

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO
CARLOS**

CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
LITERATURA

Escritura e morte na poética de Sylvia Plath

São Carlos – SP
Março de 2016

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SÃO CARLOS

CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS DE
LITERATURA

JENIFER EVELYN SASKA

ESCRITURA E MORTE NA POÉTICA DE SYLVIA PLATH

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal de São Carlos/UFSCar como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre.

Linha de pesquisa: Literatura e outras linguagens

Orientador: Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos

Bolsa: CAPES

Saska, Jenifer Evelyn

Escritura e morte na poética de Sylvia Plath / Jenifer Evelyn Saska. --
2016.

103 f. : 30 cm.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal de São Carlos, campus São
Carlos, São Carlos

Orientador: Alcides Cardoso dos Santos

Banca examinadora: Alcides Cardoso dos Santos; Maria Clara Bonetti
Paro; Fabiane Renata Borsato;

Bibliografia

1. Sylvia Plath. 2. Poesia Confessional. 3. Escritura e morte. I.
Orientador. II. Universidade Federal de São Carlos. III. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo Programa de Geração Automática da Secretaria Geral de Informática (SIn).

DADOS FORNECIDOS PELO(A) AUTOR(A)



Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura



ATESTADO

Atestamos que **Jenifer Evelyn Saska**, discente regular do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura, curso de Mestrado, desta Universidade, apresentou, em 26 de fevereiro de 2016, a versão final de sua Dissertação de Mestrado, em Exame de Defesa, intitulada “**Escritura e morte na poética de Sylvia Plath**”, tendo sido aprovada. A Comissão Examinadora foi constituída pelos seguintes membros:

Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos
UFSCar/São Carlos

Profa. Dra Fabiane Renata Borsato
UNESP/Araraquara

Profa. Dra Maria Clara Bonetti Paro
UNESP/Araraquara

São Carlos, 26 de fevereiro de 2016.

Profa. Dra. Diana Junkes Bueno Marth
Vice-coordenadora do PPGLit



Agradecimentos

Aos que me apoiaram e incentivaram nesta jornada.

Ao Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos, pela orientação, pela paciência e pelos ensinamentos.

Aos professores do PPGLIT, pela convivência e pela sólida contribuição em minha formação, ao que serei eternamente grata.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela bolsa concedida.

Aos membros da banca do exame de qualificação, Profa. Dra. Maria Clara Bonetti Paro e Profa. Dra. Diana Junkes Bueno Martha, pelas leituras atentas e pelos comentários valiosos que iluminaram a continuidade do desenvolvimento desta dissertação.

*Carrega-me contigo, Pássaro-Poesia
Quando cruzares o Amanhã, a luz, o impossível
Porque de barro e palha tem sido esta viagem
Que faço a sós contigo. Isenta de traçado
Ou de complicada geografia, sem nenhuma bagagem
Hei de levar apenas a vertigem e a fé:
Para teu corpo de luz, dois fardos breves.
Deixarei palavras e cantigas. E movediças
Embaçadas vias de Ilusão.
Não cantei cotidianos. Só cantei a ti
Pássaro-Poesia
E a paisagem-limite: o fosso, o extremo
A convulsão do Homem.*

*Carrega-me contigo.
No Amanhã.*

(Hilda Hilst)

RESUMO

Sylvia Plath é uma escritora moderna norte-americana, reconhecida principalmente por sua poesia confessional. Na presente dissertação, apresentamos questões centrais de sua obra, bem como aspectos de seu legado literário – tais como a confessionalidade e a utilização de recursos mitológicos, históricos e sociais – para enfim discutirmos de que maneira a poeta expressou sua relação com a morte, tanto por meio da imagética e da temática de seus poemas, quanto por meio da experiência com a escrita em si. Para isso, analisaremos os poemas "Lady Lazarus", "Cut" e "Fever 103°", publicados em *Ariel* (2004), versão que Plath organizou pouco antes de seu suicídio em 1963. Nossas observações sobre o tema terão como base o aporte teórico das obras de autores como Maurice Blanchot, Octavio Paz e Roland Barthes. Sugerimos que a morte na poética de Plath é uma força constitutiva, um movimento que envolve em seu espaço de tensões a relação indissociável entre vida e morte e que, por conter tais características, apresenta-se como um elemento ambíguo, um ciclo sem início nem fim, uma destituição de limites. Dessa forma, a morte torna-se uma experiência essencial para o autor que, para poder dar existência e forma à obra artística, deve vivenciar constantemente sua aniquilação enquanto ser.

Palavras-chave: Sylvia Plath; Morte; Escrita; Existência; Poesia confessional.

ABSTRACT

Sylvia Plath is a North-American writer recognized for her modern confessional poetry, especially after the posthumous publication of *Ariel* (1965). In the present study the main aspects of her work and her literary legacy were discussed – such as the confessional mode of her poetry, as well as the mythological, historical and social references – in order to finally analyze Plath's relation with death, which she developed by creating unique imagery and themes in her poems and by means of an experience with writing itself. Such relations are discussed in the last chapter in which some poems of the original manuscript of *Ariel* were analyzed, such as "Lady Lazarus", "Cut" and "Fever 103°". The proposed reflections are based essentially on the theoretical works of Maurice Blanchot, Octavio Paz and Roland Barthes. This paper suggests that death in Plath's poetics can be considered a creative force, a movement that enfolds in its space of tensions the inseparable relation between life and death or, in other words, an ambiguous movement, a cycle that never begins and never ends, a dismissal of boundaries. Therefore, death is a fundamental experience to the author, whom must constantly annihilate himself as a being in order to give form and existence to the artistic work.

Keywords: Sylvia Plath; Death; Writing; Existence; Confessional poetry.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. A trajetória de Sylvia Plath.....	5
1.1 Plath e a constituição de sua obra.....	5
1.2 A edição de <i>Ariel</i>.....	11
1.3 As leituras de <i>Ariel</i>.....	14
2. A poética de Sylvia Plath.....	25
2.1 Os contextos da poesia confessional norte-americana.....	26
2.2 A confessionalidade em Plath.....	31
3. Escritura e morte na poética de Sylvia Plath.....	43
3.1 Escrita e morte.....	43
3.2 "Lady Lazarus".....	50
3.3. "Cut".....	63
3.4. " Fever 103^o".....	73
Considerações finais.....	81
Referências bibliográficas.....	85
Bibliografia consultada.....	90
Apêndice.....	92

Introdução

Sylvia Plath (1932 – 1963) é uma escritora norte-americana conhecida principalmente por sua poesia moderna e confessional, marcada pela imagética pungente, pelos temas e pela sonoridade impetuosa. Seu trabalho com a escrita poética rendeu-lhe um póstumo prêmio Pulitzer em 1981 com *The Collected Poems*, organizado pelo poeta britânico Ted Hughes, ex-marido da poeta. Além de poesia, Plath também escreveu contos, estórias infantis, artigos para jornais e um romance. Sua primeira coletânea de poemas, *The Colossus and other poems*, foi publicada apenas em 1960, mas as obras que realmente alçaram Plath a uma posição relevante no cenário da literatura moderna foram *The Bell Jar* – único romance de Plath, publicado em janeiro de 1963 – e *Ariel*, livro de poemas publicado postumamente em 1965 por Ted Hughes.

A poeta ficou conhecida pelo tom visceral de sua poesia, que tratou de uma série de temas, tais como a maternidade, o casamento, a posição social das mulheres, o aborto, as guerras, os conflitos relacionados a diferenças culturais, dentre outras questões relevantes para as sociedades anglófonas do século XX. Plath também ficou conhecida como uma das principais representantes da poesia confessional no cenário moderno, ao lado de poetas como Robert Lowell, Adrienne Rich e Elizabeth Bishop. Por meio de sua obra, a poeta explorou suas experiências e impressões pessoais, mas também utilizou inúmeros arquétipos em sua escrita confessional para criticar e questionar o caos da modernidade, algo que pode ser visto, por exemplo, no uso constante das imagens da mulher judia oprimida pelo homem nazista. Nesse sentido, a imagética do opressor na poesia de Plath foi utilizada não apenas para representar os vínculos da poeta com seu pai e com seu marido, mas também para problematizar as questões sociais e históricas vinculadas ao holocausto e à história de submissão das mulheres, tornando sua escrita confessional uma prática funcional do ponto de vista histórico e social, de acordo com Ana Cecília Carvalho (2003).

Além da relevância de Plath para a poesia confessional, é importante ressaltar que a poeta também é constantemente relacionada à morte, associação que teve origem na própria crítica especializada que, após a publicação da primeira edição de *Ariel*, passou a relacionar a morte nos poemas plathianos às tentativas e à consumação do suicídio da poeta. Embora muitas considerações do gênero tenham sido feitas após a morte de Plath, é possível dizer que a ligação entre escrita criativa e morte é um aspecto **fundador** de sua poética, pois além de ter iniciado sua atividade literária logo após a morte do pai, a poeta frequentemente inseriu a

morte em sua poesia por meio dos temas e das imagens. Plath também discorre sobre a morte em seus diários, nos quais há menções a eventos cotidianos e domésticos, mas também reflexões sobre sua escrita criativa.

A leitura feita pela crítica de seus poemas mais populares – tais como "Daddy", "Lady Lazarus", "Cut" e "Tulips" – aponta que seus textos apresentam um movimento persistente e oscilante entre os limites temáticos do binômio vida-morte. A morte na poesia plathiana não foi apenas tema de sua escrita, mas uma possibilidade de questionamento e de fuga dos aspectos problematizados pela poeta, citados anteriormente. Um exemplo desta abordagem pode ser encontrado em "Lady Lazarus", no qual eu lírico feminino busca a morte conscientemente, mas é ressuscitado contra sua vontade inúmeras vezes, sem deixar de afirmar que, como o gato, possui nove vidas para morrer (PLATH, 2010b, p. 45) e driblar assim as instituições representadas pela "barra de sabão,/ anel de casamento,/obturação de ouro" (PLATH, 2010b, p. 49, tradução de Rodrigo Garcia Lopes). Em outras palavras, é por meio da morte que o eu lírico encontra sua liberdade.

Já em "Cut", um corte no dedo com um filete de sangue representa nada menos que uma "celebração" (PLATH, 2010b, p. 65, *idem*), caracterização que demonstra que a morte foi representada em sua obra de maneiras diversas, ou seja, não necessariamente sob a alcunha de uma categoria "negativa". Em "Ariel", a morte é associada à velocidade que precede a aniquilação, como uma mulher-flecha que se lança em direção ao suicídio; em "Getting there", foi representada por um trem rumo ao destino final desconhecido; mas a morte também pode ser rebelde e irônica, tal como a mulher no harém que revela planos contra seu noivo (em "Purdah"), ou como o eu lírico feminino de "Edge", que ironiza o estereótipo de morte pacífica frequentemente atribuído às mulheres.

Percebemos também que a escrita possui um caráter vital para Plath, pois além de ter começado a escrever aos oito anos, após sua primeira tentativa de suicídio aos 21 anos, a escrita criativa foi recomendada como prática terapêutica por sua psiquiatra Ruth Barnhouse. A escrita seria capaz de estabilizar os conflitos psíquicos (AXELROD, 1990), mas também poderia nociva, pois além de Plath ser muito exigente consigo mesma e com sua obra, expressar-se por meio da escrita tornou-se um hábito crucial que não deveria – nem poderia – ser evitado. Este paradoxo está melhor expresso em alguns versos de "Kindness", quando o eu lírico diz que "o jato de sangue é poesia/não há como estancá-lo" (PLATH, 2010a, p.78), ou seja, a escrita possui uma relação com a concepção de vitalidade, mas é simultaneamente capaz de aniquilar o poeta. Na poesia de Plath verificamos que a escrita realiza um

movimento ambíguo, semelhante ao percurso circular discutido por Maurice Blanchot n'*O Espaço literário*, coletânea de ensaios que apresenta uma reflexão filosófica e teórica sobre aspectos que abrangem temas tais como a solidão da obra e do autor, a linguagem, o espaço da morte como essência da obra, dentre outros. Para Blanchot, o escritor é aquele que "escreve para morrer e é aquele que recebe o seu poder de escrever de uma relação antecipada com a morte" (BLANCHOT, 2003, p. 96), proposta que pode ser observada não apenas nos versos citados de "Kindness", mas em toda obra de Plath. Em sua poesia, a morte não é apenas um liame temático, mas também uma força que atua na própria escrita.

Partindo destas observações, o objetivo do presente trabalho é discutir a possibilidade de se interpretar a morte como experiência existencial vivenciada através da escrita. Pretendemos discutir esta hipótese a partir da análise da morte em três poemas, "Lady Lazarus", "Cut" e "Fever 103°", publicados em *Ariel*, livro que foi efetivamente disponibilizado para o público apenas em 2004, questão que também será discutida em momento oportuno. Discutiremos tais poemas com o intuito de demonstrar a articulação da morte com a prática da escrita utilizando ainda autores como Roland Barthes, Jacques Derrida, Octavio Paz e Maurice Blanchot para fundamentar nossas reflexões.

