. Para a psicanálise lacaniana, o oleiro importa, sobretudo, pois o vaso, resultado de seu ofício, evidencia o vazio, lugar da Coisa, *Das Ding*, ao bordejá-lo: “o vazio e o pleno são introduzidos pelo vaso num mundo que, por si mesmo, não conhece semelhante”. É a partir desse significante modelado que é o vaso, ele prossegue, “que o vazio e o pleno entram como tais no mundo, nem mais nem menos, e com o mesmo sentido”.⁴⁶ Deslocando tal imagem para abordar a poética plathiana, dizemos que é ao se dedicar ao trabalho de evidenciar com a escrita um ponto de silêncio, isto é, um vazio de sentido, que ficarão impressas no texto as marcas da poeta.

⁴¹MARRIE. Prefácio de *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*, p. 11.

⁴²GEORG. A preciosidade dos farrapos, p. 305

⁴³BENJAMIN. Sobre o conceito de história, p. 245

⁴⁴BENJAMIN. Sobre Alguns Temas em Baudelaire, p. 107

⁴⁵BENJAMIN. Sobre alguns temas em Baudelaire, p. 107.

⁴⁶LACAN. O seminário 7: a ética da psicanálise. p. 147.

Esse trabalho de transmissão de um silêncio se erige, como vimos, a partir de uma confluência com as esferas do coletivo e do individual. Nesse ponto, um último deslocamento, a partir de Lacan, nos é válido para abordar essa poética. Ao discorrer sobre a exterioridade interna que a Coisa, *das Ding*, estabelece com a esfera do mundo simbólico, Lacan faz uso do neologismo extimidade.⁴⁷ Para Lacan, a Coisa existe enquanto um ponto excluído no centro do aparelho psíquico e da rede simbólica. Sendo assim, a Coisa estaria em uma posição de exclusão interna, isto é, uma “exterioridade íntima, uma extimidade”.⁴⁸ Tal noção, a qual vem colocar fim ao binarismo exclusivo das polaridades, é retomada por Ana Clark para tratar, justamente, a confluência entre as esferas do público e do privado, do dentro e do fora e de outras polaridades, em Chico Buarque.⁴⁹ Como na obra do escritor brasileiro, na escrita Plath, o pessoal não se distingue mais do universal, mas estabelece com ele uma parceria que permite incluir na interioridade aquilo que é, originalmente, exterior.

Por fim, se a memória pode ser pensada, como escreve Benjamim, a partir de Henri Bergson e Freud, como composta, também, de restos mnêmicos, com frequência inconscientes, que afluem,⁵⁰ a poesia de Plath, com seu aspecto êxtimo, isto é, com sua confluência entre as esferas do público e do privado, interior e exterior, evidencia esse processo em âmbito individual e coletivo. Quando os poemas de *Ariel* mostram um retorno do recalcado, como escreveu uma ensaísta,⁵¹ tal emergência saúda também o que estava latente no *continuum* histórico. Para além das referências aos conflitos bélicos, vale mencionar, nessa perspectiva, a conhecida trajetória de Plath na crítica feminista já que a poeta adiantou o gesto de tal movimento libertário ao politizar de diversas formas o pessoal.⁵² Em suma, não há fronteiras, as polaridades são substituídas por uma estrutura na qual a interioridade abarca seu exterior.

Paradoxal historicidade da escritura, como escreve Derrida, pois ainda que seja ingênuo ou leviano em relação à História, o escritor a trata por meio de uma experiência mais viva do que a de alguns “historiadores profissionais ingenuamente preocupados em objetivar o conteúdo de uma ciência”.⁵³ Por uma volta da espiral, a História não

⁴⁷ LACAN. *O seminário 7: a ética da psicanálise*. p. 169.

⁴⁸ LACAN. *O seminário 7: a ética da psicanálise*. p. 170-173.

⁴⁹ Ver, por exemplo, *Chico Buarque: recortes e passagens* (2016, p. 19-56) e “Chico Buarque: um lugar “êxtimo na cultura brasileira?”.

⁵⁰ BENJAMIN. *Alguns temas em Baudelaire*, p. 105.

⁵¹ BRITZOLAKIS. *Ariel and other poems*, p.107.

⁵² BRITZOLAKIS. *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*, p. 19.

⁵³ DERRIDA. *Essa estranha instituição chamada Literatura*, p.83.

objetivada é transmitida de forma mais viva, visto que não tolhe a relação do leitor com o fato narrado. Se Benjamin pôde inspirar o método do historiador materialista na estética proustiana,⁵⁴ é porque, ao contrário do que poderia se supor, a escritura, ainda que sustentada por uma consciência individual às voltas com uma problemática de linguagem, não deixa de concernir ao coletivo. No que diz respeito à poesia de Plath, a sombra do suicídio sobre o texto impediu, muitas vezes, que se visse nessa obra como tudo é integrado e transmitido, a partir da união entre público e privado, como uma forma singular de experiência ao leitor.

Foi considerando a indistinção entre público e privado, entre o eu e o outro, que essa poesia exhibe, que Jacqueline Rose predicou Plath de “escritora da abjeção”,⁵⁵ em diálogo com Kristeva, isso porque os limites do corpo e da simbolização são constantemente rearranjados ou colocados em risco. Em outras palavras, em Plath, o corpo parece não ter limites claros e, muitas vezes, a realidade é tão frágil quanto tais fronteiras. Nesse viés, o que Plath expõe, junto às impactantes imagens de guerra pelas quais ela foi elogiada e condenada, é a instabilidade de um *Eu*. Esse traço é notável, sobretudo, em seus diários. Assim, a autora escreve em uma anotação feita durante um dos momentos em que parecia abolida em sua redoma de vidro:

Meu mundo cai aos pedaços, desmorona. O 'centro não se mantém'. Não há nenhuma força integradora, só o medo nu da necessidade de autopreservação. Tenho medo. Não sou sólida, mas oca. Sinto atrás do meus olhos uma caverna entorpecida, paralisada, uma cova do inferno, um nada imitativo.⁵⁶

A recorrência desse traço torna plausível a pergunta: “há um *Eu* em Sylvia Plath?”. Considerando tal repetição, a “sujeição à alteridade”, como escreveu uma ensaísta,⁵⁷ que governa essa poesia, ganha outra nuance, pois, não havendo um *Eu* bem delineado, é abalada a própria noção de outro. Se, em esfera estritamente biográfica, ao lado do sucesso estético dos poemas de Sylvia Plath, podemos ver, como sugere Hughes,⁵⁸ a criação de um *Eu*, como se o trabalho da escrita permitisse a poeta preencher seu corpo

⁵⁴ GAGNEBIN. Prefácio de *Obras escolhidas vol. 1: magia e técnica, arte e política*, p. 16.

⁵⁵ ROSE. *The haunting of Sylvia Plath*, p. 37. Tradução minha de: “writer of abjection”.

⁵⁶ PLATH. *The unabridged journals of Sylvia Plath*, p. 149 Tradução minha de: “My world falls apart, crumbles, “the center does not hold”. There is no integrating force, only the naked fear, the urge of self preservation. I am afraid. I’m not solid, but hollow. I fell behind my eyes a numb, paralyzed cavern, a pit of hell, a mimicking nothingness.”

⁵⁷ BRITZOLAKIS. *Sylvia Plath and the theatre of mourning*, p. 56.

⁵⁸ HUGHES. *Sylvia Plath and her journals*” p. 163.

oco com uma identidade; ao nível do enunciado, fez-se notável, essa falta. Por uma virada, essa ausência se transforma em uma potência da escritura, tornando-se mesmo uma engrenagem daquilo que já era o projeto da poeta: “abandonar meu ego, tornar-me um veículo do mundo”.⁵⁹ A escritura para Sylvia Plath aparece, ao mesmo tempo, como encontro e perda de si.

Se, como escreveu outra ensaísta,⁶⁰ retomando um dito da poeta, em muito seus poemas Plath ocupou-se de escrever uma “Paisagem psíquica”, sua obra evidencia que não há psiquê alheia ao solo que a origina. A escritura descentralizada do Eu vai em direção a uma enunciação coletiva. Por esse motivo a universalidade será sempre uma face inegável da poesia plathiana, aspecto que escapou aos críticos ávidos por atenuar a significação da obra, confinando-a na referencialidade biográfica.

Sendo inevitavelmente uma refém da História, a escritora esforça-se para estabelecer com ela uma relação que não é a da absoluta sujeição. Entrar em confronto com a língua, ofício da escritura, é mirar também no *continuum* histórico, fazer nele uma fratura que funda outro tempo no espaço outro que é o da obra. Trata-se do esforço de estabelecer com o seu tempo uma relação de descompasso, pois na impossibilidade da fuga total, ao escritor, verdadeiro contemporâneo⁶¹, como escreveu Agamben,⁶² resta o esforço que rende, quando bem sucedido, o glorioso passo de distância de sua época. Nesse descompasso, a língua do escritor, a exceder o campo habitual, adquire também uma autonomia.

⁵⁹ PLATH. *The unabridged journals of Sylvia Plath*, p. 502.

⁶⁰ CARVALHO. *Escrita com fim, escrita sem fim: a poética do suicídio em Sylvia Plath*, p. 83.

⁶¹ Para Agamben, é verdadeiramente contemporâneo aquele que não coincide perfeitamente com seu tempo, isto é, aquele que não está adequado às pretensões de sua época. Essa discronia não significa, certamente, que o contemporâneo esteja em sintonia com outro tempo, como um nostálgico, mas sim que ele é capaz de, a partir de uma distância essencial, manter sobre seu tempo o olhar fixo.

⁶² AGAMBEN. *O que é o contemporâneo?*, p. 60.

2.2. A segunda língua ou o desejo insensato de Sylvia Plath

Os belos livros estão escritos numa espécie de língua estrangeira

Proust, *Contra Sainte-Beuve*

A abertura de um espaço que permite a autonomia discursiva da obra se faz também com a fundação de uma língua, aquilo que Barthes chamou *Logothésis*. Essa língua, fundada apenas por alguns escritores, “não é, evidentemente, uma língua linguística, uma língua de comunicação”, mas “uma língua nova, atravessada pela língua natural (ou que a atravessa)”.⁶³ Trata-se do escalonamento de significantes característico da escritura⁶⁴ que vem substituir o “estilo chão”,⁶⁵ aquele baseado na distinção entre fundo e forma. Como vimos, a palavra na escritura é um objeto completo, preenche de todos seus possíveis, o que torna a língua teatralizada e a palavra encenada, enquanto o escritor se dispersa pelos bastidores da peça que constrói. Vinda “do corpo e do passado do escritor”, essa “linguagem autárquica” tenderá à mitologia pessoal daquele que escreve.⁶⁶

Confrontado com uma língua que lhe é sempre anterior, figurando menos como seu material do que como seu limite, o escritor deve encontrar nessa língua a forma de expressão que lhe permite erigir o espaço de sua obra, isto é, abrir dentro do campo maior o espaço menor com sua *parole* única. Chamemos, com Deleuze,⁶⁷ a língua enquanto um campo limitante de prescrições, convenções e servilismo comunicacional de língua maior; em oposição a essa, a *mise en abyme* formada pelo espaço da obra se constrói com o que Deleuze chamou “língua menor”, isto é, a língua enquanto singularidade daquele que escreve.

Sendo a linguagem uma legislação cujo código é a língua,⁶⁸ o escritor estará sempre nos limites da sujeição. Se não pode haver liberdade senão fora da linguagem resta ao escritor, então, trapacear a língua com a própria língua.⁶⁹ Esse “logro magnífico

⁶³BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p.x.

⁶⁴BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p .xiii.

⁶⁵BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*, p .xiii.

⁶⁶BARTHES. *O grau zero da escrita*, p. 11-12.

⁶⁷DELEUZE. *Gaguejou*, p. 138-146.

⁶⁸BARTHES. *Aula*, p. 11.

⁶⁹BARTHES. *Aula*, p. 16.

que permite ouvir a língua fora do poder”⁷⁰ foi formulado por Deleuze nos termos de uma desterritorialização. Como lembra o filósofo, desterritorializar a língua, isto é, arrastá-la para fora dos confins do poder, é também um trabalho de minoração. Nesse sentido, os bons escritores, escreve Deleuze:

minoram essa língua, como em música, onde o modo menor designa combinações dinâmicas em perpétuo desequilíbrio. São grandes à força de minorar: eles fazem a língua fugir, fazem-na deslizar numa linha de feitiçaria e não param de desequilibrá-la, de fazê-la bifurcar e variar em cada um de seus termos, segundo uma incessante modulação.⁷¹

Em relação à língua maior o escritor se portará como um estrangeiro, não por misturar outra língua à sua, mas por talhar na sua língua uma língua estrangeira que não preexiste.⁷² Até mesmo aquele que tem a infelicidade de nascer no país de uma grande literatura, conforme nos diz Deleuze, tendo Kafka em mente, deve escrever em sua língua como um judeu tcheco escreve em alemão, isto é, inserir na língua maior os ecos de sua própria língua.⁷³ Se o vocabulário é ressecado, fazê-lo vibrar em intensidade: “opor um uso puramente intensivo da língua a todo uso simbólico, ou mesmo significativo, ou simplesmente significante”.⁷⁴ Não podendo impor sua liberdade na língua tampouco retirar-se dela, restará àquele que escreve desviá-la no seu interior. Assim, a única liberdade possível “residirá no trabalho de deslocamento que o escritor é capaz de exercer sobre a língua”.⁷⁵

O percurso de Sylvia Plath em direção à sua língua é ilustrado, alegoricamente, no poema “Daddy”. Na língua pátria, o eu lírico do poema não podia se expressar, ficava com “a língua presa no maxilar” como em uma “armadilha de arame farpado”, enquanto a “linguagem obscena” a cuspiu como uma “judia com destino a Dachau, Aushwitz, Belsen”. Restou-lhe, então, falar como uma judia: “Dou para falar como uma judia./ Vai ver sou mesmo uma judia”. Como um “rato que faz sua toca”, ela encontra nesse campo maior seu “próprio ponto de subdesenvolvimento, seu próprio dialeto, seu próprio

⁷⁰ BARTHES. *Aula*, p. 16.

⁷¹ DELEUZE. *Gaguejou*, p.141.

⁷² DELEUZE. *Gaguejou*, p.141.

⁷³ DELEUZE; GUATARRI. *Kafka por uma literatura menor*, p. 39.

⁷⁴ DELEUZE; GUATARRI. *Kafka por uma literatura menor*, p. 40 .

⁷⁵ BARTHES. *Aula*, p.17.

terceiro mundo, seu próprio deserto”.⁷⁶

Privado da grandiosidade da língua paterna o eu lírico se encerra em uma língua menor que tende à infantilidade, figurada não só no ritmo de *nursery rhyme* facilmente percebido no poema, mas, também, na linguagem infantilizada, soando como uma regressão. Em uma espécie de devir criança, ele enuncia-se em uma língua que vai em direção ao universo materno e às primeiras trocas entre mãe e filho. Digo isso, principalmente, porque, em “Daddy”, como acontece em outros poemas,⁷⁷ é possível perceber algo da dimensão do balbucio, isto é, algo que não é ainda discurso, por exemplo, na repetição constante do som “u” fazendo ouvir algo como um murmúrio penoso.

Às voltas com o inefável do holocausto, Agamben evoca Primo Levi em um comentário acerca da poesia de Paul Celan que nos é oportuno. Primo Levi, escreve o filósofo, não gostava dos autores obscuros, mas sentia-se atraído pela poesia de Paul Celan, mesmo que não conseguisse realmente entendê-la. Em um ensaio, intitulado *Sullo Scrivere Oscuro* [Sobre Escrever Obscuro], Levi escreve que a extraordinária operação que Celan efetua com a língua alemã, que tanto fascinou os seus leitores, é comparável a “um balbuciar desarticulado ou ao estertor de um moribundo”.⁷⁸ Nas suas palavras:

Penso que Celan poeta deve ser mais meditado e compadecido do que imitado. Se a sua é uma mensagem, ela se perde no “ruído de fundo”: não é uma comunicação, não é uma linguagem, ou se muito é uma linguagem obscura e mutilada, assim como é a de quem está para morrer, e está só, assim como todos estaremos no momento da morte.⁷⁹

Esse “ruído de fundo”, para Agamben, é o lugar onde se perde a “palavra secreta” que daria plenitude ao testemunho. Em Auschwitz, Levi procurou escutar o não testemunhado, captar aquilo que se perdia nesse ruído. A partir daí, lembra Agamben, podemos pensar que “cada palavra, cada escritura nasce, nesse sentido, como testemunho”, mas aquilo sobre o que ela “dá testemunho não pode ser já língua, já escritura: pode ser somente um não-testemunhado. Isso é, o som que provém da lacuna, a

⁷⁶ DELEUZE; GUATTARI. *Kafka por uma literatura menor*, p. 39.

⁷⁷ Para citar alguns: “Alicant lullaby”, “The beekeepers daughter”, “Poem for a Birthday”, “Evaersdroper” “Daddy”, “Ariel”, “Medusa” e “The Colossus”.

⁷⁸ LEVI, 1990, *apud* AGAMBEN, 2010, p. 45-46.

⁷⁹ LEVI, 1990, *apud* AGAMBEN, 2010, p. 45-46.

não-língua que se fala sozinho, de que a língua responde, em que nasce a língua”.⁸⁰ Dito de outro modo, nas bordas do impossível, faz-se ouvir essa outra língua, já não da ordem do sentido, mas, retomando o dito de Levi, de “um balbuciar desarticulado”, um “estertor de um moribundo” que vem sustentar a própria língua enquanto discurso.

Essa língua que ouvimos, ao fundo, em determinados autores, interessou a Jacques Lacan, visto que ela tem para a psicanálise uma função medular, a saber, a de estruturar o inconsciente. Lacan a nomeou, através de um neologismo, *lalangue* (lalíngua).⁸¹ *Lalangue* é a introdução na linguagem mediada pela figura materna. Não se trata, ainda, do sentido, mas da lalia, do balbucio, discurso de palavras carentes de significação, mas envoltas em carga libidinal. Como Lacan elucida: “desde a origem há uma relação com *lalangue*, que merece ser chamada, com toda razão, de materna, porque é pela mãe que a criança – se assim posso dizer – a recebe. Ela não aprende *lalangue*”.⁸² Servindo para coisas inteiramente diferentes da comunicação,⁸³ essa língua primária, aparece como a não-língua que sustenta a própria linguagem enquanto discurso produtor de sentido e saber. Como escreve Lacan: “a linguagem é apenas aquilo que o discurso científico elabora para dar conta do que chamo de lalíngua”.⁸⁴ No que concerne à literatura, Lacan encontrou os ecos de *lalangue* na escrita de James Joyce, em especial, no seu *Finnegans wake*, a partir do jogo com as letras que permite o escoamento do sentido através de sua produção excessiva. Para Lacan, de certa maneira, em sua escrita, Joyce elevou *lalangue* à potência da linguagem, sem torná-la com isso analisável.⁸⁵

O eu lírico de “Daddy”, ilustrando o trabalho da poeta, se esforça, com a língua presa em um arame farpado, impedindo a fala, ele gagueja, murmura, balbucia. A

⁸⁰ AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz*: o arquivo e a testemunha, p. 47.

⁸¹ *Lalangue* é, com frequência, traduzida por alíngua. Contudo, como lembra o poeta e tradutor Haroldo de Campos, em texto intitulado “Afreudisíaco Lacan na Galáxia de Lalíngua”(1988, p.14), “diferentemente do artigo feminino francês (LA), o equivalente (a) em português, quando justaposto a uma palavra, pode confundir-se com o prefixo de negação, de privação”. *Lalangue*, ele prosegue, pode-se dizer, é o oposto de não-língua, de privação de língua, é, antes, uma língua enfatizada, uma língua tensionada pela “função poética”. Além disso, o neologismo lacaniano evoca, ainda, as acepções de “lalia”, “lalação” derivados do grego “laléo”, e que têm as acepções de “fala”, “loquacidade”, e, também, “*lallare*”, verbo latino onomatopaico que quer dizer “cantar para fazer dormir as crianças”. Como escreve Haroldo de Campos, toda a área semântica que a aglutinação “LA” convoca se perde em “alíngua”, sendo assim, recorro à tradução por “lalíngua” sugerida por ele.