No primeiro capítulo apresentamos um histórico sobre Sylvia Plath e sua obra com o intuito de expor sua trajetória literária desde suas primeiras publicações. A intenção foi contextualizar o processo de constituição da obra de Plath e apresentar informações sobre a poeta e sua obra que servirão para esclarecer as análises de sua poesia no que diz respeito aos aspectos confessionais.

Nossas considerações sobre Plath e sua obra são acompanhadas pela fortuna crítica – que engloba uma série de autores, tais como Jo Gill, Linda Wagner Martin, Marjorie Perloff, Lynda Bundtzen, Tracy Brain, Christina Britzolakis, Steven Axelrod, dentre outros – e por trechos dos textos ficcionais, das entrevistas e dos diários¹ de Plath. Após a introdução de seu trajeto no meio literário, apontamos os aspectos centrais da obra de Plath e, posteriormente, tecemos observações sobre o lugar da poeta na literatura moderna, finalizando o primeiro capítulo com uma discussão sobre a publicação de *Ariel*.

No segundo capítulo discutimos os contextos da poesia confessional norte-americana, desenvolvida paralelamente ao *new criticism*. Após tal introdução, apontamos a articulação da

¹ Nos diários, por exemplo, Plath discute o processo criativo de alguns de seus poemas, daí a relevância de se fazer tal leitura.

voz confessional na poesia de Plath por meio da análise de “Thalidomide” e outros poemas e, finalmente, apresentamos os principais aspectos e temas da obra de Plath.

Após desenvolver um panorama geral sobre a poeta e sua obra e contextualizar sua produção discutindo alguns poemas e seus principais aspectos e temas com base na fortuna crítica podemos falar mais especificamente da questão da morte como aspecto fundamental para sua poesia. Assim, adentramos o terceiro e último capítulo, composto por quatro subcapítulos: um para a discussão teórica mais abrangente e os demais para a análise dos poemas. No primeiro subcapítulo discutiremos nosso aporte teórico para fundamentar nossas percepções e questionamentos sobre a ideia de que existe uma relação entre escrita criativa e morte. Para tal discussão, selecionamos autores e obras como Maurice Blanchot com suas obras *O espaço literário* (2003) e *A parte do fogo* (1997); Roland Barthes com *O grão da voz* (1981) e *o Rumor da língua* (2012); Octavio Paz com *O arco e a lira* (2013) e *Os filhos do barro* (2013); e Jacques Derrida *A farmácia de Platão* (2005). Após a apresentação das fundamentações teóricas, partiremos para os demais subcapítulos, nos quais desenvolvemos uma discussão sobre a morte em “Lady Lazarus”, “Cut” e “Fever 103^o”, respectivamente.

1. *Through the black amnesias of heaven*: a trajetória de Sylvia Plath

O objetivo deste capítulo é apresentar a história e o processo de desenvolvimento da obra de Sylvia Plath desde suas primeiras publicações, assim como a questão da organização e edição de seus textos, principalmente de *Ariel*. Em meio à discussão sobre os aspectos biográficos de Plath – que vão desde sua infância, sua entrada na universidade, sua viagem a Nova York, seu casamento, a maternidade e o suicídio – introduziremos um panorama da trajetória de sua obra ficcional.

1.1 Plath e a constituição de sua obra

Segundo Jo Gill em *The Cambridge introduction to Sylvia Plath* (2008), para além das vastas aptidões acadêmicas da escritora, Plath também foi uma artista completa: fortemente influenciada por escultura e pintura, além de poeta, foi escritora de romances e uma adepta da escrita em diários (GILL, 2008a, p.4). É imprescindível levar em consideração o fato de Plath ter sido uma poeta que criou raízes na modernidade principalmente por meio de sua escrita confessional, portanto cabe ressaltar suas informações biográficas sempre que necessário, aqui reunidas com o objetivo de esclarecer aspectos de sua trajetória literária.

Sylvia Plath nasceu em 27 de outubro de 1932 na cidade de Boston e passou sua infância e adolescência entre os subúrbios de Jamaica Plains e Wellesley. Sua mãe, Aurelia Schober Plath, foi uma mulher independente que, dentre outras profissões, atuou como professora de alemão, secretária e bibliotecária. O pai de Plath, de origem alemã, Otto Emil Plath, foi um entomólogo especialista em abelhas e professor de Biologia e Alemão na Universidade de Boston. Ambos influenciaram a conduta de Plath, que sempre dedicou-se aos estudos com afinco².

O primeiro poema de Plath, intitulado "Poem", foi publicado em 10 de agosto de 1941 na seção para crianças do *Boston Herald*, quase um ano após a morte de seu pai³. Posteriormente, Plath publicou poemas no *Phillipian*, um jornal da Philips Academy, nos anos de 1945 e 1946, mas também é sabido que Plath foi co-editora do jornal do colégio intitulado *The Bradford*, embora sua primeira grande publicação, segundo Gill, tenha sido um

² Cf Gill (2008a, p. 3).

³ Na época, Plath tinha oito anos. Otto Plath, temendo ter câncer, recusava-se a procurar ajuda médica, mas um acidente doméstico o obrigou a procurar auxílio, o que o levou a um diagnóstico de diabetes e consequente amputação emergencial de uma perna. A amputação, entretanto, gerou complicações, o que o levou a óbito.

conto chamado *And Summer will not come again* que, após inúmeras rejeições⁴, finalmente foi publicado na revista *Seventeen* em agosto de 1950.

Em 1950, Plath também conseguiu uma vaga no Smith College, em Northampton. Ali, deu continuidade ao seu desenvolvimento acadêmico, tendo registrado grande parte das experiências em seus diários, desde as preocupações sobre suas finanças, seu estado emocional, seus encontros com rapazes, até suas divagações filosóficas. Plath também fez muitos questionamentos sobre sua percepção da vida estudantil e profissional, como podemos verificar no excerto que segue:

Se Smith pode me ajudar? Sim: mais do que qualquer outro lugar dos que figuram dentro de minhas possibilidades. Como? Por oferecer mais oportunidades de direcionamento e realização (...). Talvez não mais oportunidades, mas diferentes tipos de oportunidades e, possivelmente, oportunidades mais desejadas. Então, o que me resta agora? Me deixar levar pela minha pequenez? Não: devo conhecer Smith e tentar deixar as questões irritantes partirem; conseguir boas notas, embora eu não acredite nelas, pois acredito que o cérebro do homem é um pobre gravador, desmemoriado e vago. (PLATH, 2000, p. 48-9, tradução nossa⁵)⁶

Trata-se de uma entrada do primeiro trimestre de 1951, na qual é perceptível a ansiedade e empolgação de Plath em relação ao ingresso no Smith College. Em seus diários, Plath menciona suas experiências em Smith inúmeras vezes, juntamente com seu progresso profissional, o que incluía sua aceitação e veiculação como escritora:

Sou sortuda: estou em Smith porque eu quis e trabalhei para isso. Serei uma editora convidada na Mile em junho porque eu quis e porque trabalhei para isso. Estou sendo publicada na Harper's porque eu quis e trabalhei para isso. Felizmente fui capaz de traduzir o desejo à realidade por meio do trabalho. (PLATH, 2000, p. 200).⁷

4 Plath chegou a receber quarenta e cinco rejeições da *Seventeen*, segundo Aurelia Plath. Ver GILL (2008a, p. 4).

5 Traduzimos todas as citações de artigos e livros, assim como dos diários ou entrevistas de Plath e optamos por manter os originais inseridos nas notas de rodapé. Os poemas foram, em sua maioria, traduzidos por Rodrigo Garcia Lopes, mas serão devidamente identificados quando a tradução for nossa ou de outros autores.

6 53. Can Smith help me? Yes: more than any other place within my means could. How? By opening more opportunities for aim and achievement (...). Perhaps not more opportunities, but different sorts of opportunities, and, by hazard, more desirable ones. So what remains for me now? To throw up my hands at my inevitable narrowness? No: to meet Smith now and try to let the nagging questions ride; to get good grades, although I do not believe in them, but believe rather that man's brain is a poor recorder, forgetful and vague."

7 "I am lucky: I am at Smith because I wanted it and worked for it. I am going to be a Guest Editor on Mile in June because I wanted it and worked for it. I am being published in Harper's because I wanted it and worked for it. Luckily I could translate wish to reality by the work."

Em Smith, Plath trabalhou na edição do *Smith Review* e em 1952 ganhou um prêmio de \$500 em uma competição de ficção promovida pela revista *Mademoiselle*. Em 1953, a revista ofereceu um estágio em Nova York para 20 editoras convidadas e Plath, mais uma vez, foi contemplada. A experiência com o estágio na *Mademoiselle* foi de grande relevância para Plath, pois além de ter sido uma revista de alta tiragem – por volta de 500.000 exemplares –, a *Mademoiselle* já havia publicado autores aclamados, tais como Albert Camus, William Faulkner, Truman Capote, Tennessee Williams e Dylan Thomas⁸. Ademais, Plath baseou-se em uma série de eventos que ocorreram durante o estágio em Nova York para compor seu romance, *The bell jar*.⁹

Após o estágio na famigerada *Mademoiselle*, Plath retorna para Wellesley, mas se depara com uma carta de rejeição de sua inscrição em um curso de escrita criativa oferecido por Frank O'Connor em Harvard. Este evento contribuiu em muito para a instabilidade psicológica da poeta, que havia retornado do estágio em Nova York esgotada física e emocionalmente. Em junho ou julho de 1953¹⁰, Plath escreveu uma carta endereçada a si mesma intitulada "Carta para um bebê grande demais, protegido demais, assustado e mimado"¹¹, na qual fala sobre as frustrações de seus planos de ir à Harvard, além de refletir sobre projetos futuros. Segundo Jo Gill,

Os escassos registros de seus diários para este período (apenas dois para julho de 1953) denotam o senso de confusão, frustração e horror que Sylvia estaria sentindo perante o reconhecimento do que seria o início de uma crise mental. (2008a, *ibid.*)¹²

Sabemos que tal crise mental realmente desenvolveu-se a ponto de Plath realizar sua primeira tentativa de suicídio por meio da ingestão de comprimidos para dormir no fim de agosto de 1953, episódio que resultou em sua internação no McLean Hospital em Boston, aonde a poeta fez uma série de terapias, dentre as quais figura a terapia eletroconvulsiva. Em dezembro do mesmo ano, Plath foi considerada apta para retomar os estudos no segundo semestre de 1954, durante o qual ela escreveu sua monografia sobre o duplo em Dostoiévski.

⁸ Ver artigo de Andrew Wilson intitulado *Sylvia Plath goes mad in Manhattan: How a magazine assignment amid New York's elite drove her to the edge of sanity*, publicado no *Daily Mail* em 26 de janeiro de 2013. A referência encontra-se na bibliografia.

⁹ Cf Gill (2008a, p. 6).

¹⁰ A data não foi especificada nos diários, mas trata-se do apêndice 5.

¹¹ "Letter to an Over-grown, Over-protected, Scared, Spoiled Baby".

¹² "The few journal entries for this period (only two for July 1953) record Sylvia's sense of confusion, frustration and horror at what she seems to have recognised as an incipient mental crisis (J 185-6)."

Após sua recuperação, em 1955 Plath adquiriu uma bolsa Fulbright para estudar no Newnham College da Universidade de Cambridge. Durante sua estadia em Cambridge, mais especificamente em fevereiro de 1956, Sylvia também conheceu o poeta britânico Ted Hughes, na festa de lançamento da revista *St. Botolph's Review*. Quatro meses depois, em 16 de junho, Sylvia e Ted casaram-se em Londres e, após retornarem para Cambridge, o casal seguiu trabalhando, estudando e escrevendo.

Novamente em Boston, no fim de 1957 Plath começou a dar aulas no Smith College, enquanto Hughes atuava na Universidade de Massachussetts. Neste período a poeta vivenciou uma série de conflitos envolvendo a carreira acadêmica, uma vez que sua posição como professora universitária inevitavelmente afetou sua produção artística. Segundo Jane Batzel Kopp, em de suas cartas Plath parece ter percebido ser impossível realizar seu desejo de escrever, ensinar e, ao mesmo tempo, ser uma esposa e mãe realizada. Kopp afirma que a carta sugeria, com pesar, que Plath "achava difícil escrever sob a pressão dos deveres acadêmicos"¹³ (KOPP in GILL, 2008a, p. 8). Assim, em 1958, Plath e Hughes decidem abandonar suas profissões como professores universitários para dedicarem-se apenas à escrita criativa, com o intuito de sobreviver com prêmios, publicações e afins, embora Plath também tenha trabalhado em empregos de meio-período nesta época.

Em maio de 1958, Plath frequentou um curso de escrita criativa ministrado por Robert Lowell, que se tornaria amigo do casal Hughes; posteriormente, a poeta também participou de outro curso ministrado por Lowell na Universidade de Boston, em 1959. Lowell possui grande importância no percurso literário de Sylvia Plath, pois além de ter sido um dos precursores da poesia confessional e amigo da poeta, também produziu a introdução da primeira edição de *Ariel* nos Estados Unidos. Retornaremos à influência de Lowell na poesia de Plath em momento oportuno.