⁸² LACAN. Conférences et entretiens dans des universités nord-américaines. Scilicet n° 6/7, 1975, pp. 42-45. <em: <http://aejcpp.free.fr/lacan/1975-12-01.htm>>. Tradução minha de: “c’est que dès l’origine il y a un rapport avec « lalangue », qui mérite d’être appelée, à juste titre, maternelle parce que c’est par la mère que l’enfant – si je puis dire – la reçoit. Il ne l’apprend pas”.

⁸³ LACAN. *O seminário 20*: mais, ainda, p.188.

⁸⁴ LACAN. *O seminário 20*: mais, ainda, p. 148.

⁸⁵ LACAN. *O seminário 23*: o sinthoma, p. 163.

escritura não aceita o inefável, conhece apenas insistências,⁸⁶ pois crê sensato o desejo do impossível.⁸⁷ E, enquanto insiste, a língua, levada à suas bordas, atinge seu limite. Nas palavras de Deleuze: “quando a língua está tão tensionada a ponto de gaguejar ou de murmurar, balbuciar..., a linguagem inteira atinge o limite que desenha o seu fora e se confronta com o silêncio”.⁸⁸ É nessa perspectiva que Plath conclui em seus diários: “a ultima trincheira é quando as palavras se dissolvem e as letras se arrastam para longe”.⁸⁹ Fazendo ouvir ao fundo essa linguagem pulsional, nas bordas do sentido, a escrita plathiana caminha para o ponto no qual se dá o fracasso da palavra.

A intrusão dessa língua elementar nos poemas de Plath não escapou aos seus críticos. Britzolakis,⁹⁰ por exemplo, relacionou os poemas à cacofonia e um estágio pré-semiótico da linguagem. Na mesma via, em diálogo com Kristeva, Carvalho dirá que a escrita de Plath almejava alcançar um estágio anterior à introdução do pai.⁹¹ Indo em direção a um universo referente à mãe, segundo ela, a escrita plathiana poderia ser tomada como um exemplo da Escrita Feminina, como teoriza Lucia Castelo Branco, já que, como tais escritas, Plath evidencia, em sua maior parte, tanto a busca pela fala da mãe, quanto o estabelecimento de uma ‘dissidência com a língua pátria, ‘discurso oficial do pai’ produzindo uma nova linguagem produtora de novos sentidos, dimensionada em direção ao futuro”.⁹² Com sua busca obsessiva por um pai que nunca pôde ser encontrado, o eu lírico de “Daddy”, todavia, levanta a questão se este pai esteve, de fato, presente em algum momento ou se, como já anunciava o poema “The Colossus”, no qual o eu lírico diz trabalhar há anos para reconstruir um pai, presentificá-lo era o incessante ofício da poeta.

Como veremos mais adiante, a busca pelo pai que perpassa de forma notável vida e obra de Plath, faz-nos pensar que se tratou, muitas vezes, da tentativa de livrar-se de um universo dominado pela mãe indo em direção à figura paterna. Quatro dias após compor “Daddy” a poeta escreveu o poema “Medusa”⁹³, o qual tem sido lido como o parceiro temático do primeiro. Para além da referência mitológica presente no poema, Medusa é o

⁸⁶ BARTHES, *Sade, Fourier, Loyola*, p. xi.

⁸⁷ BARTHES. *Aula*, p. 22.

⁸⁸ DELEUZE. *Gaguejou*, p.145.

⁸⁹ PLATH. *The unabridged journals of Sylvia Plath*, p.471. Tradução minha de: “The last [ditch] is when the words dissolve and the letters crawl away”.

⁹⁰ BRITZOLAKIS. *Sylvia Plath and the theatre of mourning*, p. 152.

⁹¹ CARVALHO. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*, p.115-117.

⁹²BRANCO. *A traição de Penélope*, p.82.

⁹³PLATH. *Ariel*, p.129.

nome de uma espécie de água-viva, também conhecida como Aurelia, evocando, nessa homonímia, Aurelia Plath, mãe da poeta. O lamento do eu lírico é a impossibilidade de escapar dos “coleantes tentáculos” da medusa: “Escapei, me pergunto?/ Minha mente sopra até você”. A “placenta”, “obesa e vermelha”, permanece sempre presente, como uma “respiração trêmula” no fim da linha, paralisando o eu lírico e seus amantes. Além de ecoar “Daddy” na materialidade da palavra que emerge em alguns momentos, o poema termina, como seu par, carregado de ambiguidade com o verso: “Não há nada entre nós” (There is nothing between us), indicando tanto a ausência de uma barreira entre as duas quanto a ausência total de relação entre elas.

Merece ser dito que Plath era descendente de imigrantes, sendo seu pai, Otto Plath, alemão, e sua mãe, a segunda geração de imigrantes austríacos. Embora a boa expressão em inglês fosse a única encorajada no âmbito familiar, Plath esforçou-se, durante anos, para aprender o alemão, sem obter sucesso. Acrescentemos a isso o fato de seus primeiros poemas terem sido escritos ao lado de um *Thesaurus*, famoso dicionário enciclopédico herdado do pai. Ao contrário da acuidade com o uso das palavras, dominante na primeira poesia, a última fase de sua obra, onde se faz ouvir, com maior frequência, a intrusão dessa outra língua, pautou-se muito mais por uma liberdade maior, uma espécie de imediatismo. Se a primeira poesia se caracterizava por uma constrição, presa que estava na forma, os últimos poemas, em especial os selecionados para *Ariel*, parecem se estruturar sobre a metáfora de um container que fracassa em conter. A partir do que se insinua como um rompimento, a rigidez dos seus primeiros poemas cede lugar a fluidez dos últimos. Assim, o fluxo livre não parece ter permitido que a poeta impedisse a infiltração dessa outra língua.

Retomando a formulação barthesiana, mesmo que a língua do escritor não seja uma língua propriamente linguística, isto é, dada à comunicação, nem por isso se situará totalmente no avesso da linguagem. A chamada *logothésis* será, então, menos a fuga total que uma trapaça com a língua maior, razão pela qual a segunda língua só poderá ser tomada como uma tensão entre o poder da língua maior e a esquiva anárquica da prática escritural. Na escrita plathiana, a confluência entre as polaridades é notável. No que diz respeito à escrita feminina, com a fragmentação do discurso que lhe é própria, como notou Rose, em diálogo com formulações acerca da “*écriture féminine*” de Hélène Cixous, muitas vezes a poeta não deixou de combinar uma estética que, por esse lógica,

poderia ser chamada masculina com uma escrita que tende ao “avesso da linguagem e do discurso”.⁹⁴

O avesso da linguagem se revela, em Plath, pelas operações que permitem à poeta tencionar a língua levando-a, assim, ao ponto no qual discurso entra em colapso, revelando os furos no fio linear do sentido, feição que dá fim à experiência confortável da linguagem. Embora essa tendência possa ser percebida em toda sua obra, ela se torna clara em sua última fase. Isso se dá porque, como escreveu o crítico A. Alvarez, nos seus últimos meses de vida ela estava “sistematicamente sondando a estreita e violenta área entre o viável e o impossível, entre a experiência que pode ser transmutada em poesia e aquilo que é esmagador”.⁹⁵ Acreditando sensato o desejo do impossível, não é de se espantar que Plath tenha se deparado frequentemente com o fracasso da linguagem, tema poetizado, em tom de conclusão, em “Words” (Palavras), escrito semanas antes de sua morte. No poema as palavras são comparadas a machados: “após o golpe a madeira reverbera” e os “ecos” viajam “em fuga de um centro como cavalos”; não obstante, “anos depois”, as palavras são encontradas na estrada, “secas” e “incavalgadas”.⁹⁶ Na leitura, assim como eco das palavras, o leitor também despenca entre as várias associações que sucedem à largada dos cavalos, iniciada pelos golpes de machado:

The sap
Wells like tears, like the
Water striving
To re-establish its mirror
Over the rock

That drops and turns,
A white skull,
Eaten by weedy greens.
[...]
While
From the bottom of the pool, fixed stars
Govern a life.

A seiva
Flui como lágrimas, como a
Água lutando
Para refazer seu espelho
Sobre a rocha

Que tomba e vira,⁹⁷
Uma caveira branca,
Devorada por ervas daninhas
[....]
Enquanto do fundo da lagoa, estrelas fixas
Governam uma vida⁹⁸.

⁹⁴ROSE. *The haunting of Sylvia Plath*, p.26. Tradução minha de: “underside of language and speech”

⁹⁵ ALVAREZ. *Sylvia Plath: A memoir*, p. 212. Tradução minha de: “she systematically probing that narrow, violent area between the viable and the impossible, between experience which can be transmuted into poetry and that which is overwhelming”.

⁹⁶ PLATH. *The collected poems*, p. 270. Tradução minha de: “Axes /After whose stroke the wood rings, /And the echoes! /Echoes traveling /Off from the center like horses” e “Words dry and riderless”.

⁹⁷ Nesse contexto, “turns” evoca tanto o movimento de “virar-se”, ou seja, o deslizamento da rocha, quanto a acepção de “tornar-se”.

⁹⁸PLATH. *The collected poems*, p. 270. [Tradução minha]

As palavras, operando como objetos, contrastam como as imagens de fluidez, a seiva, as lágrimas, a água. O poema termina com o fracasso das palavras, tornadas dejetivo, enquanto emerge a imagem de uma lagoa.

Diferente da escrita de Joyce, estudada por Lacan, na qual o escoamento do sentido surge pelo trabalho com a letra cujo resultado são as famosas palavras-valise, a operação principal de Plath não é a modificação do corpo da palavra, embora tal traço não esteja de todo ausente. O procedimento elementar da poeta é, antes, o jogo com a sintaxe combinada à semântica que permite à significância que ameaça revelar o significante oco, isto é, a palavra operando como letra. Como lemos em “Fever 103” (40 Graus de Febre), em muitos de seus poemas, a fragmentação da sintaxe combinada às metáforas hiperbólicas é essencial para gerar o excesso que evidencia um vazio de sentido.

Ecoando de forma extrema um dos preceitos gerais da escritura, a saber, a indistinção entre forma e conteúdo, em Plath, dizer torna-se fazer. Em muitos de seus poemas ela faz com que o leitor experiencie aquilo sobre que se fala. O poema “Parliament hill fields”,⁹⁹ por exemplo, é lido, com frequência, como um poema sobre o aborto sofrido pela poeta na época, embora o acontecimento tema do poema não seja nomeado, só sabemos que algo se perde porque a experiência de uma perda é indiretamente transmitida. A faceta se repete em “Thalidomide”¹⁰⁰ no qual o próprio texto se torna um corpo disforme em referência aos corpos deformados pelo medicamento que dá nome ao poema. Da mesma forma, em “The thin people”¹⁰¹ as estrofes de dois versos, evocam os corpos definhados dos judeus. Em “Daddy”¹⁰² a tensão entre o “Eu” e o “você” se expressa também de forma sonora com o contraste entre “I” e “you”, sendo o último combinado, por todo o poema, com “do”, “du”, “foot” “root” “jew” “two” etc... Por fim, em “Birthday present”¹⁰³ o poema se torna o véu sobre o qual ele fala, transformando o verso inicial: “O que é isso, atrás deste véu, é feio, é bonito?” (“What is this behind this veil, is it ugly, is it beautiful?”), em uma espécie de dobra, uma autorreferencialidade, o poema sobre si mesmo. O enigma passa a ser, precisamente, o estranho, inominável, que se esconde por detrás do texto poético. Assim, leitor e eu lírico

⁹⁹ PLATH. *The collected poems*, p.152.

¹⁰⁰ PLATH. *The collected poems*, p.252.

¹⁰¹ PLATH. *The collected poems*, p.64.

¹⁰² PLATH. *The collected poems*, p.222.

¹⁰³ PLATH. *The collected poems*, p.206.

se encontram na posição de observador aflito de um véu. Seguindo essa lógica, se Plath coloca a loucura entre os terríveis temas que o poeta deveria saber expressar com uma mente inteligente e em controle de seu projeto,¹⁰⁴ é de se esperar que essa poética, tantas vezes lida como mero produto de uma loucura, muitas vezes, tenha se dedicado a fazer a própria língua enlouquecer. Um de seus críticos chegou mesmo a indagar se a obra de Plath representa “poemas de esquizofrenia ou poemas escritos por uma esquizofrênica que meticulosamente, após alguns anos, dominou o fazer poético”,¹⁰⁵ já que, ele prossegue, qualquer um que tenha ouvido o discurso de um louco poderá reconhecer a fragmentação da lógica discursiva que forma o estilo da poeta. A diferença, ele mesmo ressalta, é que nada ali é fortuito, mas lapidado como diamante, o que coloca a produção de Plath ao lado das “fantasias demoníacas” de artistas como Bosch e Goya.

A insensatez do texto não é sem relação com as leituras estritamente biográficas que dominaram boa parte de sua crítica. Enquanto formulava sua noção de poesia confessional, Rosenthal escreveu que poemas como “Eavesdropper” e “A secrete” são difíceis de serem penetrados, com seu “mistério mórbido”, razão pela qual, segundo ele, os textos pediam por interpretações biográficas.¹⁰⁶ Ora, o pressuposto que parece dominar tal formulação parece ser o de que o texto poético deveria transmitir um sentido claro, uma verdade. Pelo contrário, o que temos aqui é uma poética que evidencia um furo onde se esperava uma palavra final.

Evocando a definição de um texto de gozo, essa escrita coloca o leitor em estado de perda, desconforta-o, faz vacilar as bases históricas, culturais, psicológicas. Em suma, dada a desterritorialização que efetua, faz o leitor entrar em crise em sua relação com a linguagem.¹⁰⁷ O único sentido possível será aquele produzido de forma sensual, característico da significância. Por essa razão, muitas vezes, não será possível saber ao certo sobre o que se fala. Sobre essa poética não haverá verdade, tampouco uma palavra final. Se, na década de 1960, Barthes pôde falar da literatura como a suspensão do sentido,¹⁰⁸ a escritura revela, assim, que lá, onde uma palavra falta, o corpo tomado pelo

¹⁰⁴ PLATH. A 1962 Sylvia Plath interview with Peter Orr (1962).

¹⁰⁵ TILLINGHAST. Words of their own, p. 79-80. Tradução minha de: “These are poems of schizophrenia, or rather poems by a schizophrenic who had painstakingly, over a period of years, mastered the craft of poetry”, “demoniac fantasies”.

¹⁰⁶ ROSENTHAL. *The new poets*, p.88. Tradução minha de: “morbid secretness”.

¹⁰⁷ BARTHES. *O prazer do texto*, p. 21.

¹⁰⁸ BARTHES. *Crítica e verdade*, p. 104.

gozo se faz presente. O que se evidencia na poética de Plath, a partir do escoamento do sentido é, portanto, um nó corpo-linguagem.

O primado do corpo será a última operação da poeta. Na entrevista que concedeu meses antes de sua morte, Plath diz que, diferente de seus primeiros poemas, os quais passou a ver como enfadonhos, suas últimas produções foram escritas para serem lidas em voz alta. Concluindo *O prazer do texto*, Barthes fala daquilo que ele chamou *A Escritura em voz alta*. Essa modalidade de escritura, ele nos diz, não é expressiva, deixa a expressão ao código regular da comunicação; por seu lado, ela pertencerá à significância, sendo transportada pelo grão da voz, que nada mais é que “um misto erótico de timbre e linguagem”.¹⁰⁹ A noção de grão é cunhada por Barthes na mesma época em que cunha o biografema para tratar a inserção do cantor na música. Tal laço entre obra e vida se dá quando ouvimos um “*isso*” “que está para além (ou para aquém) do sentido das palavras, da sua forma [...] qualquer coisa que é diretamente o corpo do cantor”.¹¹⁰ Esse misto erótico é “a materialidade do corpo falando a sua língua maternal: talvez a letra: quase seguramente a significância”.¹¹¹ Em Plath, a ênfase fônica, como escreveu o crítico Mario Avelar, participará também “de um processo de superação da dicotomia vida-arte”.¹¹² Dessa forma, a escritura aparecerá como lugar de aparição “exata” do corpo, já que nela ele não estará por demais presente, como na fala.¹¹³

Segundo Barthes, a escritura em voz alta era a recomendação que fazia Artaud.¹¹⁴ Para Deleuze, a sintaxe desviante deste, tensionando a língua francesa, chega àquilo que o filósofo chamou “palavras-sopro”.¹¹⁵ Para tratar do apelo ao significante, feito em ritmo encantatório, da poesia plathiana, talvez pudéssemos falar em “palavras-grito”, retomando a imagem já evocada por Ted Hughes, já que, segundo ele, em *The Colossus* ouvimos a poeta limpar a garganta para seguir aos gritos por todo *Ariel*.¹¹⁶

Ao prescindir do sentido e da clareza das mensagens, o que a fase final de Plath alcança “são os incidentes pulsionais, a linguagem atapetada de pele”, um texto em que se pode ouvir “o grão da garganta, a pátina das consoantes, a voluptuosidade das vogais,

¹⁰⁹ BARTHES. *O prazer do texto*, p. 77.

¹¹⁰ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 257.

¹¹¹ BARTHES. *O óbvio e o obtuso*, p. 268.

¹¹² AVELAR. *O rosto oculto do poeta*, p. 26.

¹¹³ BARTHES. *O grão da voz*, p. 6, 8 (grifos do autor).

¹¹⁴ BARTHES. *O prazer do texto*, p. 77.

¹¹⁵ DELEUZE. *Gaguejou*, p. 114.

¹¹⁶ HUGHES. On Sylvia Plath. Disponível em <<http://www.sylvia-plath.de/plath/hughesonsylvia.html>>

toda uma estereofonia da carne profunda”. Em suma: “a articulação do corpo, da língua, não do sentido, da linguagem”.¹¹⁷ Deportando o significado para muito longe, o corpo que escreve se jogará na orelha do leitor: “isso granula, isso acaricia, isso raspa, isso corta: isso goza”.¹¹⁸ Por esse motivo, a escritura plathiana, distanciando-se das Belas Letras, se aproximará daquilo que Lacan chamou Lituraterra, a saber, uma prática de escrita que se pauta pelo do ravinamento do sentido,¹¹⁹ localizada no litoral entre simbólico e Real, saber e gozo, logo, sentido e corpo.¹²⁰ É na via da Lituraterra que James Joyce, escreve Lacan, aludindo à *Finnegans wake*, deslizou de “a letter para a litter, de uma carta/letra, [...], para um lixo”,¹²¹ tal como Plath, com as palavras encontradas na estrada, como dejetos, anos depois, pelo eu lírico de “Words”, indicando que a palavra, trabalhada como objeto, tem uma função para além da produção de sentido. Conforme escreveu Agamben, a palavra poética aparecerá, assim, como aquilo que se situa na posição de resto, dando testemunha do que sobrevive à impossibilidade de falar.¹²²

No que concerne à relação da língua tensionada e desterritorializada com o fragmento, podemos recorrer a Deleuze. Em diálogo com Andréi Bieli, o filósofo escreve que a língua estrangeira e desconhecida do autor conquista somente “visões *fragmentadas*”, que passam pelas palavras do poeta, como pelas cores de um pintor ou sons de um músico. Assim, em suas palavras: “o leitor só verá desfilar os meios inadequados: *fragmentos*, alusões, esforços, pesquisas e que não se tente encontrar aí uma frase bem limada[...]”.¹²³ A escritura parece guardar uma inclinação à unidade mínima. Em Plath, temos a História figurada em vestígios, uma voz ouvida como um grão e o sujeito que escreve reduzido a um significante. Nesse sentido, a lógica biografemática, a qual não permite senão um autor enquanto corpo fragmentado, não é mera estratégia retórica, ou lirismo leviano, como sugere o teórico Seán Burke,¹²⁴ tampouco tal noção é alheia à trajetória linguística e semiológica de Barthes, já que o fragmento aparece atrelado a uma prática específica de escrita.

Convém reportarmos, para concluir este capítulo, ao dito de Foucault. Sabemos

¹¹⁷ BARTHES. *O prazer do texto*, p.78.

¹¹⁸ BARTHES. *O prazer o texto*, p.78.

¹¹⁹ LACAN. Lituraterra, p. 114.

¹²⁰ LACAN. Lituraterra, p. 110.

¹²¹ LACAN. Lituraterra, p. 106.

¹²² AGAMBEN. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*, p. 160.

¹²³ BIÉLI, 1991. *Apud*. DELEUZE, 2013, p. 146 (grifos do autor).

¹²⁴ BURK. *The death and return of the author: criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*, p. 24.

agora que, embora a escritura seja a “abertura de um espaço onde o sujeito da escrita está sempre a desaparecer”¹²⁵, tal movimento será sempre um devir, isto é, processo inconclusivo. Perdido no meio do texto, não à maneira do velho Autor-Deus, sequer como um autor biográfico, o autor figurará como corpo erótico, esgarçado pela escritura.

Ao final de seu ensino, Foucault escreveu um célebre ensaio no qual retorna à categoria do espaço. Ao lado dos espaços físicos e das utopias, as quais são espaços destacados da realidade empírica, Foucault escreve acerca de lugares que são delineados na própria instituição da sociedade, mas que “são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais, todos os outros posicionamentos reais que se pode encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos”. Embora sejam efetivamente localizáveis, esses espaços estão fora de todos os outros. A tais espaços, por serem diferentes de todos os outros que eles refletem e dos quais eles falam, Foucault deu o nome de “heterotopias”.¹²⁶ Aqui, fica claro que a escritura, enquanto abertura de um espaço, opera no seio da cultura como uma heterotopia. Além da subversão que é própria a esses espaços, Foucault destaca, dentre seus atributos, a heterocronia, dado seu recorte singular do tempo, e sua capacidade de abarcar em si, em uma espécie de sobreposição, vários outros espaços.¹²⁷ Acrescentemos a isso, tendo em mente a escritura plathiana, a heterogeneidade da língua, oriunda da negação do socioleto empreendida por alguns escritores.

Sabemos ainda, com Barthes, que não é somente contra o Real que a escritura teima, mas contra o poder da língua maior, e “é precisamente porque ela teima, que a escritura é levada a deslocar-se. Pois o poder se apossa do gozo de escrever, como se apossa de todo gozo, para manipulá-lo e fazer dele um produto gregário”.¹²⁸ O “método de jogo” dessa prática será, então, “ao mesmo tempo teimar e deslocar-se”.¹²⁹ A prática escritural passa a figurar, assim, como uma zona não só anárquica, mas nômade. Concluindo o pensamento das heterotopias, Foucault evoca uma imagem preciosa, a saber, a do barco. Nas suas palavras, o barco “é uma espécie de espaço flutuante, um lugar sem lugar, que vive por si mesmo, que é fechado em si e ao mesmo tempo lançado

¹²⁵ FOUCAULT. O que é um autor?, p. 272.

¹²⁶ FOUCAULT. Outros espaços, p.432.

¹²⁷ FOUCAULT. Outros espaços, p. 435.

¹²⁸ BARTHES. *Aula*, p.27.

¹²⁹ BARTHES. *Aula*, p.28.

ao infinito do mar e que, de porto em porto, de escapada em escapada para a terra” chega até as colônias “para procurar o que elas encerram de mais precioso em seus jardins”.¹³⁰ Considerando o comentário de Tillinghast, segundo o qual a poética de Plath, ao aproximar-se com maestria do discurso da loucura, fica em paridade com as “fantasias demoníacas” de Bosch,¹³¹ torna-se difícil não evocar aqui a *Nau dos Insensatos*, famosa produção de Bosch e imagem cara à Foucault no seu *A história da loucura*. No contexto do livro, a imagem é valiosa por condensar em si, dentre outras coisas, o aspecto ameaçador, o saber subversivo e o enigma da desrazão, marcando, ainda, a radical alteridade que a insensatez estabelece com o espaço habitual da cultura. Na esteira da *História da Loucura*, Sérgio Laia já havia ressaltado o parentesco de determinadas poéticas modernas com a loucura. Esse parentesco surge do fato de que, a partir do século XX, devido à exigência do novo e do inaudito, muitas vezes, as escrituras alcançam uma dificuldade ou até uma impossibilidade de circular no âmbito das convenções e dos sentidos estabelecidos. Sendo assim, por vezes, “a concepção de uma obra vai evidenciar uma ausência, um enigma, um furo, uma deriva incessante e tudo isso não deixa de evocar o que se passa na loucura”.¹³² Como exemplo de tal tendência ele cita Mallarmé, Kafka, Pound, Joyce e Flaubert. Ora, Mallarmé cedendo a iniciativa às palavras e fazendo da literatura uma problemática de linguagem torna-se para Barthes um dos maiores exemplos da escritura.¹³³ Se, em “A morte do autor”, a escolha de Mallarmé aparece como o mecanismo principal da exclusão do autor de sua escrita, já distanciado da perspectiva linguística dominante na época, Barthes conclui mais tarde que “não há linguagem sem um corpo”,¹³⁴ acrescentemos a isso que é na própria palavra em primazia que o autor se engaja. Como uma nau, a escritura carregará não só a insensatez da língua e a insubordinação ao poder da língua maior, mas também os traços do corpo daquele que se dedica a lançar esse espaço flutuante ao infinito. Interessa dizer, por fim, que “nas civilizações sem barco os sonhos se esgotam, a espionagem ali substitui a aventura e a policia os corsários”.¹³⁵

¹³⁰ FOUCAULT. Outros espaços, p. 438.

¹³¹ TILLINGHAST. Words of their own, p. 79-80.

¹³² LAIA. *Escritos fora de si*: Joyce, Lacan e a loucura, p.33.

¹³³ BARTHES. A morte do autor, p. 59.

¹³⁴ BARTHES. *O Grão da voz*, p. 6, 8.

¹³⁵ FOUCAULT. Outros espaços, p. 438.

Capítulo 3

Os fragmentos do corpo

3.1. O Feminino

Nem as nuvens ensolaradas esta manhã podem domar estas saias.

Sylvia Plath, “Papoulas de outubro”

Sylvia Plath escreveu certa vez em seus diários que ter nascido uma mulher foi sua mais terrível tragédia;¹ meses depois, ela concluía dizendo que, se fosse ser uma mulher, iria experienciar sua “feminilidade até o limite”.² Nessa época, ainda no início da vida adulta, a divisão dos papéis entre os sexos e o lugar da mulher na cultura são temas constantes de reflexão em seus diários. Gradualmente, a ficcionalização da feminilidade passa a insistir em seus poemas, se tornando um tema dificilmente negligenciado pelos estudiosos de sua obra. Para o crítico Axelrod, por exemplo, em vários de seus poemas, Plath estava “confrontando as contraditórias noções de feminilidade que circulavam na cultura americana nos anos de 1950: decoro sexual em conflito com desejo; sucesso vocacional em tensão com o romance heteronormativo”.³ Para Avelar a poesia plathiana estetiza o “agon do feminino”, estruturado, principalmente, pelo confronto da mulher com a opressão e com o cânone dominado por homens.⁴ Essa possível análise da obra de Plath fez da poeta uma das escritoras preferidas da crítica feminista que principiava à época da publicação de *Ariel*. Embora dificilmente Plath pudesse ser tomada como uma autora de fato engajada em tal causa, como elucida Marianne Egeland no seu trabalho com a fortuna crítica da autora, ter se matado no mesmo ano em que *A mística feminina*⁵ era publicado por Betty Friedan e deixando para trás duas crianças e um manuscrito de poemas de destaque, “Plath confirmava noções românticas acerca da poeta, bem como as dificuldades de artistas mulheres”; por esse motivo, a ensaísta prossegue, “sua reputação

¹ PLATH. *The unabridged journals of Sylvia Plath*, p. 77. Tradução minha de: “Being born a woman was my awful tragedy”.

² PLATH. *The unabridged journals of Sylvia Plath*, p. 158. Tradução minha de: “experience my femininity to the utmost”.

³ AXELROD. *The poetry of Sylvia Plath* p.74. Tradução minha de: “Plath was confronting the contradictory notions of femininity that circulated though american culture in the 1950’s: sexual decorum in conflict with desire; vocative achievement at odds with heteronormative romance”.

⁴ AVELAR. *O rosto oculto do poeta*, p. 208.

⁵ Trata-se de um livro publicado em 1963 e aclamado no meio anglófono por ter sido o ponto de partida da segunda onda feminista.

cresceu no movimento feminista. Ela foi canonizada como um gênio e como um mártir”.⁶

No que concerne ao tema do feminino, a poeta também imprime sua singularidade. Com efeito, o “espetáculo da feminilidade”, como escreveu Britzolakis,⁷ não deixa de subverter as representações femininas dominantes na época, principalmente aquelas escritas por homens. No que diz respeito à mulher, em Plath, há duas. Tal clivagem é notável não só em seus escritos, mas, também, em sua recepção crítica e em suas biografias, pois, muitas vezes, uma das mulheres será textualmente dominante. De um lado há aquela que uma ensaísta chamou a “Filha-em-luto”, frequentemente erigida sobre a poetização do drama da castração simbólica freudiana, no qual a menina renuncia à mãe como objeto de amor e dirige seu afeto ao pai.⁸ Do lado oposto, a recriação da fantasia masculina da *Femme Fatale* transformada em um roteiro de vingança.⁹ Junto ao primeiro, acrescentemos o que uma estudiosa chamou de “vitimização e retaliação” que vai, mais tarde, em direção ao polo oposto: aquele da “perigosa encarnação da sexualidade feminina”.¹⁰ Da mesma forma haverá, no primeiro, a proliferação de véus, a paixão por tecidos, pedras preciosas e superfícies especulares; do outro, aquilo que se situa por debaixo dos panos, como horror da mulher que “devora homens como ar” em “Lady Lazarus”¹¹, a mulher que rouba almas e vai viver no ar de “Stopped dead”,¹² a que se liberta da posição de “boneca adornada” em “Purda”¹³ e o voo triunfal da abelha rainha em “Stings”.¹⁴

No espetáculo da feminilidade, muitas vezes, a mulher se vestirá com o desejo da plateia somente para frustrá-lo. Lady Lazarus, com sua roupagem já mórbida, não é por isso menos surpreendente ao final. À medida que remove para a plateia os panos que cobrem seu corpo, o horror aumenta, revelando mais do que a pele que “brilha feito abajur nazista” ou o pé “peso de papel”, imagens que fazem referência aos rumores

⁶ EGELAND. *Claiming Sylvia Plath: the poet as exemplary figure*, p.9. Tradução minha de: “Plath seemed to confirm romantic notions about the poet and to demonstrate the difficulties women artists” “Her reputation grew with the women’s movement. She was canonized as a genius and a martyr”.

⁷ BRITZOLAKIS. *Sylvia Plath and the theatre of mourning*, p. 135.

⁸ BRITZOLAKIS. *Sylvia Plath and the theatre of mourning*, p. 18.

⁹ BRITZOLAKIS. *Sylvia Plath and the theatre of mourning*, p. 131.

¹⁰ DYNE. *Revising life: Sylvia Plath's ariel poems*, p.6. Tradução minha de: “victimization, and retaliation”, “toward dangerous incarnations of female sexuality.”

¹¹ PLATH. *Ariel*, p. 45.

¹² PLATH. *Ariel*, p. 99.

¹³ PLATH. *Ariel*, p.133.

¹⁴ PLATH. *Ariel*, p. 173.

acerca dos *souvenirs* feitos de corpo humano nos campos de concentração. Com seu terrível dom de sobreviver ao autoextermínio, negando a vida enquanto uma efemeridade, Lady Lazarus se torna a própria morte personificada.

Sendo uma espécie de múmia *strip-teaser*, com seu corpo comparado aos souvenirs nazistas, a Sra. Lazaro nos permite um cotejamento com o conto fantástico “O pé da múmia” de Theophile Gautier e a análise de Ruth Silviano Brandão sobre ele em seu *Mulher ao pé da letra* (2016). No conto, a personagem–narradora adquire em um antiquário um belo pé de metal que serviria de peso de papel, descobrindo, mais tarde, que se tratava de um pé embalsamado. Em casa, entre a vigília e o sono, ele é visitado pela princesa Hermonthis, dona do objeto e que se lamenta de tê-lo perdido. Compadecido, ele o devolve a ela e é levado pela múmia para uma viagem pelo Egito. Durante esse passeio pelo tempo e espaço, o narrador se apaixona pela princesa e pede ao faraó a mão de sua filha em casamento, mas isso lhe é negado, devido à sua juventude e pouca durabilidade.

Falar em fantástico é evocar o fantasma e a fantasia, escreve Brandão, enquanto desliza do texto para o campo psíquico.¹⁵ Para ela, a princesa do conto é uma ficção feminina criada pelo homem e sustentada por uma estrutura especular e imaginária, a qual concede à mulher o polo oposto ao do homem. Na sua análise, o pé e a princesa múmia operam como objetos-fetichê. O primeiro por ser o um objeto que encobre a falta da mulher, já a princesa por tornar-se uma mulher plena, tendo todas as faltas encobridas, não só pelo pé que recupera, mas pelas faixas escritas que cobrem seu corpo. No texto, segundo ela, a princesa opera como o falo já que “sutura a falta, de forma ilusória, enquanto impede que o narcisismo seja ferido”;¹⁶ dessa forma, ela permite ao homem ludibriar a sua própria incompletude. Nessa perspectiva, ela escreve sobre a parte destacada do corpo da princesa:

Criação metonímica, assim é o pé, assim é a princesa-fetichê contra a castração, assim pode ser pensada a ficção que é a personagem feminina criada de fragmentos, colagem, sincretismo, em que se juntam as partes umas às outras, tiradas de restos, resíduos. Feita de frases, lembranças, desejos, a princesa é inquietante estranheza, beleza construída de partes.¹⁷

¹⁵ BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p.19.

¹⁶ BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p.24.

¹⁷ BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p.23.

Lady Lazarus, todavia, tende ao horror daquilo que é residual. Não como um desejado objeto-fetichismo, mas, ao contrário, como aquilo que parece melhor quando encoberto. Enquanto o poema se desdobra, o desejo da plateia, na qual o leitor certamente está incluído, se choca com a repulsa causada por aquilo que lhe é revelado.

Ao contrário da morta-viva do conto de Gautier, a qual, como escreve Silviano Brandão, é o emblema da mulher submissa e plena, livre de desejos e mumificada no desejo alheio,¹⁸ a Sra. Lazaro surge como a morte-viva. Plath subverte com ironia o famoso dito de Edgar Allan Poe em sua filosofia da composição: “a morte, então, de uma bela mulher é sem dúvida o tema mais poético do mundo”.¹⁹ Após remover todas as faixas e carbonizar-se, a passividade com a qual ela se exhibe dá lugar ao desejo implacável da mulher-phoenix que parte para devorar homens. Como escreve Rosenblat, sobre o poema, a mistura de termos rebuscados, como “Herr Inimigo” e os termos em latim “*opus*”, “*valuable*”, com o tom coloquial de outros trechos, são recursos linguísticos que ressaltam ainda mais uma personalidade “grotescamente dividida em Eus conflitantes”.²⁰ Lady Lazarus se divide, é uma para cada espectador: para o doutor nazista, ela se porta como judia que se carboniza; para a multidão comendo amendoim que se aglomera para ver, ela é uma *strip-teaser* que cobra para expor seu corpo mortificado. Assim como a Sra. Lazaro, em “Purdah”, a mulher se expõe como preciosidade, brilhando “como um espelho” para um senhor, coberta por véus, somente para, ao fim, se libertar destruindo a imagem de “serva” ou “boneca adornada” e com ela a polaridade especular que estabelecia com seu espectador.

Considerando a mulher cindida em duas, que a poesia plathiana exhibe com frequência, Britzolakis fez uso do termo “mascarada textual”.²¹ O termo evoca um famoso ensaio da psicanalista britânica Joan Riviere, “Womanliness as masquerade”,²² publicado no início do século XX e traduzido para o português como “A feminilidade

¹⁸ BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p.32.

¹⁹ POE. The philosophy of composition, p 5. Disponível em:

<<http://www.jem.seed.pr.gov.br/arquivos/File/livrosliteraturaingles/filosofiadacomposicao.pdf>>. Tradução minha de: “the death then of a beautiful woman is unquestionably the most poetical topic in the world”.

²⁰ ROSEMBLAT. *The poetry of initiation*, p. 61-65. Tradução minha de: “grotesquely split into warring selves”.

²¹ BRITZOLAKIS. *Sylvia Plath and the theatre of mourning*, p. 127.

²² RIVIERE. Womanliness as masquerade. In: international journal of psychoanalysis, Vol. 10, 1929, p. 303-313.

como máscara”, por Ana Cecília Carvalho.²³No texto, Riviere argumenta que a diferença sexual promulgada discursivamente, ao colocar a mulher idealmente como castrada, com frequência, resulta na atuação da castração enquanto adoção de uma postura de submissão com a finalidade de apaziguar o poder que seja. Para ela, algumas mulheres podem desejar o poder supostamente masculino, mas dissimulá-lo com uma feminilidade exagerada a qual opera como uma máscara. Como escreve Britzolakis, é assim que Plath satiriza a figura da mulher que circulava nos 1950 nos Estados Unidos.

O termo utilizado por Riviere é retomado por Lacan e desenvolvido com outras nuances em seu ensino. Dialogando com Riviere, em seu seminário acerca das formações do inconsciente, Lacan dirá que a máscara surge na mulher ao se identificar com o “signo do que é desejado”.²⁴No campo da sedução, como escreve em outro texto, a mulher enquanto mascarada ocupa lugar de destaque ao ludibriar com sua máscara o outro e seu presumido desejo, mas não sem um preço, pois, conforme nos diz Lacan, é para ser “o significante do desejo do Outro, que a mulher vai rejeitar uma parte essencial da feminilidade”, principalmente todos os seus atributos na mascarada; assim, “ela seduz por aquilo que ela não é”.²⁵Para Lucia Castelo Branco, a mulher como mascarada “é o feminino sem âmago, sem essência, sem profundezas. A beleza das superfícies. A sedução de um abismo superficial.”²⁶A mulher em Plath, com seu jogo de máscaras e véus, denuncia, portanto, a própria ficção, isto é, ela se constrói com o desejo de seu espectador somente para desvelar a estrutura ficcional que sustenta aquilo que a cultura, comumente, chama feminino.

A ficção da desejada mulher plena é satirizada de forma direta em “The applicant” (O candidato), poema no qual a mulher é reduzida a uma espécie de *commodity*, um autômato, o qual aparece como objeto ideal ao candidato igualmente pleno que a busca: “Você usa/ Olho de vidro, dentes postiços ou muleta/Atadura ou gancho/ Peitos ou sexo de borracha,/ Suturas mostrando faltar alguma coisa?/Não, não? Então/ Como podemos lhe dar alguma coisa?”. Para esse candidato pleno, o eu lírico oferece a mulher ideal:

²³ CARVALHO. A feminilidade como mascara. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382005000200002>

²⁴ LACAN. O seminário 5: as formações do inconsciente, p.363.

²⁵ LACAN. A significação do falo, p. 701.

²⁶ BRANCO. A traição de Penélope: uma leitura da escrita feminina da memória. p.119.

Well, what do you think of that?
Naked as paper to start

But in twenty-five years she'll be silver,
In fifty, gold.
A living doll, everywhere you look.
It can sew, it can cook,
It can talk, talk, talk.

It works, there is nothing wrong with it.
You have a hole, it's a poultice.
You have an eye, it's an image.
My boy, it's your last resort.
Will you marry it, marry it, marry it.