Ainda em 1959, o casal Hughes viaja pelos Estados Unidos e passa o outono em uma colônia para escritores em Yaddo, situada em Nova York. Esta viagem possui particular relevância, uma vez que durante este período Plath escreveu a maior parte dos poemas que compõem sua primeira coletânea, *The Colossus*, que viria a ser publicada em 1960. Na ocasião, um editor britânico da Heinemann entrou em contato com Plath solicitando um manuscrito após ter visto alguns poemas publicados na *London Magazine*¹⁴. Assim, de volta à

13"(...) she found it difficult to write while buried under academic chores".

14 Cf Gill (2008a, p.10).

Inglaterra em decorrência de sua primeira gravidez, Plath finalmente consegue publicar *The Colossus* em outubro de 1960.

Após o nascimento de sua primeira filha, Frieda, em abril de 1960, a poeta engravidou novamente, mas sofreu um aborto espontâneo em fevereiro de 1961, tendo sido hospitalizada na sequência para tratar de uma apendicite¹⁵. Plath engravida novamente em 1961 e, no início de 1962, dá à luz Nicholas, segundo filho do casal que, por sua vez, agora havia decidido abandonar a turbulência de Londres para comprar uma casa em uma vila em Devon. Apesar da nova fase, Devon apresentou-se como uma transição difícil para Sylvia Plath, que demonstrou em seus diários uma irritação crescente com os moradores da vila e seus hábitos diversos, especialmente os relacionados às visitas inesperadas. Podemos citar, por exemplo, a entrada de 24 de fevereiro de 1962 (domingo), na qual Plath discorre sobre a visita de Nicola, moça que tornou-se colega do casal: "Eu deveria ter sabido. Meus instintos estavam corretos. Às 10:30 a campainha tocou. Deveria ter atendido. Estava de chinelos, sem maquiagem e cabelos soltos para os lados quando Nicola entrou." (PLATH in KUKIL, 2000, p. 670)¹⁶. Em outro exemplo, verificamos a empolgação de Sylvia perante a notícia de que George, amigo da poeta e pai de Nicola, iria se mudar com sua família para um flat em Richmond:

George se juntou a nós. Eles se olharam. Devemos contar as novidades à Sylvia? Eu suspeitei. Boas ou ruins? Ambas. George tinha se 'aposentado'. Eles se mudariam em seis semanas para um flat que surgiu miraculosamente em Richmond. Me senti desconfortável, como se fosse desatar a rir. Segurei as lágrimas. Minhas preocupações em relação à crescente dependência de Nikola pelos próximos três anos desapareceram. Eu poderia ser magnânima. (PLATH in KUKIL, 2000, p. 676)¹⁷

Infelizmente, apesar da adaptação ao vilarejo que viria a ocorrer após a mudança de George e sua família, a vida doméstica de Plath ainda iria passar por muitas turbulências, especialmente após julh¹⁸ de 1962, quando a poeta descobriu o relacionamento extraconjugal¹⁹ que Ted Hughes mantinha com Assia Wevill, uma amiga do casal. Após a descoberta, Plath

15 As experiências no hospital foram ficcionalizadas nos poemas "Tulips", "In Plaster" e "Parliament Hill Fields".

16 "I should have known it. My instincts were right. At 10:30 the doorbell rang. I should have answered it. I was in my slippers, without makeup, my hair down on all sides when Nicola came in."

17 "George joined us. They looked at each other. Shall we tell Sylvia our news? I surmised it. Good or bad? Both, George had been "retired". They were leaving in 6 weeks for a flat that had miraculously & independently turned up in Richmond. I felt uncomfortably like bursting out laughing. I managed tears. My worries of N's increasing limpetlike cling in the next 3 years disappeared. I could be magnanimous."

18 Plath já havia percebido indícios do envolvimento de Hughes e Assia por volta de abril.

19 O relacionamento teve início em um fim de semana durante o qual Assia e seu marido visitaram Plath e Hughes em Devon.

solicitou a separação de Hughes e viajou para a Irlanda para descansar e escrever. Seu objetivo era passar o inverno na Irlanda, mas a poeta desistiu da ideia e alugou um flat em Londres, previamente residido por William Butler Yeats. Ali, Plath deu continuidade às suas atividades com a escrita criativa, publicando em janeiro de 1963 o aclamado romance autobiográfico *The bell jar*, sob o pseudônimo de Victoria Lucas. Entretanto, Londres passava por um dos piores invernos da história²⁰, o que afetou Plath e seus filhos profundamente com gripes, resfriados, falta de recursos e impossibilidade de comunicação. Apesar de ter retomado o tratamento com antidepressivos dias antes em fevereiro de 1963, na manhã do dia 11 a poeta selou o quarto de seus filhos e cometeu suicídio inalando o gás do seu fogão.

Apesar de seu suicídio, Plath havia deixado o manuscrito de *Ariel* para publicação, organizado com uma ordem específica de poemas, mas a obra publicada por Ted Hughes – responsável pelo espólio literário da poeta – em 1965 é bastante diferente: apresenta 13 poemas que Plath não havia selecionado e uma ordenação diferente, além da exclusão de poemas que figuravam no manuscrito.

Até aqui, buscamos demonstrar por meio dos dados biográficos da poeta o início de sua trajetória como escritora, culminando, em vida, na publicação de *The Bell Jar*. Há, entretanto, uma série de controvérsias no que diz respeito à organização e publicação da obra de Plath, tal como veremos a seguir.

1.2 A edição de *Ariel*

Pode-se dizer que *Ariel* é uma das obras mais importantes de Plath, pois foi este livro que realmente alçou a poeta à uma posição de destaque no cenário da literatura moderna e confessional. Ademais, trata-se de uma obra que foi composta em um curto período de tempo – por volta de sete meses –, marcando um momento de grande efervescência no processo criativo de Plath.²¹ Segundo Marjorie Perloff

Com exceção de sete poemas, todos os poemas de *Ariel* foram escritos entre 19 de abril e 14 de novembro de 1962 – um mero período de sete meses. **Ainda mais notável é que vinte e três poemas – ou seja, mais da metade**

20 Cf Gill (2008a, p. 12).

21 Apesar de ter sido escrito em um curto período de tempo, os poemas de *Ariel* foram exaustivamente revisados. Nesse sentido, Susan Van Dyne dedicou um estudo completo à análise do processo de revisão dos manuscritos dos poemas de *Ariel* em *Revising life: Sylvia Plath's Ariel poems* (1994).

– foram escritos em apenas um mês, em Outubro, e mais seis foram escritos em Novembro (...). (1990, p. 179, grifo nosso)²².

Todavia, a versão de *Ariel* que foi publicada pela primeira vez em 1965 por Ted Hughes, ex-marido da poeta, era bem diversa do manuscrito original deixado por Plath antes de morrer. Atualmente, sabemos que Hughes alterou a ordem dos poemas, excluiu alguns textos e incluiu outros, de acordo com suas preferências. Segundo o poeta britânico

Para Plath, um poema era sempre um "poema para livro" ou não era. Em algum momento por volta do Natal de 1962, ela reuniu a maior parte de escritos que ficaram conhecidos como os poemas de "Ariel" em uma pasta preta e **os organizou em uma sequência muito cuidadosa**. (Na época, ela disse que o livro começava com a palavra "Amor" e terminava com a palavra "Primavera"). O *Ariel* publicado em 1965 é um volume um tanto quanto diferente do que ela havia planejado. Ele incorporou a maioria da dúzia de poemas que ela havia escrito em 1963, embora ela mesma tenha reconhecido a inspiração diferente dessas novas peças, considerando-os um início para um terceiro livro. **Esse *Ariel* omitiu alguns dos poemas mais pessoalmente agressivos de 1962, e poderia ter omitido mais um ou dois, se ela já não os tivesse publicado em revistas, de modo que eles já fossem bastante conhecidos em 1965.** (HUGHES *apud* PERLOFF, 1990, p. 177-8, grifo nosso)

Hughes explicita os motivos das modificações em *Ariel* que, como observado, vão além da mera seletividade literária; tratava-se, na época, de preservar sua vida íntima, considerando as circunstâncias da escrita de alguns poemas, como "The Other", um dos poemas excluídos por Hughes, que menciona a "branca Nike", possível alusão que Plath teria feito à Assia Wevill. O problema, todavia, não é que se tenha querido evitar mais polêmicas em torno da vida íntima de Hughes e Plath – ou de Hughes e Wevill –, mas que, ao agir por motivos do gênero, se tenha alterado *Ariel* de maneira tão substancial. Especialmente após o reconhecimento, como o próprio Hughes expressou no excerto supracitado, da minuciosa organização que Plath empreendeu no manuscrito.

A edição de Hughes apresentou alterações que variam, ainda, de acordo com a editora e o país de publicação. Na Inglaterra, a versão publicada pela Faber & Faber possui quarenta poemas, dos quais "Sheep in Fog" (3), "The Hanging Man" (29), "Little Fugue" (30), "Years" (31), "The Munich Mannequins" (32), "Totem" (33), "Paralytic" (34), "Balloons" (35), "Poppies in July" (36), "Kindness" (37), "Contusion" (38), "Edge" (39) e "Words" (40) não

²² "Note that, with the exception of seven poems, all the Ariel poems were written between 19 April and 14 November 1962 - a mere seven-month span. Even more remarkable: twenty-three, or more than half, were written in a single month - October - and there are six more from November (...)"

figuram no manuscrito original de Plath. Além disso, tais poemas foram inseridos em sequência no final da lista, com exceção de "Sheep in fog", gerando uma grande desorganização na narrativa original. Já nos Estados Unidos, a edição publicada pela Harper & Row em 1966 apresenta quarenta e três poemas. Nesta, os poemas "Lesbos" (14) e "The swarm" (30) do manuscrito original foram mantidos, enquanto "Mary's song" (21) foi acrescentado por Hughes. Segundo Marjorie Perloff, que analisou as alterações de *Ariel* em *The two Ariels: the (re)making the Sylvia Plath canon* (1990),

Ao reunir sua versão de *Ariel*, Hughes eliminou onze poemas da lista de Plath, dos quais oito datam do período de Outubro e Novembro de 1962. Além disso, adicionou nove poemas escritos nas últimas seis semanas de vida de Plath, em 1963. O resultado é um volume que aponta uma direção bem diversa. Acredito que aquilo Hughes chama de "sequência cuidadosa" do manuscrito original de Plath possui uma estrutura narrativa particular, começando com o nascimento de Frieda (daí a inclusão do primeiro poema, "Morning Song"), passando ao desespero que Plath evidentemente vivenciou ao descobrir, em abril de 1962, que Hughes estava tendo um caso com outra mulher, até o período de raiva e misoginia que se deu em decorrência do abandono de Hughes em meados de setembro de 1962, uma raiva melhor expressa em "Purdah" (poema não incluso no manuscrito alterado). Finalmente, a obra culminaria em uma morte ritual, seguida de um movimento em direção ao renascimento, tal como se vê na sequência das abelhas, considerada por muitos críticos os melhores poemas de Plath. (1990, p. 181)²³.

De acordo com as observações detalhadas de Perloff, não é possível afirmar, portanto, que as edições em *Ariel* foram obra de uma mera edição descuidada. Pelo contrário, a exclusão dos poemas foi feita de maneira minuciosa. E, apesar dos motivos não serem estritamente literários, as alterações na obra influenciaram largamente a crítica plathiana. A própria Marjorie Perloff demonstrou possuir ressalvas em relação à qualidade da obra de Plath por muitos anos, até finalmente obter acesso a informações que esclarecessem suas percepções, como no caso de *Ariel*. Em um artigo publicado na *Iowa Review* de 1973, intitulado "On the road to *Ariel*: the transitional poetry of Sylvia Plath", Marjorie Perloff discute os poemas publicados em *Crossing the water* e *Winter trees*, coletâneas de Plath

23 In putting together his version of *Ariel*, Hughes has eliminated eleven of the forty-one poems on Plath's own list, eight of them dating from the period October-November 1962. Further, he adds nine poems from the last six weeks of Plath's life in 1963. The result is that the volume is skewed in quite a different direction. What Hughes calls Plath's "careful sequence" has, I shall argue, a particular narrative structure: it begins with the birth of Frieda (hence the inclusion of the earlier poem "Morning Song") and moves through the despair Plath evidently experienced when she learned, in April 1962, that Hughes was having an affair with another woman; to the period of rage and misogyny that followed upon his actual desertion in mid-September, a rage best expressed in "Purdah" (a poem missing from *Ariel* 2); and then to a ritual death and a move toward rebirth, as chronicled in what many critics consider to be her finest poems, the Bee sequence.

publicadas em 1971. Sabe-se que parte da interferência realizada por Hughes engloba a inclusão de alguns poemas de *Ariel* na coletânea *Winter trees* e, da mesma forma, poemas escritos na mesma época de *Ariel* e de *The colossus* estão em *Crossing the water*.²⁴ Todas estas alterações nas edições das obras de Plath dificultaram o trabalho da crítica e dos pesquisadores, que tiveram de esperar anos para reunir as informações dos manuscritos originais. Em 1973, Perloff começava a perceber algumas incongruências nas edições das obras de Plath, mas ainda assim finaliza seu texto com a afirmação de que "a leitura de *Crossing the water* e *Winter trees* sugere que o universo imaginativo de Plath é, apesar de sua força e coerência, essencialmente limitado." (1973, p. 110)²⁵. O artigo de 1990 sobre *Ariel*, entretanto, possui um tom bem diferente:

Mas o porão foi invadido, os cadernos perigosos destruídos e os poemas que foram permitidos no mundo literário tiveram de passar pela censura. As palavras da mulher morta, para parafrasear W. H. Auden, foram modificadas nas entranhas dos vivos. Apenas agora, vinte e cinco anos após sua morte, podemos começar a adentrar sua obra. (1990, p. 197)²⁶.

E isto ocorreu porque em 1981, Hughes lançou uma nota em *The collected poems* introduzindo a ordenação original dos poemas de *Ariel*, o que, naturalmente, desencadeou uma grande reação na crítica especializada. Infelizmente, ainda assim, a edição modificada de *Ariel* foi lida e investigada por quase quarenta anos. Foi apenas após a morte de Hughes em 1998 que o espólio literário de Plath foi transferido à filha do casal, Frieda, que finalmente publicou o manuscrito original de *Ariel* em 2004, 39 anos após a publicação da primeira edição.

1.3 As leituras de *Ariel*

Em outro momento²⁷, analisamos a interpretação partilhada pela crítica acadêmica da época em relação aos poemas da primeira edição de *Ariel*. Com o auxílio do aporte teórico da

²⁴Cf Gill (2008a, p. 30; p.66-7).

²⁵ "Nevertheless, a reading of *Crossing the Water* and *Winter Trees* suggests that Sylvia Plath's imaginative world is, despite its power and coherence, essentially a limited one."

²⁶ "But the attic was soon invaded, the dangerous notebooks were destroyed, and the poems that were permitted to enter the literary world had to get past the Censor. The words of the dead woman, to paraphrase W. H. Auden, were modified in the guts of the living. Only now, some twenty-five years after her death, can we begin to assess her oeuvre."

²⁷ Cf. SASKA, J. A recepção da primeira edição de *Ariel* em artigos acadêmicos. **Travessias Interativas**, Vol. VIII, 2º semestre, 2014.

Estética da recepção, constatamos um viés comum aos pesquisadores selecionados, que associaram os poemas à sua ordenação alterada e, assim, a um iminente desejo de morte que poderia ser relacionado ao próprio impulso suicida de Plath.

Em "That rare, random descent: the poetry and pathos of Sylvia Plath", artigo publicado na *Antioch review* em 1966, logo após a publicação de *Ariel*, William F. Clare discute poemas icônicos da coletânea, como "Lady Lazarus" e "Fever 103º", mas também "Edge" e "Words", poemas agregados na versão de Hughes. De acordo com o pesquisador, Plath "se tornou a 'Lady Lazarus' do século XX, figura que foi explorada desesperadamente em seu volume póstumo, *Ariel*, e que **carrega um epitáfio não intencional de três linhas (...)**" (CLARE, 1966, p. 553-4, grifo nosso), epitáfio expresso nos versos "Morrer/É uma arte, como tudo o mais/Nisso sou excepcional" (PLATH, 2010b, p.47, tradução Rodrigo Garcia Lopes). Ainda segundo o autor, os poemas de Plath em *Ariel*

(...) atingem o leitor com toda a paixão e sofrimento (*pathos*) de uma mente fundida simultaneamente com amor e ódio. Os textos são sempre gloriosos e, em sua maioria, doentios e inacreditavelmente irritantes. Eles são de um tipo nunca vistos antes, são seus epitáfios finais feitos de maneira exclusiva e trágica. (1966, p. 552, tradução nossa)

A partir do artigo de Clare foi possível observar o início de uma tendência em interpretar *Ariel* como o epitáfio de Sylvia Plath, mas com o devido acesso às informações relacionadas às controvérsias envolvendo a edição da obra, não é de se estranhar que a crítica interpretasse a obra desta maneira, especialmente se considerarmos o fato de a coletânea ter sido estrategicamente encerrada com poemas como "Contusion", "Edge" e "Words", textos que abordam a morte.

Em "Contusion", por exemplo, o eu lírico observa uma marca púrpura em contraste com o restante do corpo observado, pálido como uma pérola. Aparentemente, trata-se da marca em um corpo às margens de uma praia, que "o mar suga obsessivamente" (PLATH, 2010a, p. 79, tradução nossa). Ao final do poema, "Do tamanho de uma mosca,/A marca da condenação/Rasteja pela parede" (PLATH, *idem*), ou seja, entende-se que a mancha púrpura adquire proporções cada vez maiores no corpo, anunciando a chegada da morte, pois logo em seguida, abruptamente "O coração se fecha,/O mar se recolhe,/Os espelhos são cobertos." (PLATH, *idem*). O último verso é mais expressivo nesse sentido, pois era comum cobrir os espelhos e os móveis de uma pessoa após sua morte. Segundo Donald Morse,

Em alguns de seus últimos poemas encontramos a metáfora da doença em vida, da qual a pessoa pode se recuperar. Mas em muitos outros, tais como "Contusion" e "Fever 103°", nos deparamos com a metáfora oposta, na qual a doença culmina na transformação da vida em morte bem-vinda. (2000, p. 87).²⁸

Trata-se de uma "morte bem-vinda", pois existe apenas uma constatação dos fatos em "Contusion", uma observação impessoal do corpo marcado e entregue à morte. E, mais do que isso, nota-se a rapidez com que são relatados os eventos *post-mortem*, revelando indiferença absoluta do observador, tanto em relação à situação e ao ambiente que circunscreve o corpo, quanto em relação à morte e aos ritos fúnebres, representados pelo ato de se cobrir os móveis, por exemplo. Mas há outra interpretação possível para o poema, que seria uma bela metáfora de um ato sexual que culmina em orgasmo. Nesse caso, a "marca da condenação" do tamanho de uma mosca poderia ser uma referência ao clitóris que acelera o coração ao proporcionar o orgasmo e, por esse motivo, o faria parar; logo depois, o mar se recolhe, ou seja, a excitação/agitação cessa e, por fim, os espelhos são cobertos, em possível alusão à retomada da "moral" que, durante o ato sexual, é subvertida – pelo menos minimamente.

No antepenúltimo poema da primeira edição de *Ariel*, "Edge" – traduzido como "Limite" por Luiz Carlos de Brito Rezende – a morte é o meio pelo qual a mulher torna-se perfeita:

A mulher está perfeita.
Seu corpo

Morto enverga o sorriso de
completude,
A ilusão de necessidade Grega

Voga pelos veios da sua toga,
Seus pés

Nus parecem dizer:
Já caminhamos tanto, acabou.

Cada criança morta, enrodilhada,
cobra branca,
Uma para cada pequena

Tigela de leite vazia.
Ela recolheu-as todas

Em seu corpo, como pétalas
Da rosa que se encerra, quando o
jardim

Enrija e aromas sangram
Da fenda doce, funda, da flor
noturna.

A lua não tem porque estar triste
Espectadora de touca

De osso; ela está acostumada.

28 In some of her late poems we find this metaphor of illness in life from which the person can recover. Yet in many more, such as "Contusion" and "Fever 103°", we find the opposite metaphor of illness leading to the dissolution of life into welcoming death.

Suas crateras trincam, fissuram.
 (PLATH, 1987, p. 65, tradução de
 Luiz Carlos de Brito Rezende)

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,
 Her bare

Feet seem to be saying:
 We have come so far, it is over.

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

Pitcher of milk, now empty.
 She has folded

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

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

The moon has nothing to be sad about,
 Staring from her hood of bone.

She is used to this sort of thing.
 Her blacks crackle and drag." (PLATH, 2010,
 p. 80)

O poema apresenta um eu lírico que fala de uma mulher aperfeiçoada após a morte. Seu corpo carrega um "sorriso de completude" e apesar da "ilusão de necessidade grega", ou seja, da ilusão da perfeição formal dos ritos de morte ou de tragédia – representada pelo uso de uma toga, "seus pés nus/parecem dizer:/já caminhamos tanto, acabou". É interessante notar que a aliteração em "voga pelos veios de sua toga" busca aproximar-se o máximo possível da sonoridade do texto em inglês, que diz "flows in the scrolls of her toga". Além disso, a leitura do poema possui certa lentidão, causada possivelmente pela disposição das estrofes compostas por dísticos desencadeados por *enjambements*, forçando o leitor a fazer uma série de pausas e interrupções.

Em seguida, o eu poético prossegue explicando que esta mulher devolveu ao seu corpo "cada criança morta enrolada, uma serpente branca/uma em cada pequena/tigela de leite vazia". Nestes versos, a imagem de serpentes brancas e enroladas sugere um ouroboros, símbolo comumente representado por uma serpente ou dragão engolindo a própria cauda e que apresenta, dentre inúmeras interpretações, a ideia de eterno retorno, mas também de simultânea criação e destruição ou, em outras palavras, de harmonização dos opostos.²⁹ Esta passagem, juntamente com o verso "A ilusão de necessidade grega", inevitavelmente ecoa o caso de Medéia que, abandonada por Jasão, decide assassinar os próprios filhos e foge para Atenas em um carro puxado por serpentes. Além disso, ao associá-los a serpentes brancas, nota-se também certa nocividade atribuída aos filhos da mulher morta, que vivenciou novamente os efeitos da maternidade em seu corpo, percepção representada pelos versos "Uma em cada/Tigela de leite vazia", uma possível alusão aos seios, incapazes do ato de amamentação.

Outrora apenas um corpo aperfeiçoado, o eu lírico torna-se um jardim ao recolher os filhos mortos, onde "aromas sangram/Da fenda funda e doce da flor noturna"; em outras palavras, de certa forma esta mulher é simultaneamente contemplada com beleza e agressividade, pois embora se torne uma rosa na qual os filhos são as pétalas, ela os está guardando dentro de si mesma, como se quisesse desfazer o que criou. Dessa forma, quando menciona a perfeição da morte encarada com um sorriso de completude, o observador ironiza a morte que, no caso das mulheres, é comumente caracterizada com atributos de fragilidade, beleza, impotência, dentre outros aspectos do gênero quando, no caso deste poema, a morta estaria mais próxima de Medéia do que de uma mãe acolhedora. Nesse sentido, para Kathleen Lant, o corpo na poesia de Plath "não seria um emblema cintilante da glória da alma; ao contrário, parece ser um lembrete constrangedor das falhas do eu, um ícone da vulnerabilidade da poeta" (1993, p. 625)³⁰.

Vale notar que quando os filhos retornam ao corpo da mãe como pétalas de uma rosa que se fecha, há um movimento semelhante ao mar se recolhendo após a morte em "Contusion". E, apesar de associar a morte à perfeição, há também um tom indiferente em

29 Segundo Jean Chevalier, o ouroboros seria um dragão ou "serpiente que se muerde la cola y que encerrada sobre sí misma simboliza un ciclo de evolución. Este símbolo encierra al mismo tiempo las ideas de movimiento, continuidad, autofecundación y, en consecuencia, de perpetuo retorno. La forma circular de la imagen ha dado lugar a otra interpretación: la unión del mundo ctónico, figurado por la serpiente, y el mundo celeste, figurado por el círculo. Esta interpretación la confirma el hecho de que el ouroboros, en ciertas representaciones, es mitad negro, mitad blanco. Significa por tanto la unión de dos principios opuestos, como cielo y tierra, bien y mal, día y noche, yang y yin, y de todos los valores de que tales opuestos son portadores" (1986, p. 791-2)

30 "For her, the body stands not as a shimmering emblem of the soul's glory but seems, rather, an embarrassing reminder of the self's failures, an icon of the poet's vulnerability."

"Edge" no tratamento desta questão, um tom em que ressoa até mesmo um sarcasmo melancólico, melhor expresso nas duas últimas estrofes por meio da observação da lua que, da sua solidão, já estaria adaptada à morte, ao silêncio e ao nada.

Frequentemente associada às mulheres, aos ciclos, à fertilidade e até mesmo à criatividade, a lua surge de maneira bem diversa nos últimos três versos do poema, nos quais ela é personificada enquanto observa a situação da mulher morta com seus filhos naturalmente, sem motivos para ficar triste, pois "observando de seu capuz de ossos", já "está acostumada a este tipo de coisa/Suas crateras trincam e afundam", versos que sugerem que, apesar de associada à fertilidade, a lua contém em si um terreno infértil, no qual seus frutos são apenas crateras e negrumes que também trincam e fissuram, mas que não podem ser destruídos, pois são parte de sua estrutura. Em outras palavras, a lua observa e vivencia constantemente o mesmo processo de morte pelo qual a mulher passou com seus filhos, configurando, portanto, um processo natural, circular e ambíguo, pois a morte está presente nos lugares em que a fertilidade – ou seja, a capacidade de se criar vida – deveria reinar.