Bem, o que você acha *disso*?
Branca como papel por ser escrito

Mas em vinte e cinco anos será prata,
Em cinquenta, ouro.
Uma boneca de carne, onde quer que você olhe.
Sabe costurar, sabe cozinhar,
Saber falar, falar, falar.

Funciona direito, não tem nenhum defeito.
Você tem um buraco, é uma compressa.
Você tem um olho, é uma imagem.
Meu garoto, é sua última chance.
Casa com isso, casa, casa com isso.²⁷

Tal mulher é o papel virgem no qual o candidato escreve seu desejo. Como Olímpia, a personagem-boneca do muito conhecido conto “O homem de areia” de E.T.A. Hoffmann, analisado por Silviano Brandão, a mulher do poema é um artefato mecânico, uma ilusão tornada real. Ela é, ao mesmo tempo, a “materialidade da ilusão, a concretude da fantasia que se realiza nesse espaço especial – que é o texto literário – tecido de fios fantasmáticos” e o desconcerto que emerge diante da plenitude. Isso porque, se, como escreve Silviano Brandão, em diálogo com “O estranho” de Freud, o estranhamento nasce com o retorno do recaiado, isto é, de algo que é familiar e há muito estabelecido na mente ainda que alienado dela pelo recalque, Olímpia se torna ela mesma um “protótipo do *Unheimlich*”, ao fazer emergir a imagem de um feminino “ao mesmo tempo presente e ausente, encerrado e oculto sob a máscara no imaginário social, que exalta a mulher enquanto a castra e a cala como sujeito desejante”.²⁸ A mulher do poema de Plath é a contrapartida confortável de tudo que remete à falta, como Olímpia que, para a crítica, é “contrapartida do horror da castração”.²⁹

O jogo com a feminilidade esbarra também no biografismo dominante na crítica de Plath, principalmente nas leituras feministas que, ao canonizarem Plath como mártir, no mesmo movimento, condenam Hughes pelos percalços da poeta. É interessante mencionar um incidente envolvendo Ted Hughes e uma ensaísta com sua leitura do poema “The rabbit catcher” (O caçador de coelhos). A imagem central do poema, como

²⁷ PLATH. *Ariel*, p. 30.

²⁸ BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 36.

²⁹ BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*, p. 61.

escreveu Rose, parece invocar uma leitura feminista: uma mulher presa como um coelho pelo casamento ou por um homem. Todavia, a relação do eu lírico com a armadilha é ambígua, já que o acontecimento é descrito como envolto em prazer, levantando, assim, a questão sobre a relação da mulher com a forma de violência contra a qual a crítica feminista tanto investiu. Embora o argumento principal fosse a implausibilidade da relação simplista estabelecida entre a imagem do caçador de coelhos e Ted Hughes, por comentar o erotismo presente na cena, a leitura foi censurada por Hughes. Em uma carta, ele dizia que ‘A ofensa grosseira à identidade sexual de Plath feita na interpretação é totalmente INADMISSÍVEL’, “isso deve ser retirado ou totalmente revisado”³⁰, comentário o qual Rose habilmente respondeu dizendo que, se tratando da leitura de um poema, nada era inferido acerca da sexualidade da poeta.

Com efeito, essa ambiguidade oriunda da imagem da mulher ativa em sua passividade aparentemente masoquista é tão recorrente quanto incontornável e remonta aos primeiros poemas. Em “Persuit”, poema de 1956, por exemplo, uma mulher foge de uma espécie de homem-predador. Durante a fuga, tentando em vão acalmar o apetite daquele que a persegue, ela arremessa partes de seu corpo. Em uma leitura atenta é possível ver como toda a cena é tão erótica quanto ambígua. O assediador é descrito como se o eu lírico estivesse maravilhado: “Sua avidez incendiou as florestas/ Ele ronda mais majestoso que o sol./ Mais macio, mais suavemente os passos deslizam./ Avançando sempre às minhas costas”.³¹ Ainda que ela diga que arremessa partes de seu corpo para acalmá-lo, no texto, os fragmentos do corpo funcionam como iscas e, na sua fuga, ela não deixa de atraí-lo para sua casa.

Por vezes, a cisão da mulher assume uma forma radical na figura do duplo, como em “Lesbos”, “In plaster”, “The other” e no romance *The bell jar*, nas diversas figuras femininas com as quais a personagem Esther se relaciona e nas diferentes identidades que ela assume sob diferentes nomes. Vale mencionar que em sua dissertação Plath trabalhou precisamente o tema o duplo em Dostoiévski. Há, além disso, a chamada “persona Sivy” que perfila na coletânea de cartas de *Letters home*, a voz – em muito diferente daquela

³⁰ ROSE. This is not a biography. Tradução minha de: “The gross assault on Sylvia Plath’s sexual identity made in this interpretation is totally INADMISSIBLE”, “This must be cut or totally revised.”.

³¹ PLATH. *The collected poems*, p. 22-23. Tradução minha de: “His greed has set the woods aflame/ He prowls more lordly than the sun./ Most soft, most suavely glides that step/ Advancing always at my back”.

dos diários— criada para as cartas enviadas à mãe, textos que parecem visar à criação de uma imagem que corresponda ao desejo materno, funcionando, assim, como um espelho.

Para Lucia Castello Branco, em seu estudo sobre Maura Lopes Cançado, o fenômeno da dualidade é tipicamente feminino, incidindo de forma evidente na escrita das mulheres. Nas palavras da ensaísta Eugenie Lemoine-Luccioni, citada pela autora: “um certo número de evidências é suficiente para definir o imaginário feminino de acordo com essa linha da partição: ela tem dois órgãos sexuais, é verdade que diferentes: a vagina e o clitóris; ela é do mesmo sexo que aquela que a engendra.”³² Entretanto, o fenômeno, ressalta Castello Branco, é também relacionado aos processos de dissociação de personalidade e de cisão do indivíduo, sendo, por isso, um dos pontos de encontro entre o feminino e a loucura.³³ É nessa perspectiva que Castello Branco indaga acerca dos limites entre o feminino e a loucura em Maura Lopes Cançado.

O encontro discursivo entre o feminino e a loucura é comum no pensamento ocidental, como demonstra Shoshana Felman em seu ensaio “Women and madness: The critical phallacy” e, mais extensamente, no livro *What does a woman want?*. Para ela tal encontro é antigo, remontando a Platão e estende-se através da lógica metafísica que vem estruturar boa parte do discurso teórico ocidental. Já que a metafísica ocidental, ela escreve, é baseada no chamado “logocentrismo”, no status privilegiado da presença e, conseqüentemente, valorização do presente. Essa hierarquização assegurará a valorização do polo positivo e a subordinação do polo negativo. A partir da diferença sexual anatômica, essa lógica originará o binômio Homem/ Mulher, o qual, além de colocar a mulher como o equivalente oposto ao homem, se sustentará a partir da valorização da positividade da presença do órgão sexual masculino.³⁴

Em meio a todas as cisões, máscaras e véus, onde está aquilo que poderíamos chamar feminino na escrita de Sylvia Plath? A partir do estudo de Ruth Silviano Brandão é possível depreender duas principais tendências de representação da mulher na literatura. Para cada uma delas, haverá um aspecto do mito de Narciso, tal como o narra Ovídio. A primeira e mais frequente encontra seu emblema na figura da ninfa Eco, condenada a estabelecer com Narciso uma relação de polaridade, se limitando a ecoar sua voz,

³² LEMOINE-LUCCIONI, 1976, p188, *apud* BRANCO; BRANDÃO. p.162.

³³ BRANCO; BRANDÃO. *A mulher escrita*, p. 161-62.

³⁴ FELMAN. *Women and Madness: The critical phallacy*, p. 3. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/464958>>

devolvendo a ele seu reflexo. E daí que, por vezes, ela escreve, nascerá o “eterno feminino” como ilusão masculina de completude, “ficção ideal criada pelo horror da castração. Horror que cria o fetiche, corpo fálico do feminino, com as roupagens e o brilho de seu próprio encarceramento”. Nessa ficção, segundo ela, ouvimos “menos uma voz feminina que seu simulacro”,³⁵ isto é, a “mulher como representação, sintoma, masculino”.³⁶ A segunda encontra seu modelo na imagem turva e indesejável que se revela após cair a lágrima de Narciso no lago onde ele se contemplava. A imagem que se revela é a de um “outro em que Narciso não se reconhece mais e, se ela aparece na superfície da folha branca do texto literário, será como negatividade”, isto é, “aquilo que está fora, fora de jogo, à margem dos sistemas simbólicos[...]”. Frequentemente condensadas na figura da feiticeira, da marginal ou da esquizofrênica, Silviano Brandão escreve que essas são como “figuras de abjeção”, situadas “do lado da anomalia e de tudo aquilo que ameaça a sociedade”, tornando-se, assim, uma espécie de “não-mulheres”.³⁷

É interessante, aqui, retornar ao prefácio de Robert Lowell à primeira edição de *Ariel*, texto que abre o caminho que seguirá boa parte da fortuna crítica da poeta e onde o feminino e a loucura se encontram pela primeira vez na crítica de Plath. Nas suas palavras:

*Nestes poemas, escritos nos últimos meses de sua vida e com frequência saídos rapidamente na faixa de dois ou três por dia, Sylvia Plath se torna ela mesma, algo imaginário, inovadoramente, selvagemmente e sutilmente criado—difícilmente uma pessoa, ou uma mulher, certamente não outra “poetisa”, mas uma daquelas super-reais, hipnóticas, grandes heroínas clássicas. Essa personagem é feminina, mais do que fêmea, apesar de que tudo que costumeiramente pensamos como feminino é virado de ponta cabeça. [...] Uma Dido, Fedra, Medeia, que pode rir de si mesma [...]. Embora os versos sejam repetidos e o enredo perdido, a linguagem nunca morre em sua boca. Tudo nesses poemas é confessional, sentido, mas a maneira de sentir é uma alucinação controlada, a autobiografia de uma febre.*³⁸

³⁵ BRANDÃO. *A mulher escrita*, p. 13.

³⁶ BRANDÃO. *A mulher escrita*, p. 16.

³⁷ BRANDÃO. *A mulher escrita*, p. 115.

³⁸ LOWELL. Prefácio de *Ariel*. p. XII-XIII. Tradução minha de: “*In these poems, written in the last months of her life and often rushed out at the rate of two or three a day, Sylvia Plath becomes herself, becomes something imaginary, newly, wildly and subtly created - hardly a person at all, or a woman, certainly not another “poetess”, but one of those super-real, hypnotic, great classical heroines. This character is feminine, rather than female, though almost everything we customarily think of as feminine is turned on its head. The voice is now coolly amused, now sinking to the strident rasp of the vampire - a Dido, Phaedra, Or medea, who can laugh at herself as “cow-heavy and floral in my victorian nightgown”. Though lines get repeated, and sometimes the plot is lost, language never dies in her mouth. Everything in these poems is personal, confessional, felt, but the manner of feeling is controlled hallucination, the autobiography of a fever. [...]”*

O prefácio evoca certos traços dos poemas que introduz: a linguagem erudita se mistura ao tom coloquial; o seu ritmo, acompanhado das várias reformulações que perpassam todo o texto, faz insinuar a impressão de algo escrito de forma imediata, evocando, além disso, na busca exagerada por adjetivos, a dificuldade em se predicar aquilo sobre o qual se fala. Para o poeta e crítico literário, Plath se torna ela mesma, e o “si mesma” é dificilmente uma pessoa, com ela o leitor não se identificará facilmente. Sendo pouco humana, tampouco ela poderá ser a mulher que comumente situamos ao lado do sexo masculino. Isso porque, embora seja feminina e, como Lowell escreve em outro momento, suas “mãos de metal” têm o “toque modesto da mulher” (“hands of metal with its modest, womanish touch”), ela não é “fêmea”, em outras palavras, o feminino aparece, aqui, como uma predicação que não se apoia no sexo biológico. Assim, Plath se assemelha às heroínas clássicas: Dido, Fedra e Medeia. Dido é aquela que foge com as riquezas do marido morto, porém, mais tarde, se mata após ser abandonada por Eneias. Já Fedra, casada com Teseu, se apaixona por Hipólito, filho ilegítimo do marido, e, após ser recusada por aquele, comete suicídio, mas não sem antes escrever uma carta dizendo que havia sido violentada pelo enteado, o qual é, mais tarde, condenado à morte pelo pai. Por fim, Medeia, conhecida pelas várias atrocidades que cometeu, dentre elas, o assassinato de seus filhos, após ser abandonada por Jasão. Para além da recusa do amor de um homem, todas as figuras têm em comum o gesto extremo que parece desconhecer limites. O feminino, em Plath, se atrela, portanto, não só à uma desmesura que não permite a simetria entre os sexos ou a identificação, mas, também, com uma ausência de limites. Ao estorvar, dessa forma, a relação especular, o feminino emerge como um além do binarismo, mais além da relação polar que, de acordo com Felman e Silviano Brandão, é comum entre o par homem e mulher, na literatura. Em suma, o feminino atrela-se à emergência de uma alteridade absoluta.

Se os últimos poemas de Plath parecem se estruturar sobre a metáfora de um container que fracassa em conter, é natural que o feminino nele coincida com o ilimitado da poesia. Tal tendência já podia ser percebida, ainda que de forma branda, em sua primeira poesia. É nessa via que, considerando o excesso caótico de alguns poemas, Britzolakis pôde falar acerca do caráter dionisíaco de alguns textos plathianos

relacionados à posição feminina.³⁹ Poder-se-ia pensar que, neste excesso incontido, com sua alteridade absoluta, o feminino, em Plath, se aproximará da loucura, sendo separado somente pelo tênue limite construído pelo controle que a poeta é capaz de exercer sobre a alucinação poética, conforme aponta Lowell.

Apaixonada por personagens clássicas, Plath não deixou de aludir à Medeia em seu último poema. Em “Edge”, ela escreve que “A mulher está perfeita./ Seu corpo/ Morto, veste o sorriso de realização/ A ilusão de uma necessidade grega/ Flui nas volutas de sua toga”. Sobre as crianças, assim ela diz:

Each dead child coiled, a white serpent,
One at each little

Cada criança morta enrolada, uma serpente branca,
Uma em cada pequeno

Pitcher of milk, now empty.
She has folded

Pote de leite, agora vazio
Ela os retraiu

Them back into her body as petals
Of a rose close when the Garden

De volta para seu corpo como pétalas
De uma rosa fechada quando o jardim

Stiffens and odors bleed
From the sweet, deep throats of the night flower.

Fica mais denso e o odores sangram
Das gargantas doces e profundas da flor que se abre
à noite⁴⁰

A dualidade se repete, ao lado dos poemas que exaltam a maternidade, como em “Morning Song” (A canção da manhã),⁴¹ “Nick and the Candlestick” (Nick e o Castiçal);⁴² há os opostos, aqueles nos quais os filhos nada significam, como em “Ariel” a mulher parte a galope enquanto o “choro da criança dissolve-se no muro”.⁴³ Ademais, quando Plath escreve, pouco antes de sua morte, que “o jato de sangue é poesia”,⁴⁴ tal verso pode ser lido, também, como uma referência à menstruação, fazendo da poesia não só o oposto da vida como também o oposto da maternidade. Como notou Britzolakis tal imagem evoca a feminilidade como um excesso que viola a estética e a ideologia, fazendo do feminino, assim, algo abjeto, isto é, um mais além, comumente, excluído do discurso.⁴⁵

³⁹ BRITZOLAKIS. *Sylvia Plath and the theatre of mourning*, p. 80.

⁴⁰ PLATH. *The collected poems*, p. 272. Tradução minha de: “The woman is perfected./ Her dead/ Body wears the smile of accomplishment, /The illusion of a Greek necessity /Flows in the scrolls of her toga”.

⁴¹ PLATH. *Ariel*, p. 31.

⁴² PLATH. *Ariel*, p. 107.

⁴³ PLATH. *Ariel*, p. 81.

⁴⁴ PLATH. *The collected poems*, p. 269. Tradução minha de: “The blood jet is poetry”.

⁴⁵ BRITZOLAKIS. *Sylvia Plath and the theatre of mourning*, p. 167.

A figura de Medeia foi evocada também por Lacan em um texto sobre o escritor francês André Gide. Gide mantinha com sua esposa uma intensa correspondência, hábito para ele tão importante, que suas cartas eram chamadas “meus filhos”. Após um conflito, enraivecida, sua esposa queima as cartas que recebera anos a fio do marido. Lacan escreve que tal ato “é o de uma mulher, de uma verdadeira mulher em sua inteireza de mulher”; Gide, por outro lado, é “pobre Jasão, que, tendo partido para a conquista do toção dourado da felicidade, não reconhece Medeia!”. ⁴⁶ Pode-se dizer, a partir de Colette Soler, ⁴⁷ que os percursos de Freud com o feminino revisitados por Lacan, desembocam na conclusão de que o Complexo de Édipo, cujo conteúdo imaginário ⁴⁸ foi diversas vezes poetizado por Plath e igualmente retomado por alguns críticos, só produz totalmente o homem, fundando uma lógica masculina guiada por um modo de satisfação tributário do Édipo e do limite figurado pela castração. No que diz respeito à lógica feminina, é de outra coisa que se trata. Comentando o dito de Lacan, Jacques-Alain Miller esclarece que, na arte literária, a lógica masculina, segundo a psicanálise lacaniana, pode ser ilustrada na figura do herói que transgride os limites precisamente porque é sujeito a um. Uma heroína feminina, por outro lado, é ilustrada na figura de Medeia, pois para ela não há nenhum limite, nenhuma linha a ser ultrapassada. ⁴⁹

No seu caráter ilimitado, como escreve Lowell, Plath é “perigosa, mais poderosa que um homem”, ⁵⁰ como é sua escrita, portadora de um perigo que deve ser evitado:

Há um desafio peculiar e assombroso nestes poemas. Provavelmente, muitos, após terem lido Ariel, irão recuar do primeiro choque de perplexidade, e dolorosamente se perguntar por que tantos poemas os deixam se sentindo vazios, evasivos e inarticulados. Nos seus versos, com frequência, eu ouço o sussurro da serpente: “venha, se você ao menos tivesse coragem, você também poderia ter minha legitimidade, audacidade, facilidade de inspiração”. Mas a maioria de nós dará as costas. Estes Poemas estão jogando roleta Russa com uma arma carregada com 6 balas [...] ⁵¹

⁴⁶ LACAN. Juventude de Gide ou a letra e o desejo, p. 772-773.

⁴⁷ SOLLER. *O que Lacan dizia das mulheres*, p.16-17.

⁴⁸ Como lembra Soler (2003, p.16), em seu retorno a Freud, Lacan reduziu o Complexo de Édipo à lógica e fez dele uma operação de linguagem, isto é, uma estrutura simbólica, formulação desenvolvida, por exemplo, no texto “O Aturdido” presente no volume *Escritos*.

⁴⁹ MILLER. Uma partilha sexual, p. 13-15.

⁵⁰ LOWELL, Prefácio de *Ariel*. p. XIV. Tradução minha de: “Dangerous, more powerful than man”.

⁵¹ LOWELL, Prefácio de *Ariel*. p. XV. Tradução minha de: “There is a peculiar, haunting challenge to these poems. Probably many, after reading Ariel, will recoil from their first overawed shock, and painfully wonder why so much of it leaves them feeling empty, evasive and inarticulate. In her lines, I often hear the serpent whisper, “ como, if only you had the courage, you too could have my rightness, audacity, ease of inspiration.” But most of us will turn Back. These poems are playing Russian roulette with six catridges in

Ao descrever a poesia, Lowell nos dá um relato de sua resposta aos poemas, fazendo, de sua esquivia àquilo que o texto expõe, uma regra da leitura. Qualquer que seja a lei que estes poemas parecem infringir, é preciso coragem, já que as consequências são tão inevitáveis como jogar roleta russa com uma arma totalmente carregada.