Por fim, "Words" (incluso no apêndice) é um poema que trata especificamente da morte no sentido do declínio do domínio das palavras, que no início do poema são "Golpes/De machado na madeira/E os ecos!/Ecos que partem/A galope" (PLATH, 1988, p. 81³¹, tradução Ana Cristina César). Tais palavras ainda possuem uma seiva abundante: "A seiva/Jorra como pranto, como/Água lutando/Para repor seu espelho/sobre a rocha". Até aqui observamos imagens que representam o contato do eu lírico com a linguagem, que a princípio possui a brutalidade dos golpes, mas que depois perde a firmeza, adquirindo um aspecto líquido, de seiva e, portanto, fugidio. Este quadro de transição do estado da linguagem é representado na sequência, pois anos depois, o eu lírico encontra as palavras novamente, que agora são "Palavras secas e sem rédeas/Bater de cascos incansável./Enquanto/Do fundo do poço, estrelas fixas/Decidem uma vida", ou seja, no reencontro, as palavras já se perderam na fluidez, tornando-se secas e indomáveis, o que configura uma perda de controle e, portanto, uma ruptura, que segundo DeSales Harrison seria o nó górdio do poema:

A expressão que dá início ao poema é o gesto ressonante de divisão, o golpe de machado que separa a palavra do eco. Mais do que isso, o golpe separa a palavra das imagens que o descrevem e que constituem todo o poema. Não sabemos o que as palavras originais disseram ou significaram e, sendo assim, pode-se dizer que o ponto originário do poema é de rompimento e disjunção, uma partida de um centro que não é visível. Não há, no poema, nenhum

31 Ver apêndice para o poema integral.

ponto em que as palavras são regidas pela inteligência que as profere.³² (2005, p. 150)

Dessa forma, quando as palavras surgem secas e indomáveis, trata-se de uma expressão de que elas se tornaram "puro som e repetição, uma repetição incansável de toques. Uma fenda entre forma e conteúdo foi aberta e não pode mais ser fechada"³³ (HARRISON, 2005, p. 151). Harrison sugere que "Words" seria um poema sobre a dissolução da identidade e sustenta sua hipótese na ideia de que as imagens da água, juntamente com as estrelas e os ecos fariam menção ao mito de Narciso e de Eco.³⁴ Nesse sentido, pode-se dizer que "Words" também trata de uma espécie de morte, pois por meio da perda do controle da linguagem o eu lírico passaria a produzir apenas repetições – tal como Eco – perdendo, assim, a autonomia do ser.

Um dos estudiosos de Sylvia Plath e da poesia moderna, Steven Axelrod, faz uma observação sobre os três poemas que encerram a primeira edição de *Ariel*, em seu artigo intitulado "Plath's and Lowell's last words", publicado em 1976 na *Pacific Coast Philology*:

Nos últimos poemas de Sylvia Plath, escritos na semana de seu suicídio, como "Contusion" "Edge" e "Words", encontramos a jornada confessional esgotada, para além do ponto sem retorno. Plath havia se tornado tão extrema que acabou por cair da margem. Em uma de suas próprias metáforas, a redoma de vidro com suas distorções descambou novamente; e assim, o poema, como a poeta, sufoca. A mulher desesperadamente isolada e torturada de "Edge" e "Words" havia se separado dos assuntos e temas que tornam o poema confessional possível: seu eu, seu mundo. Críticos como A. Alvarez, Lois Ames, Eileen Aird e até mesmo Irving Howe defenderam que Plath estava escrevendo de maneira brilhante às vésperas de sua morte, mas os últimos poemas de *Ariel* mostram que, ao contrário, sua arte começava a lhe falhar. Separada de si mesma e do mundo, ela também se separou das palavras³⁵. (1976, p. 6)

32 "The utterance that inaugurates the poem is the resounding gesture of division, the axe-stroke that cleaves word from echo. Furthermore, the stroke divides the word from the appositional figures that describe it, that make up the entire poem. What the original words said or meant remains obscure, and so the poem's own originary point is one of disruption and disjunction, a traveling out from a center that is not itself visible. There is no point in the poem where the words themselves are governed by the intelligence that spoke them.

33 "They have become productions of pure sound, pure repetition, a tireless iteration of taps. A rift has opened between form and content that cannot be closed."

34 Eco, condenada a apenas repetir as últimas palavras proferidas por outros, apaixonou-se por Narciso que a rejeita. Narciso, entretanto, apaixonou-se por seu próprio reflexo, vindo a afogar-se por este motivo.

35 "In Sylvia Plath's last poems, written in the week of her suicide, poems like 'Contusion', 'Edge' and 'Words', we find the Confessional journey gone beyond the point of no return. Plath has become so extreme that she falls off the edge. In one of her own metaphors, the bell jar with its stifling distortions has descended again; the poem, like the poet, suffocates. The desperately isolated, tortured woman of 'Edge' and 'Words' has divorced herself from the very subjects which make the Confessional poem possible: her self, her world. Critics including A. Alvarez, Lois Ames, Eileen Aird and, surprisingly, Irving Howe have all argued that Plath was writing brilliantly on the eve of her death, but the last poems of *Ariel* show that, on the contrary, her art had begun to fail her.

A partir do excerto, observamos que até os críticos mais conhecidos de Plath também tiveram suas interpretações enviesadas pela alteração do manuscrito de *Ariel*, como é o caso de Axelrod, que defendeu que os poemas que encerram a primeira edição seriam uma espécie de afirmação da decadência do poder de expressão de Sylvia Plath e que tal perda de controle sobre a linguagem estaria, portanto, relacionada ao suicídio da poeta.

Tendo em vista estas breves análises dos poemas que encerram a versão de Hughes de *Ariel*, podemos retornar aos artigos acadêmicos estudados, dentre os quais constam as colocações de Pamela Smith em "The unitive urge in the poetry of Sylvia Plath", publicado em 1972 no *The New England Quarterly*. No artigo, Smith apresenta a hipótese de que Plath buscou, por meio de sua poesia, reunir dois pólos da História: a dela, como mulher e poeta, e a da humanidade. Tal reconciliação, segundo a pesquisadora (1972, p. 323), teria por objetivo atingir um "momento puro e perpétuo", ou seja, um estado similar à morte. Smith defende que a experiência de Plath com o sofrimento – tanto o dela quanto o da humanidade – a levou a vislumbrar e conceber um universo paralelo e incorpóreo situado na dimensão da morte, um universo livre de punição e sofrimento. Em outras palavras, Plath estaria em busca de "algum tipo de união transcendente inominada, algo como um estado místico permanente". (SMITH, 1972, p. 332). Entretanto, apesar de Plath supostamente buscar tal união mística com a morte por meio de sua poesia, a pesquisadora afirma que

Em sua poesia e, presumivelmente, em sua vida, (Plath) ensinou a si mesma a odiar proteger-se da dor e da tortura; a filha e esposa que acreditou ter sido tratada brutalmente reagiu transformando-se em uma mulher que devora homens: "Se matei um homem, matei dois-", tal como admite de maneira horrenda (em Daddy). Através da percepção de seu próprio universo grotesco e abismal, ela imaginou que a única redenção seria oferecer-se completamente, entregando-se à morte em um pogrom³⁶ particular. Assim, ela atravessa o liame, o "Limite" de tudo em *Ariel*. (1972, p. 338-9)³⁷.

O excerto acima é seguido do poema "Edge", que já foi reproduzido e discutido brevemente. Para Smith, a busca de Plath por um estado místico relacionado à morte é causado pela percepção de um "universo grotesco e abismal", o que aparentemente sugere

Divorced from self and world, she became divorced from words as well."

36 O pogrom é um ato de destruição em massa, mas nesse caso, seria um ato de Plath direcionado a si mesma.

37 "In her poetry and presumably in her life, she taught herself to hate to protect herself from pain and torture; the daughter and wife who believed herself to have been treated brutally reacted by turning into a man eater: 'If I've killed one man, I've killed two-', she appallingly admits in 'Daddy.' From the perception of her own abysmal grotesquerie, the only redemption, she imagined, was to offer herself up, to put herself to death in a private pogrom. Thus, she passes over the brink, the 'Edge' of everything in *Ariel* (...)" (Ibid., p. 338-9)

mais um desejo de fuga que de reconciliação ou reconstituição da história a partir da percepção do sofrimento, como lemos na proposta inicial. Também nos parece que, a princípio, a pesquisadora fornece à busca de Plath pela morte um tom de jornada transcendente, mas no trecho acima a ideia de pogrom – ou seja, de destruição auto-infligida – parece destoar um pouco deste tipo de experiência. De toda forma, nota-se que Smith também centralizou sua leitura dos poemas de *Ariel* na ideia da morte, consequentemente associando suas interpretações ao suicídio de Plath.

Por fim, podemos mencionar o artigo de Constance Scheerer, intitulado "The deathly paradise of Sylvia Plath", publicado em 1976 no *The Antioch Review*. A autora parte de uma afirmação de Ted Hughes para desenvolver sua discussão, na qual o poeta britânico afirma que inúmeros poemas que Plath escreveu entre 1956 e 1957 possuíam uma visão confortante de um paraíso mortal. A questão de Scheerer, nesse sentido, foi a seguinte: de que maneira o paraíso pode ser mortal? Seu artigo, então, desenvolve uma leitura de uma série de poemas de Plath, comparando-os em alguns momentos a pinturas de Henri Rousseau³⁸ e Leonard Baskin, pintores que, segundo Hughes, influenciaram bastante a "visão cósmica especial" (apud SCHEERER, 1976, p. 469) de Plath. Além de partir de uma das definições da palavra "paraíso" que, em persa, significa "jardim emparedado", Scheerer utiliza esta imagem para aprofundar a discussão sobre a ideia de paraíso mortal, mas enfatiza que "embora estes jardins contenham, por implicação, os inícios e desfechos da humanidade, é a morte – e não a vida – o princípio dominante desses anti-Édens." (1976, p. 470, tradução nossa)³⁹. Scheerer prossegue, explicando que nestes jardins

[...] seus habitantes não tem liberdade de escolha, no antigo sentido Miltoniano de terem sido "suficientes para permanecerem de pé, embora livres para caírem". Eles são humanos, mas infelizes; estão à mercê da deidade ou de deidades. O paraíso mortal, portanto, não é mortal apenas porque afirma a morte ao invés da vida, mas também porque devora todo propósito e individualidade. Sua afirmação máxima é uma negação: a busca pela identidade equivale à busca da não-identidade. E a descoberta do propósito apenas mostra que não há propósito. (1976, p. 470).⁴⁰

38 Nesse caso, a autora associa a ideia de paraíso mortal na poética de Plath aos tigres, constantes nas pinturas de Rousseau, que representariam o mal que adentrou o paraíso.

39 "Although they contain by implication humanity's beginnings and endings, death, not life, is the ruling principle of these anti-Edens."

40 "Moreover, their inhabitants have no freedom of choice in the old Miltonic sense of having been made 'Sufficient to have stood though free to fall.' They are human but hapless, at the mercy of deity or deities. The deathly paradise, then, is deathly not only because it affirms death instead of life but also because it swallows up purpose and individuality. Its ultimate affirmation is a negation: the search for an identity means the search for non-identity. The discovery of purpose discloses that there is no purpose."

Para a autora, é por meio desta visão paradoxal que os poemas de Plath se desenvolvem. Em *Ariel* a simbologia do jardim em si começa a desaparecer (Scheerer analisa a ideia de jardim mortal principalmente nos poemas de *The colossus*), dando lugar a imagens e objetos mais dinâmicos, como pistões, galopes, toques, ecos, dentre outros, mas apesar da mudança no ritmo, todos estes aparatos ainda conduzem à morte, ou seja, pode-se dizer que diferentemente dos poemas de *The colossus*, os poemas de *Ariel* Plath deram início a um processo de aceleração rumo ao destino da morte. Assim, embora poemas como "Ariel", "Getting There", "Fever 103°", "Totem", "Years" e "Words" contenham viagens cósmicas sem destino, o objetivo ainda é "a morte – a morte na forma de um apagamento da identidade, mesclando o primário e o impessoal." (SCHEERER, 1976, p. 476)⁴¹, ponto de vista que em muito se assemelha à análise que DeSales Harrison fez do poema "Words".

Entretanto, a autora conclui que Plath recusou o confinamento dos jardins ao se utilizar de um meio de criação mítico que, posteriormente, mostrou-se insuficiente, pois apesar de desejar tal libertação, Plath passou a se sentir "perdida e estranha perante a expansão do universo não-confinado" (1976, p. 478)⁴², paradoxo verificável na disposição das metáforas e imagens em seus poemas:

A poeta sempre buscou purificação e redenção no dinâmico, no ativo; e **ainda assim o ato purificador – tanto em seus poemas quanto em sua vida – estava nas clausuras**: no amor do pai morto (...); na fruição da maternidade no ventre escuro e fechado; na morte no porão de sua mãe; e, finalmente, na morte na "caixa fechada" do fogão a gás, como se seus mitos de origens e fins fossem finalmente traduzidos em realidades. (SCHEERER, 1976, p. 479, grifo nosso).⁴³

Segundo a pesquisadora, tal paradoxo teria originado o desejo de morte em Plath e em sua poesia, tornando-se a única possibilidade de expansão plausível, uma vez que "seu problema reside não necessariamente no jardim em si, mas nas paredes que o confinam"⁴⁴ (1976, p. 477). Os jardins de Plath se tornam um fardo a partir do momento em que o confinamento destitui a concepção de proteção, configurando tais ambientes como espaços de

41 "All the while the lusted-for goal (for which the self has been packed into its cosmic suitcase) is death – death in the form of sweeping-away of identity, melding into the primal/impersonal."

42 "It is an unendurable paradox: Sylvia Plath, who could not tolerate the wall, the constriction, the garden, also felt lost and alien in the expansion of the unconfined universe."

43 "The poet always sought purification, redemption in the dynamic, the active; and yet the purifying act, in her poems as in her life, took place in enclosures: the love of the dead father in the sugar-egg; the fruition of motherhood in the dark, closed, blooming womb; death in the cellar-ledge of her mother's basement; death, finally, in the 'shut box' of the gas oven, as if her myths of origins and ends were finally translated into realities."

44 "Her trouble lies, not necessarily in the garden per se, but in the wall around it."

constante contato com ansiedades, erros, medos, culpas e demais sentimentos associados à negatividade. Daí o sentido de chamá-los de jardins mortais, "não porque eles sejam fonte de morte, mas porque prometem ou ameaçam impedir a morte"⁴⁵ (SCHEERER, 1976, 478). Cabe mencionar, por fim, que Scheerer relaciona de maneira incisiva o complexo e conflitante percurso poético de Plath com a morte da poeta, como observado no excerto supracitado, no qual a pesquisadora insinua que Plath teria materializado os mitos de morte de sua poética por meio do suicídio.

Tais interpretações foram canonizadas não apenas pela edição de *Ariel* em si, protagonizada por Ted Hughes, mas também pelo fato de Plath ter sido considerada uma poeta confessional. Plath inclusive mencionou, em entrevista à BBC, a relevância de utilizar experiências pessoais durante o processo criativo, como veremos mais detalhadamente em momento oportuno. Entretanto, autores como David Perkins perceberam a importância que os leitores e a crítica imprimiram à relação entre a vida e a escrita poética de Sylvia Plath a partir da concepção de poesia confessional:

Muitos dos poemas do último ano de vida de Plath aparecem em *Ariel* (1965). Publicados após os *Life Studies* de R. Lowell (contando inclusive com uma introdução convidativa de Lowell), os poemas foram lidos sob a convenção da interpretação Confessional de que a voz poética nesses poemas seria a própria Plath dando voz a suas emoções. **Estas emoções incluem acessos de raiva e declarados ímpetus suicidas, o que fez com que os leitores se sentissem fortemente tocados por pena e horror. Eles acreditaram que os poemas e os estados mentais ali expressos anunciavam o suicídio de Plath.** Curiosidades biográficas e psicoanalíticas interessaram muitos leitores e, assim, o volume teve grande impacto. (PERKINS, 1987, p. 591, grifo nosso)⁴⁶

Em seus comentários sobre a recepção da primeira edição de *Ariel*, David Perkins parece ter percebido que a repercussão do volume inegavelmente se relacionou ao teor dos poemas, juntamente com o fato de Plath ter cometido suicídio. Entretanto, para além do aspecto confessional, o autor também concorda que as alterações na obra possivelmente influenciaram a interpretação dos leitores e da crítica:

45 "Paradise, ultimately, is deathly for Sylvia Plath, not because it is a source of death but because it promises or threatens to prevent death."

46 "Many of the poems of Plath's last year appeared in *Ariel* (1965). Coming after Lowell's *Life Studies* (and with a lurid introduction to *Ariel* by Lowell), the poems were read under the Confessional convention that the speaker was Plath voicing her own emotions. These included murderous rage and headlong suicidalness, and readers were strongly moved to pity and horror. They assumed that the poems, or the states of mind they expressed, precluded her suicide. Biographical and psychoanalytic curiosity excited many readers, and the volume made a strong impact"

Os poemas dos últimos nove meses de Plath criam seu efeito através da combinação entre velocidade e força emocional com densidade de implicação e ambivalência extrema de sentimento. Se sua poesia fosse menos angustiante ela poderia ser vista como uma poeta engenhosa. No entanto, ela não é apenas angustiante, pois seus estados mentais nos meses finais de sua vida também incluem ideias de resolução e esperança. É sabido que Hughes, ao organizar *Ariel* após a morte de Plath, omitiu alguns poemas que ela tinha inserido, incluiu outros e reorganizou a ordem de poemas. **Se ele tivesse seguido as intenções de Plath, o volume teria criado uma impressão diferente**". (PERKINS, 1987, p. 594, grifo nosso)

De fato, é possível que o volume tivesse criado uma impressão diferente, caso tivesse sido publicado tal qual Plath o deixou, mas apesar da interpretação canonizada pelos pesquisadores que tiveram contato com a primeira edição, é inegável a presença da temática da morte em sua poesia desde poemas mais preliminares, intitulados "Juvenilia"⁴⁷ por Ted Hughes. Podemos citar, nesse sentido, os versos de "April 18", no qual o eu poético expressa "o lodo de todos os meus passados/apodrece no vazio de meu crânio"⁴⁸ e "um futuro foi perdido ontem"⁴⁹ (PLATH, 2015, p. 4977, tradução nossa), ou os de "The Dead", que dizem "Os mortos não são Césares espirituais/Eles não esperam orgulhosos e paternais que venham a seu reino/E quando finalmente afundarem na cama/Destruídos, eles só desejarão serem esquecidos" (PLATH, 2015, p. 5268, tradução nossa⁵⁰). Com tal argumento, não estamos buscando gerar uma contradição; pelo contrário, apenas consideramos necessário expressar que o problema da análise dos pesquisadores, na época, foi associar a temática da morte em *Ariel* especialmente ao suicídio de Plath, relacionando o livro a uma espécie de epitáfio da poeta, quando, na verdade, a morte constituiu um pilar temático e imagético na poesia de Sylvia Plath desde o início de sua escrita criativa.

2. *I AM TOO PURE FOR YOU OR ANYONE*: A POÉTICA DE SYLVIA PLATH

Segundo David Perkins, a introdução de Robert Lowell à primeira edição de *Ariel* seria não apenas convidativa, mas também polêmica. Em suas observações sobre o volume,

47 Hughes chama de "Juvenilia" uma série de cinquenta poemas compostos antes de 1956.

48 "(...) the slime of all my yesterdays/rots in the hollow of my skull".

49"(...) a future was lost yesterday".

50 "No spiritual Caesars are these dead/They want no proud paternal kingdom come/And when at last they blunder into bed/World-wrecked, they seek only oblivion."

Lowell afirma que "estes poemas estão fazendo roleta russa com seis balas no cilindro"⁵¹ (LOWELL apud ALEXANDER, 1999, p. 342). Já mencionamos que Lowell possui relevância no trajeto literário de Plath, não apenas por ter sido amigo do casal Hughes, mas pelo fato de Plath ter sido fortemente influenciada pelo autor durante o processo de desenvolvimento de muitos poemas escritos no período em que frequentou cursos de escrita criativa ministrados por ele. Há muitas menções a Lowell nos diários da poeta, nas quais podemos verificar, por exemplo, seu interesse inicial pela escrita do norte-americano: "(...) li alguns poemas dele (Robert Lowell) noite passada e tive uma reação estranhamente similar – de excitação, prazer, admiração, interesse em conhecê-lo e parabenizá-lo –, como quando li os poemas de Hughes pela primeira vez na *St. Botolph's*: o sabor das frases: duras, entrelaçadas, reluzentes, com cor e fúria (...)"⁵². (PLATH, 2000, p. 413). Assim, a partir do interesse em Lowell, podemos começar a traçar, a partir de agora, o posicionamento de Plath na poesia moderna e confessional, juntamente com suas principais afiliações e influências.

No primeiro capítulo apresentamos um breve panorama de Sylvia Plath e sua trajetória e discutimos a edição de *Ariel* que, além de polêmica, também envolveu argumentos de Ted Hughes contra as editoras da época, incapazes, segundo o poeta britânico, de lidar com a visceralidade dos poemas de Plath⁵³. Também buscamos apontar que a edição da obra possivelmente enviesou a interpretação de toda uma geração da crítica especializada, que não conseguiu se desvencilhar dos eventos que envolveram o suicídio de Plath, em se tratando das análises dos poemas que abordam a temática da morte. Buscamos apoiar tal hipótese nas observações de dois pesquisadores, a princípio: Marjorie Perloff, uma ávida pesquisadora de Plath que viu o desenrolar do caso da edição de *Ariel* e que possui artigos que abarcam desde o início da popularidade da poeta, até a revelação das alterações do volume, em 1981; e David Perkins que, em 1987, lançou uma história da poesia moderna em dois volumes, anos após a publicação da primeira edição de *Ariel*, tendo visto, portanto, as tendências da crítica durante quase uma década.

Neste capítulo, apresentaremos um pouco do contexto literário e social em que Sylvia Plath desenvolveu sua poesia e, a partir deste panorama, discutiremos os aspectos principais de sua obra, assim como algumas influências e relações literárias.

51 "These poems are playing Russian roulette with six cartridges in the cylinder (...)"

52 "(...) read some of his poems last night & had oddly a similar reaction (excitement, joy, admiration, curiosity to meet & praise) as when I first read Ted's poems in *St. Botolph's*: taste the phrases: tough, knotty, blazing with color & fury."

53 Ver "Rising from the ashes: the restored *Ariel*", artigo de Carol Bere, publicado em 01º de fevereiro de 2005 na *Contemporary Poetry Review* (disponível na internet).

2.1 Os contextos da poesia confessional norte-americana: de T. S. Eliot ao *new criticism*

A publicação de *Life studies* (1959), de Robert Lowell foi, segundo M. L. Rosenthal (1983, p. 394), o *locus classicus* da poesia confessional no século XX, na qual o poeta inseriu a si mesmo como um símbolo central. Entretanto, segundo Rosenthal, apesar da escrita de Lowell privilegiar a expressão de uma personalidade extremamente sensível e afetuosa – mas também irônica e até mesmo auto-depreciativa –, viabilizava também uma espécie de empatia, por meio da qual a expressão poética contemplava tanto a dor individual quanto as aflições coletivas ou sociais. Esta capacidade seria ainda, para o teórico, um traço da sensibilidade moderna, na qual "a decência social e as reticências são sacrificadas em prol de uma franqueza absolutamente atenta. Mais do que isso, Lowell levou ao extremo a ideia de que a vida privada incorpora a vida nacional"⁵⁴ (ROSENTHAL, *ibid.*). Para o teórico, uma das características que diferenciaram Lowell de outros poetas confessionais foi justamente esta habilidade de absorver – num ato antropofágico – todas as identidades possíveis, fundindo sua intimidade com a realidade social dos Estados Unidos. Entretanto, segundo Bruce Bawer, ainda que dentre os poetas confessionais Lowell tenha ganhado "a reputação literária mais substancial, foi Sylvia Plath quem se tornou o principal ícone do movimento nos anos seguintes à publicação póstuma de *Ariel* (1965)" (apud BLOOM, 2007, p.8).⁵⁵

É importante ressaltar que, na época em que *Life studies* foi publicado, a literatura norte-americana estava impregnada pelos conceitos do *New criticism*, que teve início nos anos 30 com os trabalhos de John Crowe Ransom, William K. Wimsatt, Cleanth Brooks, Allen Tate Richard Palmer Blackmur, Robert Penn Warren, dentre outros. Entretanto, cabe mencionar a relevância de autores como T. S. Eliot, que anteriormente já havia postulado alguns posicionamentos que serviram de base às ideias que seriam defendidas pelo *New criticism*. Nesse sentido, podemos citar a prática da escrita despersonalizada, que Eliot desenvolveu em seu famoso ensaio intitulado "Tradição e talento individual" (1919), no qual o poeta utiliza a metáfora do catalisador para explicar que "quanto mais perfeito for o artista, mais inteiramente separado estará nele o homem que sofre e a mente que cria; e com maior perfeição saberá a mente digerir e transfigurar as paixões que lhe servem de matéria-prima."

54 "(...) reticence and social 'decency' sacrificed to acutely observant frankness. Moreover, Lowell carried to an extreme our sense that the private life embodies the national life."

55 "Though, of all the confessional poets, Robert Lowell earned the most substantial literary reputation, it was Sylvia Plath who, in the years following the posthumous publication of her second poetry collection, *Ariel* (1965), became the movement's chief icon."