Tendo conhecido a poeta rapidamente em um seminário de poesia por ele ministrado, Lowell nos dá uma descrição de Plath que em muito difere daquela que, hiperbolicamente, ele cria a partir da leitura dos poemas. Nas suas palavras, Plath era:

nervosa, risonha, graciosa— uma presença tensa e brilhante envergonhada pela contenção. Sua humildade e disposição para aceitar o que era admirado pareciam, às vezes, lhe dar um ar de docilidade enlouquecedora que ocultava sua paciência e audácia fora de moda.⁵²

Ora, a partir de tal dito, o que Lowell chamou de “tornar si mesma”, com tudo que isso implica em relação à humanidade e à feminilidade da poeta, aparece, finalmente, como tornar-se, senão o oposto, ao menos aquilo que não era visível em Plath enquanto pessoa civil. No texto de Plath, algo é desvelado, como suas mulheres que se libertam do véu ficcional. Contudo, a transformação da autora, estando fundamentada puramente na leitura que Lowell faz dos poemas que compõem *Ariel*, quer dizer, sobretudo, tornar-se texto. A mulher se torna, assim, não só o que ela escreve, mas também aquilo que sua escrita desvela. Da mesma forma, retroativamente, sua vida concede sentido aos poemas: “essa poesia e essa vida não são uma carreira, elas dizem que a vida, mesmo quando disciplinada, não vale a pena”.⁵³ Se a poeta se torna o seu texto, seu perigo é o perigo intrínseco à sua escritura. Assim, o mais-além que é o feminino aparece, finalmente, como um lugar possível para a escrita. A meu ver, não estamos longe daquilo que Silviano Brandão localiza, em relação ao feminino na literatura, na “margem dos sistemas

the cylinder [...]”.

⁵²LOWELL, Prefácio de *Ariel*, p. 16. Tradução minha de: “nervous, giggly, gracious - a brilliant tense presence embarrassed by restraint. Her humility and willingness to accept what was admired seemed at times to give her an air of maddening docility that hid her unfashionable patience and boldness”.

⁵³LOWELL, Prefácio de *Ariel*, p. XV. Tradução minha de: “This poetry and life are not a career; they tell that life, even when disciplined, is simply not worth it”.

simbólicos”⁵⁴ ou daquilo que, como sugere Rose, na escrita plathiana, tende ao “avesso da linguagem e do discurso”.⁵⁵

Como algo repulsivo, uma alteridade tão radical que impossibilita qualquer identificação, esse além que se atrela ao feminino, em Plath, deve ser evitado segundo o prefácio de Lowell. Frente à emergência dessa alteridade absoluta na escrita, Lowell aponta o caminho para uma leitura resistente. Não podendo o leitor estabelecer com o texto uma relação confortável, a leitura resistente dará lugar, por vezes, à resistência à leitura: “muitos darão as costas”.⁵⁶

Esse perigo feminino remonta à relação do *Eu* que fala nessa escrita com sua mãe, como em “The disquieting muses”⁵⁷ a criança é deixada pela mãe sob os cuidados de mulheres monstruosas. Em “Medusa”,⁵⁸ como vimos, os tentáculos da mãe atormentam o Eu mesmo à distancia. Muitas vezes a figura materna aparecerá simbolizada pela lua, assim como o pai aparecerá relacionado ao mar. Em “Edge” (Limite)⁵⁹ a lua encara imóvel o desfecho do eu lírico e de suas crianças. Em “The moon an the yew Tree (A lua e o teixo)”⁶⁰ a ligação é explicitada: “A lua é minha mãe. Não é doce como Maria./ Suas vestes libertam pequenos morcegos e corujas”.

Essa mitologia pessoal e familiar aparece em um dos poucos textos memorialístico de Plath intitulado “Ocean 1212w”. Nostalgicamente, a autora nos descreve a infância como uma fusão com as coisas ao seu redor, como o mar, ligado à mãe por todo o texto, ainda que, mais tarde, em seus poemas, caberá ao pai o domínio marítimo. No texto o mar é descrito como tão deslumbrante quanto perigoso no seu “pulsar maternal”. Como uma “mulher profunda”, ela escreve, o mar “escondia bastante; tinha muitas faces, muitos véus delicados e terríveis. Falava de milagres e distâncias; se podia cortejar, também podia matar”.⁶¹ As imagens de plenitude paradisíaca que dominam as primeiras páginas do texto dão lugar, ao fim, à imagem de um furacão,

⁵⁴ BRANDÃO. *Mulher ao pé da letra*. p.115.

⁵⁵ ROSE. *The Haunting of Sylvia Plath*, p.26. Tradução minha de: “underside of language and speech”.

⁵⁶ LOWELL. Prefácio de *Ariel*. p. XV.

⁵⁷ PLATH. *The collected poems*, p. 74-76.

⁵⁸ PLATH, *Ariel*, p. 29.

⁵⁹ PLATH. *The collected poems*, p. 272.

⁶⁰ PLATH. *Ariel*, p. 137.

⁶¹ PLATH. *Johnny Panic and the bible of dreams*, p. 117. Tradução minha de: “deep woman”, “It hid a good deal; it had many faces, many delicate, terrible veils. It spoke of miracles and distances; if it could court, it could also kill.”.

enquanto o texto se conclui com as seguintes linhas: “Meu pai morreu, nós nos mudamos para o interior. No qual esses nove primeiros anos de minha vida se selaram como um navio em uma garrafa - belo, inacessível, obscuro, um fino mito de vôo branco”.⁶² Em Uma entrevista Plath dirá que seu interesse pela escritura se intensifica, precisamente, aos 9 anos.⁶³

⁶² PLATH, *Johnny Panic and the bible of dreams*, p. 124. Tradução minha de: “My Father died, we moved inland. Whereon those nine first years of my life sealed themselves off like a ship in a bottle - beautiful, inaccessible, absolute, a fine, white flying myth”.

⁶³ PLATH. Poets in partnership: rare 1961 BBC interview with Sylvia Plath and ted hughes on literature and Love.

3.2 O pai

Full fathom five thy father lies;
Of his bones are coral made;
Those are pearls that were his eyes:
Nothing of him that doth fade,
But doth suffer a sea-change
Into something rich and strange.

Teu pai está a cinco braças,
Dos ossos nasceu coral,
dos olhos, pérolas baças.
Tudo nele é perenal;
Mas em algo peregrino
Transforma-o o mar de contínuo.

Shakespeare, *A tempestade*, Ato 1, Cena 2
(trad. Carlos Alberto Nunes)

A canção do espírito Ariel da peça de Shakespeare ecoa ao longo da obra de Plath. O tema foi apropriado por ela em um poema nomeado, precisamente, “Full fathom five”.⁶⁴ O texto vem ilustrar o lugar do pai em boa parte da poesia plathiana. A escrita elegíaca, ao cantar a morte, não deixou de tornar presente o que se perdeu ao transformá-lo no objeto-texto. Ao longo da obra, esse pai é mitificado, historicizado, politizado, mas, sobretudo, deificado. O pai transforma-se no “pai-deus-do-mar” (*father-sea-god*), como ela escreve em seus diários.⁶⁵ O poema e a canção que o sustenta eram para ela tão importantes, que chegou mesmo selecioná-lo como um dos títulos possíveis para um livro. Nas palavras da poeta:

Full Fathom Five [...] relaciona-se mais valiosamente com minha vida e imaginário do que tudo o mais que eu sonhei: tem o pano de fundo de *A Tempestade*, a associação do mar, que é uma metáfora central para a minha infância, meus poemas e o subconsciente do artista, da imagem do pai, referindo-se ao meu próprio pai, a enterrada musa masculina e deus criador ressuscitado para ser meu companheiro em Ted, o pai marítimo Netuno - e as

⁶⁴ PLATH. *The collected Poems*, p. 92-93.

⁶⁵ PLATH. *The unabridged journals of Sylvia Plath*, p. 399.

pérolas e coral altamente forjados à arte: pérolas transformadas pelo mar a partir do grito ubíquo de tristeza e da enfadonha rotina.⁶⁶

No texto, o pai é descrito como figura hierática e grandiosa: “[...] coberto de/ Espuma: cabelos brancos, barba branca, arremessado para longe./ Uma rede de arrastão, subindo, caindo, quando as ondas/ Se encapelam e se afundam./ Por milhas e milhas./ Estendem-se os feixes radiais./ De seu cabelo”. O “velho mito das origens” retorna, tão gigante que deixa o eu lírico “exilada para coisa alguma”. A canção de Ariel é assim reformulada:

Your dangers are many. I
Cannot look much but your form suffers
Some strange injury

And seems to die: so vapors
Ravel to clearness on the dawn sea.
The muddy rumors

Of your burial move me
To half-believe: your reappearance
Proves rumors shallow,

Seus perigos são muitos. Eu
Não posso ver muito bem, mas suas formas sofrem
Algun dano estranho

E parecem morrer: assim os vapores
Dissolvem-se na claridade do mar da madrugada.
O rumores turvos

De seu enterro compelem-me
A uma meia-crença: sua reaparição
Prova que os rumores são rasos,

O uso constante do *enjambement* somado à terza rima, infelizmente perdida na tradução para o português, vêm ecoar a movimentação da maré, fazendo insinuar o perigoso “pulsar maternal”⁶⁷ do mar controlado pelo pai. O poema se conclui com um desejo de união: “Pai, esse ar denso é mortífero./ Eu respiraria água”.⁶⁸

O drama elegíaco da primeira poesia estrutura-se, principalmente, a partir da poetização de certos conteúdos do Édipo freudiano, no qual a menina, após renunciar à mãe, volta seu amor para o pai, sendo esse um dos elementos principais daquilo que Britzolakis chamou “Teatro do Luto”, o espetáculo onde o Édipo de Freud, a Oresteia e

⁶⁶ PLATH. *The unabridged journals of Sylvia Plath*, p. 381. Tradução minha de: “Full Fathom Five [...] relates more richly to my life and imagery that anything else I’ve dreamed up: has the background of The Tempest, the association of the sea, which is a central metaphor for my childhood, my poems and the artist’s subconscious, of the father image—relating to my own father, the buried male muse and god-creator risen to be my mate in Ted, the sea-father Neptune—and the pearls and coral highly-wrought to art: pearls sea-changed from the ubiquitous grit of sorrow and dull routine”.

⁶⁷ PLATH. *Johnny Panic and the bible of dreams*, p. 117. Tradução minha de: “deep woman”, “It hid a good deal; it had many faces, many delicate, terrible veils. It spoke of miracles and distances; if it could court, it could also kill.”

⁶⁸ PLATH. *The collected poems*, p. 92. Tradução minha de: “Miles long /Extend the radial sheaves/ Of your spread hair”, “The old myth of origins”, “Exiled to no good.” “Father, this thick air is murderous./ I Would breath water”.

Hamlet se intercalam.⁶⁹ Essa feição é notável em poemas como “The Beekeeper’s Daughter” no qual a relação pai e filha e todo cenário é erotizado: “hierático em sua túnica” o “maestro das abelhas” se move “entre as colmeias cheias de seios”, como uma “realeza que ninguém pode contestar”, “um fruto que é mortal se provado”. Da mesma forma, em “Electra on Azalea Path”, o título já anuncia o traço edipiano, oriundo de certa vertente da psicanálise, que perpassa todo o poema. Esse último se baseia em uma visita feita ao túmulo do pai e descrita nos diários. Nessa anotação, ela escreve: “Me senti traída, Minha tentação para desenterrá-lo. Para provar que ele existiu e estava realmente morto”.⁷⁰

Oriunda de sua experiência enquanto leitora e como analisanda, a teoria psicanalítica que alicerça vários dos poemas sobre o pai também perpassa de forma notável alguns trechos de seus diários. Em uma anotação de 1959, por exemplo, ela se pergunta: “Se eu realmente penso que matei e castrei meu pai seriam todos os meus sonhos de pessoas deformadas e torturadas minha visão culposa dele ou medo de punição para mim? Como me livrar deles?”.⁷¹ Como escreveu Avelar, além de explicitar o impacto de certa vertente da psicanálise popularizada nos Estados Unidos, tais anotações revelam, ainda, as intenções de racionalização de um sujeito que parece se colocar como atuante na morte do pai.⁷²

A insistência dessa forma de ficcionalização não passou despercebida aos críticos. O conteúdo, um tanto imaginário, do Édipo poetizado por Plath fez com que muitos relacionassem os entraves da poeta, bem como sua morte, à perda do pai ou a um Complexo de Édipo supostamente mal resolvido.⁷³ O crítico literário e amigo de Plath A. Alvarez, em seu texto memorialístico sobre a poeta, ao tentar responder as possíveis razões para seu suicídio, não hesitou em mencionar a perda do pai, para ele, atualizada pelo fim do casamento com Ted Hughes. Como dito no primeiro capítulo, no que concerne ao conteúdo edipiano presente de forma explícita em seus poemas, Plath oferece um obstáculo desarmante àqueles que pretendem fazer de tal conteúdo o caminho

⁶⁹ BRITZOLAKIS. *Sylvia Plath and the theater of mourning*, p.7.

⁷⁰ PLATH. *The unabridged journals of Sylvia Plath*, p. 473. Tradução minha de: “Felt cheated. My temptation to dig him up. To prove he existed and really was dead”.

⁷¹ PLATH. *The Unabridged Journals of Sylvia Plath*, p. 476. Tradução minha de: “If I really think I killed and castrated my father may all my dreams of deformed and tortured people be my guilty visions of him or fears of punishment for me?”.

⁷² AVELAR. *O rosto oculto do poeta*, p. 57.

⁷³ Ver, por exemplo, GILL. “Plath and psychoanalysis: uncertain truths”, p. 30-51.

direto até a psiquê da autora, como se a poeta coincidissem plenamente com o Eu que fala em seus poemas, isso porque o eu lírico expõe, de antemão, uma leitura de si, deixando para o crítico pouco a se fazer além de repetir o que foi dito no poema.

A perda do pai é um acontecimento inegavelmente impactante, descrito em seus diários como o dia em que o fundo/piso caiu “the bottom fell out”.⁷⁴ Todavia, ao lado da perda ou ausência do pai, há sua presença excessiva em âmbito biográfico e textual. Na maioria das vezes, só sua perda será enfatizada pelos estudiosos da obra.

Embora a relação entre o pai e o suicídio apareça de forma notável em sua escrita, Plath pôde derivar mais de tal relação, bem como da presença excessiva do pai. Como escreve Hughes, poucos poetas conseguem revelar as circunstâncias do seu dom poético, como se fosse próprio à poesia esconder seus caminhos. A escrita de Plath, no entanto, expõe suas raízes. Se as outras poesias parecem “feitas das façanhas e shows performados pelo espírito poético Ariel” a de Plath é antes a “biologia de Ariel”.⁷⁵

Enquanto discorre sobre a importância da escrita diarística para a poeta, Hughes nos conta que, no fim dos anos cinquenta, alguns anos após sua primeira tentativa de suicídio, Plath iniciou alguns experimentos com um tabuleiro Ouija. Regularmente, segundo ele, espíritos chegavam com instruções para poemas oriundas de um príncipe chamado Otto, com o qual ela não poderia falar diretamente, já que ele estava sob ordens do Colosso [the Colossus], tão inacessível diretamente quanto Otto.⁷⁶ Em carta à sua mãe, ela escreve, em tom eufórico, acerca das instruções sobre poemas que recebia a partir de tais experimentos.⁷⁷ Plath não deixou, entretanto, de questionar-se acerca da legitimidade de tais experiências, sem saber o quanto era sua própria inspiração e o quanto era oriundo do pai.⁷⁸

A comunicação com Otto mediada por letras, muitas vezes, dispostas sobre uma mesa, tornaram-se frequentes. Tais experiências foram poetizadas por ela nos poemas “Ouija”⁷⁹ e em “Dialogue Over a Ouija Board”.⁸⁰ Hughes não deixou de abordá-las em *Birthday letters*, livro de poemas memorialísticos sobre seu casamento com Plath que

⁷⁴ PLATH. *The unabridged journals of Sylvia Plath*, p. 283.

⁷⁵ HUGHES. *Sylvia Plath and her journals*, p. 153-154. Tradução minha de: “As if all poetry were made up of the feast and shows performed by the poetic spirit Ariel”, “the biology of Ariel”.

⁷⁶ HUGHES. *Sylvia Plath and her journals*, p. 155-156.

⁷⁷ PLATH. *Letters home*, p.346.

⁷⁸ PLATH. *The unabridged journals of Sylvia Plath*, p. 400.

⁷⁹ PLATH. *The collected poems*. p. 76.

⁸⁰ PLATH. *The collected poems*. p. 276.

quebrou o silêncio de décadas. Em um poema nomeado, precisamente, “Ouija”,⁸¹ para além de tais experiências, ele fala da obsessiva busca da poeta por reconhecimento literário. Já presença excessiva de Otto a sombrear a sua própria imagem enquanto marido de Plath é lamentada por ele no poema “Otto”.⁸²

Como dito no primeiro capítulo, no fim de 1959, Plath teve um sonho, de grande impacto, no qual ela tentava reconstruir um grande Colosso de pedra, sonho versificado dias depois em “The Colossus”, poema que nomeia seu único livro publicado em vida e no qual ela se refere às ruínas como “Pai”. Sabe-se que a figura do colosso é um duplo usado no lugar do corpo real, podendo também ser usado para representar a permanência do poder de um rei após sua morte. A ressonância do sonho emerge dias depois quando Plath escreve “The stones”, poema final da série de “Poem for a birthday”, no qual a reconstrução do pai encontra-se com a reconstrução do *Eu*, paridade evocada até mesmo nos significantes do poema.

O pai se pereniza através da escrita. Transmuta-se em um deus, em Netuno a controlar os mares, em um oráculo, mas, também, em uma voz incompreensível. Assim, em “The Colossus” enquanto o eu lírico trabalha, há 30 anos, para reconstruir o pai em ruínas, “zurros de mula, grunhidos de porco e cacarejos indecentes” saem de seus lábios.⁸³ Em “On the decline of the oracles” a voz sobrevive ao pai “Mas eu, eu mantive as vozes que ele/ Colocava em meus ouvidos [...]”.⁸⁴ “Little fugue”, no mesmo viés, gira em torno do fracasso da comunicação: “Surdez é outra coisa./ Um funil escuro, meu pai!/ Eu vejo sua voz/ Preto e frondoso, como na minha infância./ [...] Você não diz nada?”.⁸⁵ Por fim, em “Daddy”, o pai fala a língua obscena, isto é, fora de cena, a qual cospe o eu lírico como uma judia enquanto esse tem sua língua presa no maxilar.⁸⁶

Como tudo na escrita de Plath, a relação com o pai muda após a ruptura que dá origem à última fase de sua poesia. Os poemas muitas vezes rígidos, centrados na forma, nas rimas e erigidos com significantes que evocam fixidez e dureza dão lugar aos poemas fluídos, à fragmentação constante da sintaxe e aos significantes que evocam fluidez. O

⁸¹ HUGHES. *Birthday letters*, p. 53.

⁸² HUGHES. *Birthday letters*, p. 193.

⁸³ PLATH. *The collected poems*, p. 129. Tradução minha de: “Mule-bray, pig-grunt and bawdy cackles”

⁸⁴ PLATH. *The collected poems*, p. 78. Tradução minha de: “But I, I keep the voices he set in my ear, [...]”.

⁸⁵ PLATH. *The collected poems*, p. 187. Tradução minha de: Deafness is something else. /Such a dark funnel, my father! /I see your voice/ Black and leafy, as in my childhood. /[...]Do you say nothing?”.

⁸⁶ PLATH. *Ariel*, p. 153.

habito de escrever acompanhada do *thesaurus*, dicionário herdado do pai, dá lugar ao imediatismo dos últimos poemas. A mulher passa da vitimização àquilo que uma ensaísta chamou de “perigosa encarnação da sexualidade feminina”.⁸⁷ De filha do apicultor para apiculadora e abelha rainha ela mesma. Nessa mesma via, o tom elegíaco dos poemas sobre o pai vai em direção ao tom belicoso de “Daddy”.

Mais uma vez Daddy é exemplar. O verso inicial anuncia a mudança do *Eu* frente ao pai: “Você não serve, você não serve/ Mais, sapato preto/ No qual vivi, feito um pé/ Por trinta anos”.⁸⁸ No momento da ruptura, o pai é abandonado e, assim, colocado em paridade com aquilo que antes constringia a escrita e que, na última fase, se perde.

Certa vertente da teoria psicanalítica como pilar do poema se repete. Em introdução feita à leitura de “Daddy” para a rádio BBC, Plath diz:

Aqui está um poema dito por uma garota com Complexo de Electra. Seu pai morreu quando ela pensava que ele era Deus. Seu caso é complicado pelo fato de que seu pai também era um Nazista e sua mãe muito possivelmente judia. Na filha, as duas correntes se casam e paralisam uma a outra- ela precisa atuar (*act out*) a terrível pequena alegoria mais uma vez antes de ficar livre.⁸⁹

Todavia, o que se faz notável, no poema, é, sobretudo, a impossibilidade de encontrar o pai: “Por isso eu nunca pude saber onde você/ Meteu seu pé, sua raiz, / Nunca pude conversar com você”. Não podendo o pai ser encontrado, trata-se, também, de mais tarde, encontrar para ele um substituto:

And then I knew what to do.
I made a model of you,
A man in black with a Meinkampf look

Então eu soube o que fazer.
Fiz um modelo de você,
Um homem de preto com um quê de Meinkampf

And a love of the rack and the screw.
And I said I do, I do.

E uma queda pela roda dos suplícios.
E eu disse chega, chega de você.⁹⁰

No campo do drama edipiano inscrito no poema, os versos são, com frequência, lidos

⁸⁷ DYNE. *Revising life: Sylvia Plath's ariel poems*, p. 6. Tradução minha de: “victimization, and retaliation”, “toward dangerous incarnations of female sexuality.”

⁸⁸ PLATH. *The collected poems*. p. 222 tradução minha de : You do not do, you do not do /Any more, black shoe /In which I have lived like a foot /For thirty years, poor and white”.

⁸⁹ PLATH. *The collected poems*. p. 293. Tradução minha de: “Here is a poem spoken by a girl with an Electra Complex. Her father died when she thought she was God. Her case is complicated by the fact that her father was also a Nazi and her mother very possibly Jewish. In the daughter the two strains marry and paralyze each other- she has to act out the awful little allegory once over she is free of it .”

⁹⁰ PLATH. *Ariel*, p. 155.

como uma referência a Hughes. Entretanto, como é comum na última poesia, os versos são altamente ambíguos, assim como a significação é instável. Em relação ao substituto, o eu lírico se posiciona como criador: “fiz um modelo de você”. Acresça-se a isso a polissemia do verso “And I said I do, I do”, inevitavelmente perdida na tradução para o português. Na versão citada, oriunda de uma tradução para o português publicada a primeira vez em 2004, optou-se por contemplar o sentido de “estar farto” como sugere a expressão “I’m through”, também altamente ambígua, repetida obsessivamente ao longo do poema. Contudo, o verso também poderia ser lido, no campo semântico do matrimônio, como o “eu aceito” do casamento, escolha feita por Ana Cecília Carvalho, por exemplo: “Então eu disse sim, sim”.⁹¹ Outras traduções possíveis seriam: eu faço ou eu sirvo, esta última, situada em paridade com o “você não serve mais” (“you do not do anymore”) que abre o poema, faz surgir, ainda, a equivalência: utilidade do pai/ utilidade do eu.

Mais do que o clichê edipiano, muito explorado por seus críticos, “Daddy” revela, a meu ver, uma outra nuance emblemática do lugar do pai na escrita plathiana e pouco explorada: não podendo ser devidamente localizado, o pai reaparece em todo lugar. Como escreveu Britzolakis acerca das reaparições em “Daddy”:

O pai se torna um bode expiatório, ritualmente desmembrado em partes metonímicas do corpo, tais como pé, dedo do pé, cabeça, bigode, olhos azuis, queixo fendido, ossos, coração e ressuscitado em uma desconcertante variedade de formas: sapato preto, 'estátua pálida de dedo cinza', 'panzer-man', professor, diabo, homem negro, vampiro teutônico e, finalmente, pai freudiano da horda primitiva assassinado por seus filhos.⁹²

Como Kafka que, em *Carta ao Pai*, imagina seu pai deitado sobre o mapa-múndi,⁹³ o de Plath se estende por São Francisco, pelas águas do atlântico, Nauset, etc... A poeta parece demonstrar, assim, a condição daquilo que Deleuze e Guattari chamaram, a partir de Kafka, de um “Édipo grande demais”, isto é, um Édipo elevado a um patamar perverso

⁹¹CARVALHO. *Escrita com fim, escrita sem fim: a poetica do suicídio em Sylvia Plath*. Vol. II, p.91.

⁹²BRITZOLAKIS. *Sylvia Plath and the theatre of mourning*, p. 195-196. Tradução minha de: “The father becomes a scapegoat, ritually dismembered into metonymic body parts such as foot, toe, head, mustache, blue eye, cleft chin, bones, heart, and resurrected in a bewildering variety of guises: black shoe, 'ghastly statue with one gray toe', 'panzer-man', teacher, devil, black man, Teutonic vampire, and, finally, Freudian father of the primal horde murdered by his sons”.

⁹³KAFKA. *Carta ao pai*, p. 68.

ou paranoico.⁹⁴ Como o Édipo kafkiano, analisado pelos filósofos, o de Plath é elevado, ampliado, desterritorializado, em suma, se espalha para fora dos confins familiares e biográficos. A partir disso nascerá a polêmica oriunda da politização e historicização da figura paterna sustentada pelas imagens da Segunda Guerra. Se frente ao pai Kafka não tinha lugar, o eu lírico de “Daddy” sequer poderia se expressar, tinha sua “língua presa no maxilar”, como em “armadilha de arame farpado”, gaguejava na sua tentativa de dizer “eu” na língua pátria: “Ich, Ich, Ich, Ich”. Em suma, era deixada na condição de exilada, como o eu lírico de “Full fathom five” frente às reaparições do pai.

Para A. Alvares, a poesia plathiana funcionava como uma espécie de magia que a permitia invocar o pai e tudo se complicou quando, enfim, ele emergiu na fase final de sua obra.⁹⁵ Entretanto, a meu ver, “Daddy” nos permite concluir precisamente o oposto, isto é, o poema nos fala de um pai que não pode mais, talvez nunca pôde, ser encontrado.

A incontornável ambiguidade que perpassa todo o poema oferece, ainda, um obstáculo àqueles que o leem como um poema libertador. Pois, não podendo o pai ser localizado, o *Eu* também perde sua consistência. É nessa perspectiva que, como sugere Rose, o poema pode ser lido como um conflito sobre identificação.⁹⁶ Nele, o eu lírico vacila, entre duas línguas, duas pátrias, mal pode dizer *Eu*.

Em passagem de seus diários Plath escreveu:

Eu (*I*): Quão firme uma letra: quão reconfortante os três traços: um vertical, orgulhoso e assertivo, e então duas linhas horizontais curtas na rápida e presunçosa sucessão. A caneta risca o papel: Eu... Eu.... Eu... Eu.... (*I... I... I... I... I...*).⁹⁷

Como em *A redoma de vidro*, após recuperar-se de sua tentativa de suicídio e atravessar todas as outras identidades que adota ao longo do romance, no momento em que, alegoricamente, o velho *Eu*, simbolizado pela personagem Joan, é enterrado, a protagonista Esther diz: “Respirei fundo e ouvi a batida presunçosa do meu coração. Eu sou, eu sou, eu sou”.⁹⁸ Em Daddy, entretanto, o pronome soa menos como uma asserção

⁹⁴DELEUZE; GUATTARRI. *Kafka por uma literatura menor*, p. 19, 23.

⁹⁵ ALVAREZ. Sylvia Plath: a memoir, p. 205 -206.

⁹⁶ROSE. *The haunting of Sylvia Plath*, p. 225.

⁹⁷PLATH. *The unabridged journals of Sylvia Plath*, p. 34. Tradução minha de: “ : how firm a letter; how reassuring the three strokes: one vertical, proud and assertive, and then the two short horizontal lines in quick, smug succession. The pen scratches on the paper... I... I... I... I... I.”.

⁹⁸PLATH. *A redoma de vidro*, p. 273.

que como um apelo fracassado. O eu lírico desconhece não só a origem do pai, mas também a sua própria. Encontra uma possível identidade na figura da judia. A símile, “como uma judia”, vem marcar, todavia, não só a instabilidade, a parcialidade e a hesitação da identificação, como também a coexistência solitária de ambos: o judeus cuspidos para “Dachau, Auschwitz, Belsen”, com os quais ninguém pode se identificar e o eu lírico, como seu pai, sem raízes e sem origem.

Como o *Eu*, a língua vacila por todo o poema. O sentido escoa e a representação entra em crise à medida que a língua primordial, referente à infância, emerge. Exilada da língua maior, a poeta expõe, como lembra Rose,⁹⁹ as condições do que é chamado “escrita feminina”, com a passagem do Eu ao corpo e a fragmentação do discurso que vai em direção ao avesso da língua. Plath explicita, assim, a condição a partir da qual a celebrada perda da função simbólica, característica da escrita feminina, aparece: identidade e linguagem se perdem a partir da falta de um pai cuja ausência lhe deu poderes ilimitados.

Em “Daddy” Plath parece chegar ao fim da linha, fim do percurso na sua busca pelo pai, mas, também, fim da linha do telefone que “está fora do gancho” impedindo a infiltração das vozes:

So daddy, I'm finally through.
The black telephone's off at the root,
The voices just can't worm through.

If I've killed one man, I've killed two —
The vampire who said he was you
And drank my blood for a year,
Seven years, if you want to know.
Daddy, you can lie back now.

There's a stake in your fat black heart
And the villagers never liked you.
They are dancing and stamping on you.
They always *knew* it was you.
Daddy, daddy, you bastard, I'm through.

Papai, estamos quites enfim.
O telefone preto desligado da raiz,
As vozes não têm como se infiltrar.

Se eu matei um homem, matei dois, vê?-
O vampiro que disse ser você
E bebeu meu sangue por um ano,
Sete anos, se você quer saber.
Papai, pode deitar agora se quiser.

No seu coração preto e obeso tem uma estaca
E os aldeões nunca gostaram de você.
Eles estão dançando e pisando em você.
Eles sempre *souberam* que era você.
Papai, papai, seu puto, eu acabei.¹⁰⁰

A conclusão, entretanto, é polissêmica. Para Britzolakis, por exemplo, apesar de toda a raiva contida no poema e seu roteiro de vingança, Daddy pode ser lido como um poema de amor não só pela exploração da ligação entre feminilidade e masoquismo presente no

⁹⁹ ROSE. *The haunting of Sylvia Plath*, p.227-228.

¹⁰⁰ PLATH. *Ariel*, p. 157.

poema, mas pela expressão final.¹⁰¹ “I’m Through”, neste contexto, pode ser lido de diversas formas: “Estamos quites”, como sugere em dado momento, a tradução citada, de Garcia Lopes? Acabou o poema? O eu lírico está acabado? É o fim da atuação(*act out*), como a poeta sugere em sua introdução à leitura do poema?¹⁰² Está farta do pai ou farta da vida?

¹⁰¹ BRITZOLAKIS. *Sylvia Plath and the Theatre of Mourning*, p. 187.

¹⁰² PLATH. *The collected poems*, p. 293.

3.3. O suicídio

Em um texto memorialísticos sobre Sylvia Plath, Anne Sexton, poeta e amiga de Plath, com frequência igualmente incluída sob o rótulo de Poesia Confessional, escreve que “o suicídio é, afinal, o oposto do poema”.¹⁰³ Com efeito, o dito vai ao encontro das várias formulações de Plath acerca da função vital da escrita em sua vida. Sua felicidade, como ela escreve, dependia dos “fragmentos de aflição e beleza” datilografados numa página.¹⁰⁴ Enquanto pudesse escrever, ela diz em outro momento, tudo estaria bem.¹⁰⁵ O suicídio que deu fim à produção que pareceria ter atingido seu pico funciona como o principal ponto de encontro entre a escrita e a vida. Como escreveu Deborah Nelson,¹⁰⁶ o tremendo impacto de *Ariel* se deve não só à extraordinária originalidade da poesia, mas, também, ao fato de que a publicação do livro seguia o suicídio da poeta. É assim que, nas palavras de Cecília Carvalho, qualquer um que se debruce sobre a obra de Plath dificilmente poderá esquivar-se da “a impossível dissociação entre o fantasma da biografia da escritora (cujo suicídio funciona como uma presença inarredável) e a construção do texto.”¹⁰⁷

Para muitos leitores, o desfecho da autora é o ponto de entrada para sua escrita. Como Lowell adiantava em seu prefácio, de forma retroativa, o sentido dos poemas se une ao desfecho da autora: “essa poesia e essa vida não são uma carreira, elas dizem que a vida, mesmo quando disciplinada, não vale a pena”.¹⁰⁸ Na mesma via, não foram poucos os que relacionaram sua morte à particularidade de seu projeto criativo. Como lembra Nelson, a partir de sua morte surge o mito da poeta cuja exploração da própria loucura terminou por matá-la.¹⁰⁹ É assim que, para Carvalho, esta é uma poética do suicídio, visto que há uma toxidez inerente à escrita plathiana. Para ela, embora o fazer poético possa

¹⁰³ SEXTON. *The barfly ought to sing*, p. 179. Tradução minha de: “Suicide is, after all, the opposite of the poem”.

¹⁰⁴ PLATH. *The unabridged journals of Sylvia Plath*, p. 22.

¹⁰⁵ PLATH. *The unabridged Journals of Sylvia Plath*, p. 23.

¹⁰⁶ NELSON. *Plath, history and politics*, p. 21.

¹⁰⁷ CARVALHO. *Escrita com fim, escrita sem fim: a poética do suicídio em Sylvia Plath*, p. 14.

¹⁰⁸ LOWELL. Prefácio de *Ariel*, p. XV. Tradução minha de: “This poetry and life are not a career; they tell that life, even when disciplined, is simply not worth it”.

¹⁰⁹ NELSON. *Plath, history and politics*, p. 21. Tradução minha de: “exploration of her own madness ultimately killed her”.

cumprir uma função terapêutica, ao operar como um *phármakon*, ele pode, igualmente, matar.¹¹⁰

A partir de sua morte Plath vem integrar o peculiar cânone de escritores suicidas, juntamente com Virginia Woolf, Florbela Espanca, Ana Cristina Cesar, Mário de Sá-Carneiro, Ernest Hemingway, Anne Sexton, Paul Celan, dentre outros. À diferença de muitos escritores que também recorreram ao autoextermínio, Plath, todavia, fez dele parte constitutiva de sua obra. Essa poesia tenta fazer da morte um lugar poético possível, se esforça para fazer adentrar o discurso aquilo que não tem inscrição, o impossível de dizer e experienciar. Nesse esforço, Plath vai em direção a uma autotanatografia com suas diversas mortes textuais. Como para a Sra. Lazaro, aqui, “morrer é uma arte, como tudo o mais”.¹¹¹ É nessa perspectiva que, no poema “The jailor”, ela escreve: “Eu morro com variedade infinita-/Enforcada, faminta, queimada, pendurada”.¹¹²

Em uma passagem de seus diários, escrita após se recuperar de sua primeira tentativa de suicídio, Plath escreve que se sentia como Lázaro, tomada por uma fascinação pela imagem do renascimento.¹¹³ Ecoando “Lady Lazarus” renascida para devorar homens, muitas vezes, a morte terá um sentido de transmutação. Em outras, contudo, a morte surgirá como principal caminho de retorno ao pai. Como em “Full fathom five”, o *Eu* nos diz que respiraria as águas controladas pelo “pai-deus-do-mar”. Em “Daddy” o eu lírico é explícito: “E aos vinte tentei morrer/ E voltar, voltar, voltar para você/ Achei que até os ossos iam querer”.¹¹⁴

Na raiz dessas ficcionalizações está sua primeira tentativa de suicídio. Sabe-se que Plath foi uma estudante de destaque do Smith College, na época, uma célebre instituição de ensino, na qual trabalhava como editora do *The Smith Review*. Após seus três anos de excelência acadêmica, foi convidada para estagiar na revista *Mademoiselle*, em 1953, em Nova York. Esse período foi um longo percurso em direção ao seu primeiro colapso. A angústia e sua alienação do mundo se intensificam após ser recusada para um curso de escrita em Harvard. Em casa, já totalmente encerrada em sua redoma de vidro, ela inicia um tratamento psiquiátrico. Após algumas sessões de eletroconvulsoterapia,

¹¹⁰ CARVALHO. *A poética do suicídio em Sylvia Plath* p. 103.

¹¹¹ PLATH. *Ariel*, p 47.

¹¹² PLATH. *Ariel*, p 63

¹¹³ PLATH. *The unabridged journals of Sylvia Plath*, p.199.

¹¹⁴ PLATH. *Ariel*, p. 155.

Plath decide cometer suicídio tomando barbitúricos e se “enterrando” embaixo do assoalho da casa. Dada como desaparecida, ela foi encontrada dias depois. As poucas anotações nos diários feitas à época nos dão uma ideia do material que seria, mais tarde, ficcionalizado em textos como seu *The bell jar* e no conto “Tongues of stone”.

The bell jar era para Plath mais que um simples *pot boiler*,¹¹⁵ como escreveu em carta para mãe. O romance, o qual tem sido descrito como semiautobiográfico, é, antes, um exercício extremo de ficcionalização, perpassado por *foreshadowings*, *flashbacks* e *flashforwards*, fragmentação do tempo que acompanha a fragmentação do enredo em conjunto com o distanciamento narrativo e as múltiplas identidades de Esther Greenwood. No romance a tentativa de suicídio sucede, textualmente, à visita ao túmulo do pai. Ainda que o romance não siga uma ordem cronológica, esta estrutura foi, para muitos, o bastante para estabelecer de modo contundente a relação entre os dois eventos. É interessante, todavia, rastrear no romance os pequenos detalhes que emergem no percurso da personagem.

Ao longo do romance faz-se notável a paridade que há entre o colapso da personagem e o colapso da linguagem. Em uma conversa com sua supervisora, ainda em Nova York, Esther experiencia o fracasso da linguagem pela primeira vez: “as palavras caíram sobre a mesa de Jota Cê com um barulho oco, feito moedas”.¹¹⁶ Em relação a esse colapso, a cena da leitura de *Finnegans wake*, de James Joyce é exemplar. Sabe-se que Plath, de fato, pensava em uma dissertação sobre Joyce, um de seus ídolos; mais tarde, contudo, decidiu por trabalhar o tema do duplo em Dostoiévski. Esse dado é ficcionalizado no romance, em um momento em que a personagem, há dias insone, já não é mais capaz de ler ou escrever:

“bababadalgharaghtakammmarronknnonbronnttonnerronnnttionnthunnttrovarrhoun awnskawntooohooordenenthurnuk!” Contei as letras. Eram exatamente cem. [...] Aquilo soou como um objeto bem pesado de madeira caindo escada abaixo, bump bump bump, degrau após degrau. Ergui o livro e lentamente folheei as páginas diante dos meus olhos. As palavras, embora ligeiramente familiares, estavam todas retorcidas, como rostos numa sala de espelhos, e passaram sem deixar impressão alguma na superfície vítrea do meu cérebro. [...] as Palavras ganharam barbas e chifres de carneiro. Vi que elas se separavam uma das outras, agitando-se estupidamente. Então elas se associaram em formas fantásticas e

¹¹⁵ PLATH. *Letters home*, p. 472.

¹¹⁶ PLATH. *A redoma de vidro*, p. 39.