(1989, p. 43). Segundo Eliot, a união entre oxigênio e dióxido de enxofre apenas formam ácido sulfúrico mediante a interação com um filamento de platina. Assim, a mente do poeta seria tal qual este filamento, pois no ácido sulfúrico – resultado da interação – não há nenhum resíduo de platina. Em outras palavras, o poeta deve ser capaz de interagir com diversas experiências e sensações – fontes que podem ser utilizadas na criação poética – e ainda assim manter sua obra livre das influências íntimas. Eliot sintetiza sua concepção no final do ensaio, ao dizer que “a poesia não é uma liberação da emoção, mas uma fuga da emoção; não é a expressão da personalidade, mas uma fuga da personalidade.” (1989, p. 46-7).

Na esteira do pensamento eliotiano, em 1938, Cleanth Brooks e Robert Warren apresentam suas concepções iniciais referentes à análise de poesia em "Letter to the teacher", capítulo introdutório do livro *Understanding poetry: an anthology for college students*, no qual afirmam que

Este livro originou-se da suposição de que se poesia é digna de ser ensinada de alguma maneira, então que seja ensinada como poesia. É muito grande e frequente a tentação de criar um substituto para o poema como objeto de estudo e os substitutos são vários, mas os mais comuns seriam: a paráfrase do conteúdo lógico e narrativo; o estudo de material biográfico e histórico; interpretação didática e inspirada.

É claro que a paráfrase pode ser necessária como passo inicial na leitura do poema, e o estudo biográfico e histórico do *background* pode fazer muito para esclarecer a interpretação; mas estas ferramentas devem ser consideradas meios e não fins. E embora possam considerar um poema como uma instância de documentação histórica ou ética, o poema em si – da maneira que literatura deve ser estudada como tal – permanece sendo o objeto de estudo. Mais do que isso, se há um interesse no poema como documento histórico ou ético, deve haver uma consideração prévia, na qual o poema deve ser apreendido como um construto literário antes de poder oferecer qualquer real esclarecimento como documento.⁵⁶ (BROOKS; WARREN, 1959, p. XI)

Vemos que, apesar de Eliot ter apresentado uma prática referente à escrita de poesia, e os teóricos uma abordagem relacionada à interpretação dos poemas, é inegável a semelhança entre ambos os pensamentos, que privilegiam o poema como um construto literário que

56 "This book has been conceived on the assumption that if poetry is worth teaching at all it is worth teaching as poetry. The temptation to make a substitute for the poem as the object of study is usually overpowering. The substitutes are various, but the most common ones are: 1. Paraphrase of logical and narrative content; 2. Study of biographical and historical materials; 3. Inspirational and didactic interpretation. Of course, paraphrase may be necessary as a preliminary step in the reading of a poem, and a study of the biographical and historical background may do much to clarify interpretation; but these things should be considered as means and not as ends. And though one may consider a poem as an instance of historical or ethical documentation, the poem in itself, if literature is to be studied as literature, remains finally the object for study. Moreover, even if the interest is in the poem as a historical or ethical document, there is a prior consideration: one must grasp the poem as a literary construct before it can offer any real illumination as a document."

requer, de um lado, um labor que vai além da mera expressão individual e, de outro, uma interpretação que não fique estagnada em informações superficiais, tampouco em partes isoladas do poema. Isto porque, segundo Brooks e Warren, a análise de elementos isolados do poema "leva, de certa forma, a pesquisas estatísticas de tipos diferentes. O aluno, por exemplo, é forçado a contar ou classificar figuras de linguagem em um poema; ou a definir formas métricas"⁵⁷ (1959, p. XIII), algo que, na verdade, não é o desejado, pois apesar de tais autores defenderem que a ênfase da interpretação deve ser mantida no poema enquanto poema e que o tratamento do texto deve ser concreto e indutivo, eles também afirmam que "um poema deve ser sempre tratado como um sistema orgânico de relações e que a qualidade poética nunca deve ser compreendida a partir de um ou mais fatores de isolamento" (BROOKS; WARREN, 1959, p. XV).

Na proposta dos autores, não está muito claro o que seria um tratamento simultaneamente concreto e indutivo do texto poético sem que este perdesse sua qualidade como unidade orgânica e autônoma; entretanto, cabe lembrar que tais conceitos foram articulados de maneira preliminar – embora incisiva – dentro do *new criticism*, e que as contradições observadas refletem, de certa forma, a influência do período moderno no desenvolvimento de correntes do gênero ao gerar o desejo de rompimento com o cânone.

Em relação aos aspectos mencionados do *new criticism*, a poesia confessional irá divergir completamente ao se afirmar como uma escrita de si. Todavia, houve conceitos discutidos por Eliot, por exemplo, que não necessariamente se perderam na prática dos poetas confessionais⁵⁸, tais como a defesa da importância da tradição para os poetas que, para o norte-americano, não é herdada, mas adquirida por meio do contato com outras literaturas e culturas. Tal contato se dá, ainda, mediante ao que Eliot chama de senso histórico, pelo qual o poeta torna-se capaz de perceber a presença do passado não apenas no passado, mas também na contemporaneidade, ou seja, o senso histórico favorece a relação com a tradição em si e, de certa forma, torna-se necessário a partir do momento em que "nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos." (ELIOT, *idem*, p. 39). Ezra Pound contribuiu com a discussão sobre tradição ao criticar a conduta de Eliot em adotar uma cultura literária pré-existente como suporte da tradição, o que sugere, para os

57 "In its crudest manifestation this impulse leads to statistical surveys of one kind or another. The student, for instance, is exhorted to count or to classify the figures of speech in a poem; or to define metrical forms."

58 Apesar de ter influenciado fortemente a corrente do *new criticism*, não podemos esquecer que T. S. Eliot foi, acima de tudo, um dos mais importantes poetas modernos norte-americanos e que sua obra possui uma vasta gama de conceitos e experiências que vão muito além das aspirações das teorias formalistas da época.

próximos escritores, uma revisão do que já havia sido feito, deixando pouca abertura para o incentivo à leitura e criação de novas obras e estilos. Segundo Christopher Beach, a tradição para Pound deveria ser "mais que um senso de herança poética oriunda do montante disponível de escritores dentro de uma determinada cultura; a tradição deve criar uma teia de prática poética compartilhada, tecida entre os escritos dos poetas de todas as eras e culturas, ou seja, deve haver um padrão de escrita poética não-linear." (1992, p.18)⁵⁹. A poesia de Plath, de certa forma, apresenta um enlace entre tais conceitos sobre tradição literária, pois sua obra dialoga com escritores que vão de Shakespeare a Roethke – além de apresentar referências mitológicas e históricas – tal como desejaria Pound, mas em sua poesia inicial, Plath experimentou com formas mais limitadas, como o soneto, por exemplo.⁶⁰

É importante mencionar tais convergências e divergências da poesia confessional com o *new criticism* e com poetas como Eliot que influenciaram tal corrente teórica, pois segundo Christina Britzolakis, a poesia inicial de Plath possui resquícios dos moldes mais formais do *new criticism* – tal como o aspecto narrativo –, embora também sempre tenha apresentado traços de práticas modernas diversas:

É inegável que a escrita de Plath modificou-se ao longo de sua carreira. Se por um lado ela iniciou explorando as possibilidades e limites do modo acadêmico preconizado pelos Novos Críticos na década de 1950, seus poemas movimentam-se em direção a um modo surrealista, substituindo a sequência narrativa por uma série de imagens alucinatórias, numa linguagem marcada por uma nova liberdade rítmica e coloquial. Embora estas mudanças estilísticas sejam por vezes descritas em termos de internalização, mesmo nos poemas mais iniciais uma preocupação em captar a particularidade do objeto natural alterna com elementos mais alegóricos tais como as "marcas" poéticas de textos visuais ou verbais anteriores, ou como as menções de tom psicanalítico direcionadas a uma figura paterna⁶¹. (apud GILL, 2008, p. 107)

Pode-se dizer, portanto, que o *new criticism* surgiu na esteira do pensamento formalista e que suas principais premissas envolvem a destituição do biografismo, ou a fragmentação da relação direta entre autor e obra. Tais práticas surgiram com o objetivo de

59 "Tradition must be more than a sense of poetic inheritance provided by the available stock of writers within a given culture; it must indicate a web of shared poetic practice woven through the writings of poets from all ages and cultures, a nonlinear pattern of poetic writing."

60 Ver "Ennui", "Sonnet to time", "Sonnet to Satan" e "Sonnet to Eva", apenas para citar alguns.

61 "That plath's style altered dramatically over the course of her career is undeniable. While she begins by exploring the possibilities and limits of the academic mode promoted by the New Critics during the 1950s, her poems move towards a mode of surrealism, replacing narrative sequence with a series of hallucinatory images, in language marked by a new rhythmic and colloquial freedom. while these stylistic shifts are sometimes described in terms of internalization, even in the early poems a concern with capturing the particularity of the natural object alternates with more allegorical elements such as poetic 'inscription' to prior visual or verbal texts, or the psycho-analytically inflected address to a parent figure."

oferecer uma nova perspectiva da obra, ressignificando-a como objeto autotélico. Esta tendência de arte autônoma e autotélica não é, todavia, exclusividade das teorias dos formalistas russos ou norte-americanos, pois é sabido que autores como Charles Baudelaire e Paul Valéry já haviam experimentado tais concepções, na teoria e na prática.

Nesse sentido, Michael Hamburger afirma em *A verdade da poesia* que Baudelaire foi "um dos primeiros expoentes da doutrina que considera o ato de escrever uma atividade autônoma e autotélica" (2007, p. 15), mas ao mesmo tempo também foi um "antagonista extremo do mesmo ponto de vista" (Idem, Ibid.). Isto porque Baudelaire expressou em um ensaio – escrito em 1923, sobre Gautier⁶² – que a poesia "(...) não tem a Verdade por objeto, seu fim é ela mesma". (BAUDELAIRE apud HAMBURGER, idem.); no mesmo ano, porém, Baudelaire escreveu que "a utopia pueril da escola da arte pela arte, ao excluir a moral, e com frequência também a paixão, foi necessariamente estéril" (Idem, ibidem). Daí o fato de Baudelaire também ter sido considerado – dentre outras denominações – como o poeta da contradição, não apenas por suas ideias e posições contraditórias, mas principalmente pela defesa que fez do direito de contradizer-se, como observado nos excertos mencionados.

Observamos, portanto, que o contexto literário que precedeu a poesia confessional está entrelaçado ao legado de grandes escritores da literatura moderna, não apenas dos Estados Unidos, mas também da Europa. A publicação de *Life studies* e de outros poetas confessionais rompeu bruscamente com uma série de cânones estabelecidos até então.

2.2 A confessionalidade em Sylvia Plath

As rupturas da poesia confessional também estão relacionadas ao fato desta integrar a esfera das escritas de si, caracterizada pelo não temor da expressão direta das impressões, emoções e reflexões do poeta que escreve. Em muitos casos, a poesia confessional possui relação com fatos da vida dos escritores ou, em outras palavras, pode conter traços de autobiografia, desenvolvendo em seu cerne uma prática que diverge completamente da despersonalização idealizada por Eliot, por exemplo. No entanto, isso não significa dizer que a poesia confessional está isenta de ficcionalização, pois não se trata de uma escrita pura e simplesmente autobiográfica, uma vez que sua constituição – iniciada no período do pós-guerra – também incorporou uma perspectiva histórica e social. Nesse sentido, em "Plath's and Lowell's last words", Steven Axelrod explica que "após cinquenta anos de impessoalidade

62 Cf. Hamburger (2007, p. 15).

e autonomia do Modernismo, o modo confessional restaura tanto o poema pessoal quanto o poema público. E ambos os modos aparecem no mesmo poema." (1976, p.6)⁶³

No mesmo artigo, Axelrod desenvolve uma explicação de cunho psicanalista para a poesia confessional, na qual esta seria a autobiografia de uma crise que possui duas dimensões características: a psicológica e a social. Na dimensão psicológica, o poeta confessional

(...) internaliza uma jornada interna puritana ou freudiana, em movimento descendente em direção ao que William James intitula a "alma doente". A premissa de tais poemas é jamesiana (...), e diz que a verdade existencial reside nos extremos e possivelmente apenas ali; e que as experiências de loucura do poeta, portanto, possuem significação até mesmo para leitores que se consideram sãos. O poeta confessional, de acordo com o que Melville apontou sobre o frenético Lear, "arranca a máscara e exterioriza a loucura sã da verdade vital." (1976, p.5)⁶⁴

Para Axelrod, o poema confessional aborda aspectos biográficos do escritor, possivelmente em meio a uma crise de faceta psicológica. Observa-se, é claro, certa patologização da crise relacionada à escrita confessional, mas o que nos interessa é que, nesta dimensão, o poeta confessional explora aspectos subjetivos e cotidianos por meio de sua escrita criativa, como vemos no célebre poema "Lady Lazarus", no qual o eu poético menciona que "Esta é a Número Três./Que besteira/Aniquilar-se a cada década" (PLATH, 2010b, p. 45, tradução Rodrigo Garcia Lopes), ao mencionar as tentativas de suicídio, algo que hoje sabemos possuir relação com as próprias tentativas de suicídio da poeta, que lutou contra a depressão durante toda a sua vida. Trata-se de um poema em que uma mulher suicida é constantemente trazida de volta à vida por seus inimigos – que são, no caso, médicos. Inicialmente frágil e exposta para uma multidão assistir "desenfaixarem minhas mãos e pés -/ O grande *striptease*" (Idem, p. 47), esta mulher compreende que por mais que deseje a morte, sempre será capaz de retornar à vida como uma fênix, mesmo que isso ocorra contra a sua

63 "The Confessional poet assumes that psychological and historical experience, the individual and the general, are related, and even at some deep level synonymous. Thus, after fifty years of the impersonality and autonomy of Modernism, the Confessional mode restores to us both the personal poem and the public poem. And it is the same poem."