A palavra emerge, assim, como materialidade, vazia de sentido. Essa ilegibilidade não se restringe, contudo, a *Finnegans wake*, ela é experienciada pela personagem em sua própria vida. É nessa perspectiva que, em uma conversa com seu psiquiatra, ela diz: “desconfiada, deixei as palavras rolares dentro da minha cabeça, como pedrinhas redondas e polidas que de uma hora para outra pudessem desenvolver garras e se transformar em alguma outra coisa”.¹¹⁸ Como em “Daddy”, ao lado da língua, a partir desse momento, o *Eu* também vacila. Em meio ao caos da desorganização simbólica, Esther adota outra identidade: seria, então, “Elly Higgenbottom, a órfã”.¹¹⁹

O conteúdo se repete em “Tongues of stone” (Línguas de pedra). Nele a personagem não podia mais ler, pois as “letras não eram nada além de mortos hieróglifos negros que ela não podia mais traduzir em figuras coloridas”.¹²⁰ Carente de um *Eu*, ela se torna um corpo: “não havia nada para ela além do corpo, um fantoche obscuro de pele e osso que deveria ser levado e alimentado dia após dia”.¹²¹

Como para tais personagens, para Plath, a impossibilidade de ler e escrever era aterrorizante:

Sinto-me extraordinariamente improdutiva. Adoeço quando as palavras chifram e o mundo físico se recusa a ser organizado, recriado, composto e selecionado. [...]. Incapaz de escrever uma só palavra. Deuses ameaçadores. Sinto-me desterrada numa estrela fria, incapaz de sentir qualquer coisa exceto um terrível atordoamento paralisante.¹²²

Por vezes, como escreveu em outra passagem de seu diários, seu mundo caía ao pedaços: “O 'centro não se mantém’. Não há nenhuma força integradora, só o medo nu da necessidade de autopreservação. Tenho medo. Não sou sólida, mas oca.”¹²³

¹¹⁷ PLATH. *A redoma de vidro*, p.140.

¹¹⁸ PLATH. *A redoma de vidro*, p. 146.

¹¹⁹ PLATH. *A redoma de vidro*, p. 148.

¹²⁰ PLATH. *Jhonny panic and the bible of dreams*, p.268. Tradução minha de: “she did not read because the words were nothing but dead black hieroglyphics that she could not translate to colored pictures anymore”.

¹²¹ PLATH. *Jhonny Panic and the Bible of Dreams*, p. 268. Tradução minha de: “there was nothing to her now but the body, a dull puppet of skin and bone that’d to be washed and fed day after day”.

¹²² PLATH. *The unabridged journals of Sylvia Plath*, p 516-517. Tradução minha de: “Feel oddly barren. My sickness is when words draw in their horns and the physical world refuses to be ordered, recreated, arranged and selected.”, “Unable to write a thing. Menacing gods. I feel outcast on a cold star, unable to feel anything but an awful helpless numbness”.

¹²³ PLATH. *The unabridged journals of Sylvia Plath*, p. 149 Tradução minha de: “My world falls apart,

Esta poética almejava, a meu ver, uma “cerimônia de palavras” que pudesse “remendar a destruição”,¹²⁴ seja um *Eu* esfacelado ou um pai em ruínas. Em “Tale of a tub” Plath escreveu: “Cada dia exige que criemos nosso mundo inteiro outra vez./Disfarçando o horror constante em um manto/ de ficções multicoloridas”.¹²⁵ É Lacan quem vai dizer que o fenômeno estético opera como um anteparo frente ao horror: “é evidentemente por o verdadeiro não ser muito bonito de ser ver, que o belo é, se não seu esplendor, pelo menos sua cobertura”.¹²⁶ Plath é sublime na tessitura de seu manto, o qual, recriando o mundo e disfarçando o horror constante, deixa ver – expressão de Barthes – “o fulgor do real”.¹²⁷ Para mais, a poética plathiana não deixa de evidenciar sua busca pelas palavras que “detém o fluxo”, como a poeta escreveu em seus diários.¹²⁸ Para ela, tratava-se, ainda, de encontrar as palavras que pudessem remendar “como um polegar no dique” o buraco que causa a “inundação”.¹²⁹ Se cabe ao pai, operando como um deus do mar, o controle das águas, a escrita, ao ocupar o lugar vazio por onde tudo escoar, é igualmente dotada de um poder de contenção daquilo que pode inundar o sujeito.

Contenção e reconstrução se refletem, na sua primeira poesia, na rigidez dos poemas e no tema da reconstrução, como vimos em “The Colossus” e “Poem for a birthday”. Oriundos de uma ruptura, em seus últimos poemas, é do oposto que se trata. Da fluidez da língua e do *Eu* o poema “Ariel” é emblemático, com o eu lírico que espuma e se transmuta em orvalho e com os significantes que evocam fluidez. Nele nós lemos:

Stasis in darkness.
Then the substanceless blue
Pour of tor and distances.
[...]

And now I
Foam to wheat, a glitter of seas.
The child’s cry

Melts in the wall.

Estase no escuro.
E um fluir azul sem substância
De rochedos e distâncias
[...]

E agora
Espumo como trigo, um brilho de mares.
O choro da criança

Dissolve-se no muro.

crumbles, “the center does not hold”. There is no integrating force, only the naked fear, the urge of self preservation. I am afraid. I’m not solid, but hollow. I fell behind my eyes a numb, paralyzed cavern, a pit of hell, a mimicking nothingness.”.

¹²⁴ PLATH. *The collected poems*, p.22.

¹²⁵ PLATH. *The collected poems*, p. 25. Tradução minha de: “Each day demands we create our whole world over./ Disguising the constant horror in a coat/ Of many-colored fictions”.

¹²⁶ LACAN. *O seminário 7: A ética da psicanálise*, p. 260.

¹²⁷ BARTHES. *Aula*, p.18.

¹²⁸ PLATH. *The unabridged journals of Sylvia Plath*, p 286.

¹²⁹ PLATH. *The unabridged journals of Sylvia Plath*, p. 312.

And I
Am the arrow,

The dew that flies
Suicidal, at one with the drive
Into the red

Eye, the cauldron of morning.

E eu
Sou a flecha,

Orvalho que voa
Suicida, e de uma vez avança
Contra o olho

Vermelho, caldeirão da manhã¹³⁰

Pouco se sabe acerca dos últimos meses de vida da poeta, já que parte de seus diários, segundo Hughes, se perdeu e outra foi destruída por ele. Sabemos, contudo, que o solo de tais poemas é a solidão, em Londres, em um dos mais rigorosos invernos da Inglaterra, durante o qual ela escrevia como louca, como disse, eufórica, em uma carta para a mãe,¹³¹ com a saúde precária, tendo fortes crises de febre e fazendo uso de tranquilizantes. Por um lado, seria redutor ver *Ariel* como uma longa carta de suicídio. Sabe-se que a poeta arranjou o manuscrito de modo a começar com a palavra “amor” e terminar com a palavra “primavera”, configuração que, para ela, sugeria um renascimento. Ademais, se considerarmos os poemas escritos semanas antes de sua morte, veremos que o jogo temático com o autoextermínio, antes dominante, está ausente. Por outro lado, seus últimos poemas expõem o esforço anunciado por um de seus últimos versos: “o jato de sangue é poesia”. Os poemas jorram, em quantidade e intensidade e a transmutação operada pelo esforço criativo parece funcionar como uma tentativa de contenção.

Embora a forma dos últimos textos seja outra, um grupo de poemas retoma, de forma sutil, alguns traços presentes em *The bell jar*, “Tongues of stone” e em poemas antigos, como “Poem for a birthday, dentre eles a fragmentação do corpo, a inconsistência do *Eu*, o fracasso da linguagem e as palavras que “chifram”, para retomar a expressão usada pela poeta. Todavia, tais poemas são intercalados com aqueles que compõem o roteiro de vingança e triunfo da última poesia, dos quais fazem parte poemas como “Lady Lazarus”, “Purdah” e a sequência de poemas sobre as abelhas que ficou conhecida como *Bee Poems*, evidenciando, nesse contraste, o esforço de contenção de seu projeto criativo.

Em “Event”, 21 de maio de 1962, “vogais intoleráveis” adentram o coração do eu lírico desmembrado: “Meus membros, também, me deixaram./ Quem nos desmembrou?/

¹³⁰ PLATH. *Ariel*, p.81-83.

¹³¹ PLATH. *Letters home*, p. 466.

A escuridão está derretendo. Nós tocamos como aleijados”.¹³² No que diz respeito ao *Eu*, nós lemos, por exemplo, em “Fever 103”, escrito em 20 outubro 1962: “(Meus eus se dissolvem, anáguas de puta velha)-/ Ao paraíso”¹³³. “Amnesiac”, 21 de outubro de 1962, faz retornar o esquecimento do *Eu* desmembrado de “Poem for a birthday”. Com a exceção de “Event”, todos esses poemas são precedidos de Daddy”, escrito em 12 de outubro, no qual vemos o *Eu* e a língua vacilar frente ao pai cuja ausência o transformou em um deus.

Nenhum dos poemas escritos após novembro de 1962 foi selecionado para *Ariel*. Os poucos poemas escritos em 1963 formam um grupo particular; são eles: “Sheep in Fog”, “The munich mannequins”, “Tottem”, “Child”, “Paralytic”, “Gigolo”, “Mystic”, “Kindness”, “Words”, “Contusion”, “Ballons” e, o último, “Edge,” a partir do qual principia os seis dias de silêncio que precederam sua morte no dia 11 de fevereiro. O que se faz notável em poemas como “Sheep in fog”, “The munich mannequins”, “Kindness” “Words” e “Contusion” é, sobretudo, o aumento progressivo de imagens de água e fluidez, bem como de hemorragia.

Em “Sheep in fog”, “campos distantes” derretem o coração do eu lírico ameaçando levá-la para “um paraíso sem estrelas e sem pai, uma água negra”.¹³⁴ Em “The munich mannequins” nós lemos:

Perfection is terrible, it cannot have children.
Cold as snow breath, it tamps the womb

[...]
The blood flood is the flood of love,

The absolute sacrifice.
It means: no more idols but me,

A perfeição é terrível, não pode ter filhos.
Fria como o respirar da neve, veda seu ventre.

[...]
A inundação de sangue é inundação de amor

O Sacrifício absoluto:
Significa: nenhum ídolo, mas eu mesma,

Em “Totem” a beleza da noite se faz com “campos inundados”, Em “Gigolo” imagens marítimas perpassam o poema: o eu lírico entre peixes e águas-vivas, enquanto “novas ostras” “gritam no mar” e a “queda d’água” é um olho sobre o qual o eu lírico se debruça para ver a si mesma, ecoando a paixão por superfícies e relações especulares que

¹³² PLATH. *The collected poems*, p. 194. Tradução minha de: “Intolerable vowels”, “My limbs, also, have left me./ Who has dismembered us? /The dark is melting. We touch like cripples.”.

¹³³ PLATH. *Ariel*, p.163

¹³⁴ PLATH. *The collected poems*, p. 268 tradução minha de: “The far fields”, “melts my hearth”, “They threaten/ To let me through to a heaven /Starless and fatherless, a dark water.”.

perpassa toda a obra. Em “Kindness” o jato de sangue já não é mais amor, como em “The Munich mannequins”, mas poesia: “O jato de Sangue é poesia/ Não há como pará-lo”. Em “Edge”, finalmente, a “mulher está perfeita” e, ecoando o dito de “The Munich mannequins” acerca da perfeição, com uma alusão a Medeia, o eu lírico retrai de volta para si os filhos mortos, “como pétalas de uma rosa”.

Os poemas “Words” e “Contusion”, escritos nos dias um e quatro de fevereiro, respectivamente, fazem um par, a meu ver, conclusivo da obra de Plath. Sabemos que em seus últimos poemas a autora pretendia levar a linguagem ao seu limite, empreitada que fundou a palavra enquanto resto sobrevivente da impossibilidade de falar. É assim que em “Words” o eu lírico encontra “na estrada”, “anos depois”, as suas palavras “secas e incavalgadas”. Mais que os limites da palavra, “Words” expõe os limites da função da escrita para Plath. O embate se dá entre o fluxo e as palavras enquanto aparatos de contenção. No poema “A seiva/ Flui como lágrimas, como a/ Água lutando”, ao fim, as palavras se encontram na posição de resto frente à imagem da lagoa dentro da qual estrelas governam a vida do eu lírico. Em “Contusion”, o rompimento interno que é a contusão é o rompimento da barreira, o envoltório que assegurava um *Eu* o protegendo do dilúvio. No poema, a escrita nada mais pode conter, cobertos os espelhos, o *Eu* não se atém mais à sua imagem, uma inundação se anuncia:

A cor inunda o local, púrpura baça.
O resto do corpo empalidece.
Cor de pérola.

Na fenda da rocha
O mar suga obsessivamente,
Um furo, o centro de todo o mar.

Do tamanho de uma mosca,
A marca da ruína
Arrasta-se muralha abaixo.

O coração se fecha,
O mar reflui.
Os espelhos são cobertos.¹³⁵

¹³⁵ PLATH. *The collected poems*, p. 275. Tradução minha de: “Color floods to the spot, dull purple./The rest of the body is all washed-out./The color of pearl./ In a pit of a rock/ The sea sucks obsessively./ One hollow the whole sea's pivot./ The size of a fly./ The doom mark/ Crawls down the wall./The heart shuts./The sea slides back./The mirrors are sheeted.”.

Considerações finais

Por volta de 1850, quando o autor deixa de ser uma testemunha universal para se tornar uma consciência infeliz e solitária às voltas com uma problemática de linguagem,¹³⁶ dando origem, assim, à escritura, começa a se colocar para a literatura um problema de justificação. Como lembra Barthes, ela precisa, a partir de então, procurar álibis, pois uma sombra de dúvidas começa a pairar sobre sua utilidade. É assim que ao valor-uso da escritura, como um álibi, acrescenta-se o valor-trabalho. A escritura se salva, então, não só pelo seu destino, mas, também, pelo valor do trabalho que a origina. Inspirado pelo pensamento de Marx, o qual guiou parte de suas primeiras reflexões, é significativa a imagem que Barthes evoca nesse momento de sua obra:

Começa então a elaborar-se uma ideia imagística do escritor-artesão que se encerra num lugar lendário, como um operário que trabalha em casa, e desbasta, talha, dá polimento e incrusta a sua forma, exatamente como um lapidário extrai a arte da matéria, passando nesse trabalho horas regulares de solidão e esforço.¹³⁷

Para além do que traz sobre o escritor enquanto trabalhador manual, a imagem nos interessa, sobretudo, pelo que condensa acerca da própria escritura. Ao lado do trabalho de incrustação, ilustrando a ampliação da ficcionalização, a qual permite ao escritor, ainda que partindo da realidade, transcendê-la, o ofício da escritura se faz, ainda, com um outro movimento: o da extração de excessos.

Em relação à biografia, a prática escritural opera uma minoração. Em *Sade, Fourier, Loyola* Barthes formulou essa feição em termos dialéticos, ao dizer que entre o texto, destruidor de todo o sujeito, e aquele que escreve se trava uma “dialética arrevesada” que deixa do último apenas o resto que é o biografema. Assim, a esculturação operada pela escrita reduz o sujeito a alguns pormenores significantes.¹³⁸ Preciosos restos, originados da lapidação escritural.

¹³⁶ BARTHES. *O grau zero da escrita*, p. 4-5.

¹³⁷ BARTHES. *O grau zero da escrita*, p. 54.

¹³⁸ BARTHES. *Sade, Fourier, Loyola*. p. xii.

Em um célebre ensaio, Freud nos fala acerca do trabalho do escritor, *dichter*,¹³⁹ precisamente, como um exercício de velamento e suavização de conteúdos biográficos, alusivos aos desejos e fantasias daquele que escreve.¹⁴⁰ Para Barthes, a escritura enquanto discurso do desejo, em oposição ao discurso do poder,¹⁴¹ longe de qualquer visão reducionista da obra como mero reflexo da vida, coloca em evidência, acima de tudo, a relação da escrita com o corpo. No texto, como vimos, o autor figura como corpo erótico, esgarçado por sua prática escritural, a qual o reduz a um resto. O biografema, “mistura de gozo e de esforço”, como Barthes escreve, “nada mais é do que uma anamnese factícia” atribuída ao autor pelo leitor.¹⁴² Como veículo de *Anamnesis*, (*ana*= trazer de novo, *mnesis*= memória), a escritura, para Barthes, aparece, portanto, como o lugar de repetição de um gozo. Assim, a prática escritural dando a ver os biografemas, oferece, como escreve o teórico em *Câmara Clara*,¹⁴³ uma coleção de objetos parciais.

Como a escritura plathiana evidencia, essa minoração, eroticamente ocasionada, não se restringe ao âmbito biográfico, visto que aquilo que Barthes chamou *Logothesis* se pauta também por uma redução. É talhando na língua maior sua língua menor que o escritor poderá inserir na língua a liberdade de sua *parole* única, liberdade oriunda da esquivia anárquica da prática escritural. Vinda da mitologia pessoal do autor, substituindo, ainda, o estilo enquanto distinção entre forma e conteúdo, essa língua singular vem explicitar que nenhum escrito é fortuito e que na sua palavra o autor se engaja.

Apesar da solidão desta prática, a escritura recusa o âmbito da vivência pessoal, sua esquivia anárquica é também uma fuga ao cárcere do Eu. É assim que, em Plath, a escritura se erige levando os vestígios da história, saudando a preciosidade dos farrapos. Dessa forma, o universal, ao irromper no seio do singular, será transmitido como forma particular de experiência ao leitor.

A estratégia biografemática, sustentada por alguns pressupostos da crítica biográfica contemporânea, em conjunto, ainda, com noções da psicanálise de orientação lacaniana que guiaram a travessia desta obra, permitiu trabalhar os pontos residuais de

¹³⁹ A palavra *dichter*, em alemão, além de “escritor”, evoca, também, um sentido de adensamento e compactação de uma matéria.

¹⁴⁰ FREUD. Escritores criativos e devaneios, p. 140-143.

¹⁴¹ PERRONE-MOISÉS. Prefácio de *O Rumor da língua*, p. xiv.

¹⁴² BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 126.

¹⁴³ Como Barthes escreve, a fotografia, que oferece uma coleção de objetos parciais, tem a mesma relação com a história que o biografema tem como a biografia (2011, p.39-40).

encontro entre obra e vida sem reduzir o texto a um mero objeto documental da vida do escritor. Ao focar menos na busca pela verdade que na ficcionalização dos dados, foi possível elucidar, em meio às singularidades da obra, os resíduos sgnicos do corpo erótico que a originou. Nessa modalidade de leitura, o leitor se torna um trapeiro a recolher os restos significantes no espaço da obra. Tal estratégia revela que um modo plausível de abordar as relações entre obra e vida não é aquele que se apoia na ilusória totalidade do sentido do enunciado, mas, sim, na insistência dos pequenos detalhes significantes. O que se evidencia, é, sobretudo que, enquanto escreve, o autor, inevitavelmente, se inscreve.

Para abordar as relações entre obra e vida, é necessária, todavia, certa cautela. Como sugere Barthes, é preciso elucidar os biografemas sem os ampliar nem os fazer vibrar,¹⁴⁴ pois, ainda que muito possa ser encontrado sob uma palavra, a ressonância pode, aos poucos, levar ao encerramento do texto no cárcere biográfico. Aqui, a hibridização do discurso, que une teoria, crítica e estilo pessoal, abstendo-se da busca pela verdade e abdicando do determinismo, corrobora a suspensão do sentido da obra no mesmo movimento em que destrói a ordem ilusória e assertiva da crítica biográfica do século XX.

É certo que o século XX parece ter conhecido uma paixão pelo fragmento. Autores como Roland Barthes, Sigmund Freud, Jacques Lacan e Walter Benjamin, trabalharam, cada um à sua maneira, a preciosidade de algo que resta. No âmbito da literatura, embora a inclinação ao resíduo pareça natural à escritura, poucos autores saudaram tanto o fragmento como Sylvia Plath, que fez dele um método de escrita. Da mesma forma, poucos escritores evidenciaram de forma assaz notável o incontornável imbricamento entre obra e vida.

Em Plath as duas esferas se entrelaçam, sobretudo, porque a escrita cumpria para a poeta uma função vital. Essa poética, estruturada por biografemas, evidencia a busca por uma cerimônia de palavras que, ao erigir uma barreira contra a inundação, permitiu que a poeta remendasse a destruição, um pai em ruínas, um Eu esfacelado.

¹⁴⁴BARTHES. *Roland Barthes por Roland Barthes*, p. 126.

Referências.

AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo?. In: _____. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Santa Catarina: Argos, 2009, p. 55-76.

AGAMBEN, Giorgio. *O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo Editorial, 2015.

ANDRADE, Ludmilla Zago. *O vermelho da vida na escrita de Hilda Hilst*. Dissertação (Mestrado em Letras) -Universidade Federal De Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

ARENDT, Hannah. XIII : The killing centers in the east. In: _____. *Eichmann in Jerusalem: a report on the banality of evil*. New York, The Viking Press, 1965 p. 2006-220.

ARFUCH, Leonor. *O espaço autobiográfico*. Tradução de Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Editora UERJ, 2010.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escrita*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARTHES, Roland. Variations sur l'écriture. In: _____. *Oeuvres Complètes: Tome IV: 1972-1976*. Paris: Seuil, 2002, p. 268-280.

BARTHES, Roland. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moiséd. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BARTHES, Roland. *O grão da voz*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BARTHES, Roland. Prazer/Escrita/Leitura. In: _____. *O grão da voz*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 219-243.

BARTHES, Roland. *Sade, Fourier, Loyola*. Tradução de Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. 3. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2011.

BARTHES, Roland. A morte do autor. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Leyla Perrone-Moiséd. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 57-63.

BARTHES, Roland. Durante muito tempo, fui dormir cedo. In: _____. *O rumor da*

língua. Tradução de Leyla Perrone-Moiséd. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 348-365.

BARTHES, Roland. Da obra ao texto. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução de Leyla Perrone-Moiséd. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 65-75.

BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Leyla Perrone-Moiséd. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 348-365.

BARTHES, Roland. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3.Ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BARTHES, Roland. Escritores e Escreventes. In: _____. *Crítica e verdade*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 3.Ed. São Paulo: Perspectiva, 2013, p. 31-40.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução J. Guinsburgl. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.

BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso*. Tradução de Isabel Pascoal. Edições 70, 2015.

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moiséd. São Paulo: Cutrix, 2015.

BARTHES, Roland. Variações sobre a escrita, In: _____. *Inéditos, vol. 1: teoria*. Tradução de Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2015, p. 174-275.

BENJAMIN, Walter. Sobre Alguns Temas em Baudelaire. In: _____. *Obras escolhidas Vol. III: Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de Tradução: José Carlos Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. Editora Brasiliense, 1989, p. 103-149.

BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: _____. *Obras escolhidas vol. 1: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. Ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012, 35-50.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Obras escolhidas vol. 1: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. Ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 241-252.

BLANCHOT, Maurice. *Uma voz vinda de outro lugar*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *A Parte do fogo*. Tradução de Ana Mari Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BRANCO, Lucia Castello. *A traição de Penélope: uma leitura da escrita feminina da memória*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal de Minas Gerais, 25 de maio de 1990.

BRANCO, Lucia Castello. *A traição de Penélope*. Belo Horizonte: Annablume, 1994.

BRANCO, Lucia Castello; BRANDÃO, Ruth Silviano. *A mulher escrita*. 2.ed. Rio de Janeiro: Lamparina Editora, 2004.

BRANDÃO, Ruth Silviano. *Mulher ao pé da letra*. 2.ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BURK, Seán. *The death and return of the author: Criticism and subjectivity in Barthes, Foucault and Derrida*. Edinburgh :Edinburgh University Press, 2008.

COLONNA, Vicent. *L'autofiction, essai sur la fictionalisation de soi en littérature*. TESE - École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1989.

COLONNA, Vincent. Tipologia da autoficção. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim.(Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 39-66.

COMPAGNON, Antoine. *O demonio da Teoria: literatura e senso comum*. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão Consuelo Fortes Santiago. 2. Ed. Belo horizonte: UFMG, 2014.

COSTA, Luciano Bedin de. *Estratégias biográficas: biografema com Barthes, Deleuze, Nietzsche, Henry Miller*. Sulina, 2011.

DELEUZE, Gilles. Gaguejou. In: _____. *Crítica e clínica*. 2. Ed. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2011 p. 138-146.

DELEUZE, Giles; GUATARRI, Felix. *Kafka, por uma literatura menor*. Tradução de Cíntia Vieira da Silvia. Belo Horizonte: Autentica, 2014.

DERRIDA, Jacques. Discussion. In: _____. *The Structuralist Controversy: Baltimore*. The Johns Hopkins University Press, 1972.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silvia, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2014.

DERRIDA, Jacques. *Essa estranha instituição chamada literatura: uma entrevista com Jacques Derrida*. Tradução de Marileide Dias Esqueda. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DOUBROVSKY, Serge. O último eu. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim.((). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 111-126.

FELMAN, Shoshana. *What Does a Woman Want?: Reading and Sexual Difference*.

Lodon:Johns Hopkins University Press 1993.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: _____. *O que é um autor?*. Tradução de António Fernando Cascais e Edmundo Cordeiro. Lisboa: Passagens, 1992.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor?. In: _____. *Ditos e Escritos vol.3. Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. Outros espaços. In: _____. *Ditos e Escritos vol.3. Estética: Literatura e pintura, música e cinema*. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FOUCAULT, Michel. *A Hermenêutica do sujeito*. Tradução de Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

FOUCAULT, Michel. *As Palavras e as Coisas*. 10. Ed. Tradução de Salma Tannus Muchail. São Paulo: Martins Fontes 2016.

FREUD, Sigmund. Escritores criativos e devaneios. *Edição standard brasileira das obras psicológicas de Sigmund Freud Vol. 9*. Tradução de J. Salomão.. Rio de Janeiro: Imago. 2006. , p.145-158.

FREUD, S. Luto e Melancolia. *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud, vol. 14*. Tradução de J. Salomão Rio de Janeiro: Imago, 2006, p.245-265.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Prefácio. In:WALTER, Benjamin. *Obras escolhidas vol. 1: magia e técnica, arte e política*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. 8. Ed. Revista. São Paulo: Brasiliense, 2012.

GASPARINI, Philippe. Autoficção é o nome de que?. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim.(Org.). *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

GEORG, Otte. A preciosidade dos farrapos. In: MIRANDA, Wander Melo; SOUZA, Eneida Mária de (Org.). *Crítica e coleção*. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2011

GILBERT, Sandra. *No Man's Land: the place of the woman writer in the twentieth century*, Vol. 3. Yale University Press, 1996.

HAY, Louis. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

HUGHES, Ted. *Birthday letters*. New York: Farrar Straus Giroux, 1998.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LACAN, Jacques. A significação do falo. In: _____. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998 692-703

LACAN, Jacques. Juventude de Gide ou a letra e o desejo. In: _____. *Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1998. p.772-773

LACAN, Jacques. *O seminário 5: As Formações do inconsciente*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1999.

LACAN, Jacques. Lituraterra. In: _____. *Outros Escritos*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar 2003, p.15-28

LACAN, Jacques. O Aturdido. In: _____. *Outros escritos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2003, p. 448-497

LACAN, Jacques. *O seminário livro 23: O Sinthoma*. Tradução de Sérgio Laia. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

LACAN, Jacques. *O seminário livro 20: Mais, ainda*. Tradução de M.D Magno. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LACAN, Jacques. *O seminário livro 7: A ética da psicanálise*. Tradução de Antônio Quinet. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

LAIA, Sérgio. *Escritos fora de si: Joyce, Lacan e a Loucura*. Belo Horizonte: Autentica, 2001.

LEJEUNE, Phillipe. *O Pacto autobiográfico*. Tradução de Jovita Maria Gernheim Noronha Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MANDIL, Ram . *Os efeitos da letra*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

MILLER, Jacques-Alain. *Uma partilha sexual*. In: *Clique* n. 2, Belo Horizonte, ago. 2003, pp. 12-29.

MILLER, Jacques-Allain. *O osso de uma análise*. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

NORONHA, Jovita Maria Gerheim.(Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

OLIVEIRA, Gerlane Roberto de. Na trama da escrita autoficcional: relações entre Obra e Vida em Lygia Bojunga Nunes. dissertação (Mestrado em Letras) -Universidade Federal De Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

PERES, Ana Maria Clark. *Chico Buarque: recortes e passagens*. Belo Horizonte:Editora

UFMG, 2016.

PERES, Ana Maria Clark. Chico Buarque: um lugar “êxtimo” na cultura brasileira?. In: SOUZA, Eneida Maria de; LAGUARDIA, Adelaine; MARTINS, Anderson Bastos (Org.). *Figurações do íntimo*. Belo Horizonte: Autentica Editora, 2013, p. 93-110.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Com Barthes*. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 2012.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Prefácio. In: BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução de Leyla Perrone-Moiséd. São Paulo: Martins Fontes, 2012. P. I- XIV.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. *Roland Barthes: saber com sabor*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

PROUST, Marcel. Contre Sainte-Beuve. In: *Marcel Proust on art and Literature*. New York: Carroll & Graf, 1997. p. 19-265.

RIVIERE, Joan. Womanliness as masquerade. In: *International-Journal-of-Psychoanalysis*-Vol, 10, 1929, p. 303-313

SILVIANO, Santiago. (2008). Meditação sobre o ofício de criar. *Revista Aletria*. Belo Horizonte n.18, jul/dez.: 173-178.

SOLER, Colette. *O que Lacan dizia das mulheres*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003

SOUZA, Eneida Maria de. Notas sobre a crítica biográfica. In: *Crítica Cult*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. p.111-120.

SOUZA, Eneida Maria de. *Janelas indiscretas*. Belo horizonte: UFMG, 2002.

VILAIN, Philippe. A prova do Referencial. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim.(Org.). *Ensaaios sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

Referências eletrônicas

CARVALHO, Ana Cecília. A feminilidade como mascara. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1415-11382005000200002>, Acesso em novembro de 2016.

DOUBROVSKY, Serge. Serge Doubrovsky: Écrire sur soi, c'est écrire sur les autres. lepoint.fr, 22/ fev. 2011. Entrevista concedida a Thomas Mahler. Disponível em <http://www.lepoint.fr/grands-entretiens/serge-doubrovsky-ecrire-sur-soi-c-est-ecrire-sur-les-autres-22-02-2011-1298292_326.php>. Acesso em Setembro de 2014.

FELMAN, Shoshana. Women and Madness: The critical Phallacy. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/464958>. Acesso em novembro de 2016.

HAROLDO, Campos de. O afreudisiaco Lacan na galaxia de lalíngua. Disponível em: <<http://recil.ulusoфона.pt/bitstream/handle/10437/42/nr1O%2520Afreudisiaco%2520Lacan%2520na%2520Gal%C3%83%C2%A1xia%2520de%2520Lal%C3%83%C2%ADngu a.pdf?sequence=1>>. Acesso em novembro de 2016.

LACAN, Jacques. Conférences et entretiens dans des universités nord-américaines”. Scilicet nº 6/7, 1975. Disponível em: < <http://aejcpp.free.fr/lacan/1975-12-01.htm>>. Acesso em novembro de 2016.

PLATH, Sylvia. A 1962 Sylvia Plath interview with Peter Orr. In The poet speaks:. London: Routledge (1966). Entrevista concedida a Peter Orr
Disponível<http://www.english.illinois.edu/maps/poets/m_r/plath/orrinterview.htm>. Acesso em julho de 2014.

PLATH. “Poets in partnership: rare 1961 BBC interview with Sylvia Plath and Ted Hughes on literature and love”, Disponível em: <<https://www.brainpickings.org/2013/07/16/sylvia-plath-ted-hughes-bbc-interview-1961/>> Acesso em Março de 2016.

POE, Edgar Allan . The philosophy of composition, p 5. Disponível em: <<http://www.lem.seed.pr.gov.br/arquivos/File/livrosliteraturaingles/filosofiadacomposicao.pdf>> Acesso em novembro de 2016.

Bibliografia da autora

PLATH, Sylvia. *The spoken word: Sylvia Plath*. British Library, 2010. CD. (entrevista concedida à rádio BBC em 1961).

PLATH, Sylvia. *Crossing the water*. New York: Harper Perennial, 1971.

PLATH, Sylvia. *Winter trees*. New York: Harper & Row, 1972.

PLATH, Sylvia. *The bed book*. London: Faber and Faber, 1976. PLATH, Sylvia. *Letters home: correspondence 1950-1963*. ed. Aurelia Plath. New York: Haper Perennial 1992.

PLATH, Sylvia. *Letters home: correspondence 1950-1963*. ed. Aurelia Plath. New York: Haper Perennial 1992.

PLATH, Sylvia. *The it-doesn't-matter-suit*. London: Faber and Faber, 1996.

PLATH, Sylvia. *The Colossus and other poems*. New York: Vintage, 1998.

PLATH, Sylvia. *The unabridged journals of Sylvia Plath*. ed. Karen V. Kukil New York: Anchor Books, 2000.

PLATH, Sylvia. *Os diários de Sylvia Plath*. Ed. Karen V. Kukil. São Paulo: Editora globo, 2004.

PLATH, Sylvia. *The bell jar*. New York: Harper Perennial, 2005.

PLATH, Sylvia. *The collected poems*. New York: Harper & Row, 2008.

PLATH, Sylvia. *Ariel* (Edição Bilíngue). Tradução Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. 2. ed. São Paulo: Versus. 2010.

PLATH, Sylvia. *Johnny panic and the bible of dreams*. London: Faber and Faber, 2013.

PLATH, Sylvia. *A redoma de vidro*. Tradução de Chico Mattoso. São Paulo: Biblioteca Azul, 2014.

Bibliografia sobre a autora

ALVAREZ, A. Sylvia Plath: a memoir. In: ALEXANDER, Paul (Ed.). *Ariel ascending: writing about Sylvia Plath*. New York. Colophon books/ Harper & Row Publishers, 1985. p. 185-213.

ALVAREZ, A. *The savage god: a study of suicide*. London: W. W. Norton & Company, 1990.

AVELAR, Mário. *Sylvia Plath: o Rosto oculto do poeta*. Lisboa: Edições Cosmos, 1997.

AXELROD, Steven Gould. The poetry of Sylvia Plath. In: GILL, Jo. (Ed.) *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*. New York: Cambridge University Press, 2006. p. 73-89.

BAYLEY, Sally; BRAIN, Tracy. 'Purdah' and the enigma of representation. In: *Representing Sylvia Plath*. New York: Cambridge University Press, 2011, 1-13.

BAWER, Bruce. Sylvia Plath and the poetry of confession. In: BLOOM, Harold (Org). *Sylvia Plath Bloom's modern critical views: Sylvia Plath*. New York, 2007. p7-20.

BRITZOLAKIS, Christina. *Sylvia Plath and the theatre of mourning*. New York: Clarendon Press, 1999.

BRITZOLAKIS. Ariel and other poems. In: GILL, Jo. (Ed.) *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*. New York: Cambridge University Press, 2006. p. 73-89.

BLOOM, Harold (Org). *Sylvia Plath: Bloom's modern critical views*. Chicago: Chelsea House Pub, 2007.

BUNDTZEN, Linda K. Plath and Psychoanalysis: unrcertain truths. *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*. New York: Cambridge University Press: 2006. p.36-51

CARVALHO, Ana Cecília. *Escrita com fim, escrita sem fim: a poética do suicídio em Sylvia Plath*. Tese (Doutorado em Letras), Universidade Federal de Minas Gerais, 1988.

CARVALHO, Ana Cecília. *A poética do suicídio em Sylvia Plath*. Belo Horizonte. UFMG. 2003.

EGELAND, Marianne. *Claiming Sylvia Plath: the poet as exemplary figure*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 1982.

HALL, Caroline King Barnard. Transitional Poetry. In: BLOOM, Harold (Org). *Sylvia Plath Bloom's modern critical views: Sylvia Plath*. New York, 2007. p. 99-114.

HOLBROOK, David. *Sylvia Plath: Poetry and Existence*. New York: Bloomsbury Academic, 1976.

HOWE. Irving. The Plath celebration: a partial dissent. In: BLOOM, Harold (Ed.) *Modern critical views:Sylvia Plath*. New York Chelsea House Publishers 1989.p. 5-15.

HUGHES, Frieda. Prefácio. In: PLATH, Sylvia. *Ariel* (Edição bilíngue). Tradução Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. São Paulo: Verus, 2011.

HUGHES, Ted. Sylvia Plath and her journals. In: ALEXANDER, Paul (Ed.) In. *Ariel ascending: writing about Sylvia Plath*. New York. Colophon books/ Harper & Row Publishers, 1985. p. 152-163.

HUGHES, Ted. On Sylvia Plat. (1994). Available at:< <http://www.sylviaplath.de/plath/hughesonsylvia.html>>. Março 2014.

LOWE, Peter J. The dead father in Sylvia Plath's seascape. *Texas Studies in Literature and Language*, Volume 49, Number 1, Spring 2007, pp. 21-44.

LOWELL, Robert. Prefácio. In: PLATH, Sylvia. *Ariel*. New York: Harper & Roll, 1996, p. 9-11.

- NELSON, Deborah. Plath, history and politics. In: GILL, Jo. (Ed.). *The Cambridge companion to Sylvia Plath*. New York: Cambridge University Press, 2006, p 21-35.
- NELSON, Deborah. Confessional Poetry. In: *The Cambridge companion to American poetry since 1945*. Cambridge: Cambridge Companions Online, 2013. p. 31-46.
Disponível em: <[http:// dx.doi.org/10.1017/CCO9781139032674.004](http://dx.doi.org/10.1017/CCO9781139032674.004)>. Acesso em março de 2013.
- NEPHIE ,Christodoulides. *Out of the cradle endlessly rocking: motherhood in Sylvia Plath's Work*. New York: Rodopi, 2005.
- ROSE, Jacqueline. *The haunting of Sylvia Plath*. London: Virago Press, 1992.
- ROSE, Jacqueline. This is not a biography. London Review of Books, 22 Aug. 2002.
Disponível em: <<http://www.lrb.co.uk/v24/n16/jacqueline-rose/this-is-not-a-biography>>. Acesso em maio de 2014.
- ROSEMBLATT, Jon. *Sylvia Plath: The Poetry of Initiation*. New York: The University of North Carolina Press, 1982.
- ROSENTHAL, Macha Louis. *The new poets*. London: Oxford University Press, 1967.
- SEXTON. Anne. The barfly ought to sing. In: *Ariel ascending: writing about Sylvia Plath*. New York. Colophon books/ Harper & Row Publishers, 1985. p.178-184.
- SPENDER. Warnings from the grave, New Republic, 18, junho 1966. In: WAGNER-MARTIN, (Org.). *Sylvia Plath Critical Heritage*, Londres: Routledge, 1997, p. 69-73.
- STEINER, Georg. Dying is an art. The reporter, outubro 7, 1965 . p 51-53. Disponível em:< <http://www.unz.org/Pub/Reporter-1965oct07-00051>>. Acesso em março de 2016.
- STEVENSON, Anne. *Bitter fame: a life of Sylvia Plath*. New York: Mariner Books, 1998.
- TILLINGHAST, Richard. Words of their own, Southern Review, 5 (spring 1966). In: WAGNER-MARTIN, (Org.). *Sylvia Plath Critical Heritage*. Londres: Routledge, 1997, 79-80
- UROFF, M. D. Sylvia Plath and Confessional Poetry: a reconsideration. In *The Iowa Review* 8.1 (1977): 104-15. University of Iowa. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/20158710>>. Acesso em maio de 2014.
- VAN, Dyne Susan. The problem of biography. in: JO, Gill (ed.). *The Cambridge companion to Sylvia Plath*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

VAN DYNE, Susan R. *Revising life: Sylvia Plath's Ariel poems*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1993.

WAGNER-MARTIN, Linda. Sylvia Plath and contemporary american Poets. In: *The Cambridge Companion to Sylvia Plath*. New York: Cambridge University Press: 2006.