64 "In the Confessional poem the poet undertakes a Puritan or Freudian inward journey, a descent into what William James called the sick soul. The premise of such a poem is the Jamesian one (...), that existential truth resides in the extremes, and perhaps only there; that the poet's experience of madness, therefore, has meaning even for readers who think themselves sane. The Confessional poet, as Melville said of the frantic Lear, "tears off the mask, and speaks the sane madness of vital truth."

vontade. No fim, perante o desejo de autodomínio e libertação, a mulher de cabelos vermelhos ameaça tanto Deus quanto o Diabo, emerge das cinzas e devora homens como ar⁶⁵.

Assim, o aspecto autobiográfico – das tentativas de suicídio – ilustra o afastamento da despersonalização, mas, por outro lado, a ficcionalização do poema está demarcada pela utilização de referências bíblicas, mitológicas e históricas. Daí o fato da poesia confessional também possuir uma utilidade pública ou, em outras palavras, social. De acordo com Axelrod, "o poeta confessional acredita que as experiências psicológica, histórica, individual e geral se relacionam e são, em algum nível mais profundo, sinônimas." (1976, p. 6).

Na dimensão social da crise, o poeta confessional internaliza as problemáticas morais e políticas de seu tempo e as vivencia pessoalmente, inclusive a loucura, daí o fato do eu lírico plathiano se identificar como judia, mulher oprimida e vítima do holocausto. Ainda em "Lady Lazarus", a mulher se caracteriza da seguinte maneira: "Um tipo de milagre ambulante, minha pele/Brilha feito abajur nazista,/Meu pé direito/Peso de papel,/Meu rosto um inexpressivo, fino/Linho judeu." (PLATH, 2010b, p. 47). Neste excerto observamos como Plath utilizou símbolos de conflitos sociais e históricos relacionados à Segunda Guerra Mundial para moldar a faceta do eu poético em "Lady Lazarus" que, por sinal, é uma mulher que carrega conflitos até mesmo em sua caracterização, pois apesar de brilhar como um abajur nazista, possui um rosto judeu.

Outro poema, "Thalidomide", servirá para exemplificar o funcionamento da voz confessional em Sylvia Plath:

Thalidomide	Talidomida
1 O half moon—	Oh, semilua –
2 Half-brain, luminosity—	Semicérebro, luminosidade –
3 Negro, masked like a white,	Negro, mascarado de branco,
4 Your dark	Suas escuras
5 Amputations crawl and appall—	Amputações rastejam e assustam –
6 Spidery, unsafe.	Aranhiças, inseguras.
7 What glove	Que luva
8 What leatheriness	Que espécie de couro
9 Has protected	Me protegeu
10 Me from that shadow—	Daquela sombra –

65 "Herr god, Herr Lucifer/Beware/beware./Out of the ash/I rise with my red hair/And I eat men like air" (PLATH, 2010, p. 51)

11 The indelible buds.	Os botões indeléveis,
12 Knuckles at shoulder-blades, the	Nós nas omoplatas, os
13 Faces that	Rostos que
14 Shove into being, dragging	Empurram para ser, arrastando
15 The lopped	O podado
16 Blood-caul of absences.	Âmnio sangrento das ausências.
17 All night I carpenter	Toda noite eu teço
18 A space for the thing I am given,	Um espaço para o que me é dado,
19 A love	Um amor,
20 Of two wet eyes and a screech.	De dois olhos úmidos e um grito.
21 White spit	Branca secreção
22 Of indifference!	Da indiferença!
23 The dark fruits revolve and fall.	Os frutos escuros giram e caem.
24 The glass cracks across,	O vidro se espatifa,
25 The image	A imagem
26 Flees and aborts like dropped mercury. (PLATH, 2010b, p. 36)	Foge e aborta como gotas de mercúrio. (PLATH, 2010b, p. 37, tradução Rodrigo Garcia Lopes)

O título do poema faz menção a um remédio comercializado na década de 50, e o texto apresenta uma mulher grávida questionando-se sobre o que a teria protegido durante sua gestação anterior de um aborto ou de um feto mal formado. O texto possui 26 versos marcados pela constância dos *enjambements* e do ritmo feroz da dicção, característicos dos poemas de Plath. As rimas em "Thalidomide" não estão especificamente demarcadas, mas intercalam-se, surgindo normalmente nas últimas palavras do primeiro verso da estrofe em relação às primeiras palavras do segundo verso. Além disso, podemos citar o uso dos travessões que, neste caso, relembram um pouco o estilo de Emily Dickinson, não apenas pelos travessões, mas também pela concisão do texto, com versos curtos, que tornam a leitura mais impactante.

No poema, o eu lírico reflete sobre o que a protegeu em sua gravidez anterior da má formação causada pela talidomida. No início, parece-nos que há uma referência direta ao comprimido de talidomida: "Oh, semilua/Semicérebro, luminosidade —", na qual o comprimido estaria partido ao meio, representado pela "semilua". Irônica e morbidamente o eu poético prossegue com o termo "semicérebro", em referência aos problemas congênitos que a talidomida pode causar e depois com os versos que dizem "Suas escuras/Amputações rastejam e assustam/Aranhiças, inseguras" (idem, *ibid.*), onde o eu poético faz referência aos

fetos mal formados, uma vez que a talidomida especificamente causava o impedimento do crescimento de braços e pernas. Há também uma relação entre os termos "semilua" e "semicérebro", pois a lua é comumente relacionada à fertilidade e aos ciclos femininos e, nesta imagem em que surge pela metade, pode-se inferir que o comprimido representa a alteração da fertilidade, tornando o eu lírico "semifértil" e conseqüentemente, gerador de seres incompletos, com "semicérebros".

Em seguida a mulher se pergunta o que a protegeu "Daquela sombra", ou seja, dos problemas durante a gravidez, expressos em "Os botões indeléveis,/Nós nas omoplatas, os Rostos que/Empurram para ser, arrastando/O podado/Âmnio sangrento das ausências." (Idem, *ibid.*). Estes versos são interessantes, pois os referidos "botões" e os "nós" seriam imagens que fazem referência aos membros que não se formaram nos fetos afetados pelo medicamento. Na seqüência, os rostos que "empurram para ser" são os bebês que arrastam o líquido amniótico "das ausências", ou seja, das ausências de braços e pernas.

O eu lírico prossegue dizendo que toda noite tece "um espaço para o que me é dado" nos versos 17 e 18, e daí tiramos a afirmação de que possivelmente está grávida de novo. Este espaço seria o útero, que se amplia para "um amor/de dois olhos úmidos e um grito", ou seja, para o feto que se desenvolve cada vez mais a cada semana que passa. A "branca secreção/da indiferença!" segue os versos sobre a gravidez e uma possível interpretação é de que o líquido seja o esperma, mas no original, o termo para secreção é "spit", ou seja, "cuspe", que poderia ser intencional, como ato de indiferença da mulher para com si mesma ao se pegar pensando no assunto, como poderia ser a salivação que precede o vômito. Mas é possível que seja uma referência ao aborto, pois a branca secreção é mencionada logo após os versos sobre a gravidez, e no fim do poema um vidro se quebra e fragmenta uma imagem que desaparece como gotas de mercúrio. Esta interpretação faz bastante sentido se considerarmos que "os frutos escuros revolvem e caem" e que logo depois "o vidro se espatifa./A imagem/foge e **aborta** como gotas de mercúrio" (2010b, p.37, grifo nosso). A interpretação de que o fim do poema insinue um aborto, mesmo que simbólico, também tem relação com a cor branca da secreção, pois os poemas de Plath, conforme será discutido no capítulo 3, possuem uma forte relação com as cores e o branco normalmente surge associado à morte, à imobilidade e à infertilidade, como é o caso de "Thalidomide".

Cabe mencionar o tom macabro e escatológico expresso pelo eu lírico, que utiliza termos e expressões como "semicérebro", "amputações", "âmnio sangrento", "olhos úmidos",

"branca secreção". O léxico em torno da problematização da talidomida e dos medos relativos à gravidez criam uma atmosfera de medo, nojo, desprezo, ironia.

O aspecto confessional de "Thalidomide" não é tão evidente, mas existe na questão da gravidez, pois Plath também teve dois filhos saudáveis e sempre expressou preocupações relativas à maternidade. Antes de seu segundo filho, Plath também teve um aborto, seguido de uma apendectomia⁶⁶ e, em seus diários, Plath já havia escrito sobre seu temor de gerar uma criança deficiente⁶⁷ quando disse em 1955 "Tenho medo também de carregar uma criança deformada, um cretino⁶⁸ crescendo de maneira obscura e feia em meu ventre (...)" (2000, p. 215)⁶⁹. Além disso, é possível que a poeta tenha tido contato com a talidomida para as vertigens matinais durante sua gravidez.

O aspecto social e histórico está na problematização da talidomida, que claramente é repudiada pelo eu-poético, uma vez que aparentemente o eu lírico teve contato com esta substância. Apesar do tom macabro e escatológico do poema, podemos verificar a abrangência da voz confessional no que diz respeito aos âmbitos social e histórico, pois o poema foi escrito no mesmo ano em que foram descobertos os efeitos devastadores do medicamento, que começou a ser produzido em 1957 e que foi vendido como sedativo e remédio para as vertigens matinais das grávidas. Nesse sentido, entre 1957 e 1958, a talidomida afetou pelo menos dez mil fetos no mundo todo, dos quais apenas 50% sobreviveram após o parto. Na Alemanha, país em que o remédio foi sintetizado pela primeira vez, no mesmo período nasceram entre 5 e 6 mil crianças com focomelia, uma anomalia que impede a formação normal de braços e pernas.

Por meio da análise de "Thalidomide" foi possível observar que, se por um lado a poesia confessional diverge, por exemplo, da despersonalização de Eliot, por outro está em consonância com algumas ideias expressas na "Palestra sobre lírica e sociedade", do alemão Theodor Adorno. Para o autor, "a referência social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela" (2012, p. 66). E prossegue:

Pois o teor [Gehalt] de um poema não é a mera expressão de emoções e experiências individuais. Pelo contrário, estas só se tornam artísticas quando, justamente em virtude da especificação que adquirem ao ganhar forma estética, conquistam sua participação no universal. Não que aquilo que o poema lírico exprime tenha de ser imediatamente aquilo que todos

66 Ver ALVAREZ, A. *The Savage God: a study of suicide*. New York: Random House Inc., 1972, p. 11.

67 KUKIL, Karin (ed.), *The Journals of Sylvia Plath*, 29 March, 1958. p.355.

68 O termo também pode ser utilizado para se referir a uma pessoa incapacitada física ou mentalmente.

69 "I have a fear, too, of bearing a deformed child, a cretin, growing dark and ugly in my belly (...)".

vivenciam. Sua universalidade não é uma *volonté de tous*, não é a da mera comunicação daquilo que os outros simplesmente não são capazes de comunicar. Ao contrário, o mergulho no individualizado eleva o poema lírico ao universal por tornar manifesto algo de não distorcido, de não captado, de ainda não subsumido, anunciando desse modo, por antecipação, algo de um estado em que nenhum universal ruim, ou seja, no fundo algo particular, acorrente o outro, o universal humano. **A composição lírica tem esperança de extrair, da mais irrestrita individuação, o universal.** (ADORNO, *ibid.*, grifo nosso)

Vemos na análise de "Thalidomide" que, além de extrair do individual o universal – no que diz respeito ao sentimento de horror perante a descoberta dos problemas causados pela talidomida –, o poema aborda um aspecto social. Adorno dirá, em outro momento, que a "universalidade do teor lírico, contudo, é essencialmente social". (2012, p. 67). Assim, quando Plath seleciona um fato que afetou a sociedade em larga escala, e transfere ao poema este teor por meio do modo confessional, podemos observar como o individual, o universal (nos termos de Adorno) e o social coexistem em um poema. O modo confessional, como já mencionamos, permite esta interação, pois apesar de ser "confessional", não se trata de um estilo de escrita solipsista. De acordo com Ana Cecília Carvalho, trata-se de uma escrita cuja eficiência está em conseguir

(...) mostrar como o horror inominável ligado a uma catástrofe que ameaça toda a humanidade repete, em seu bojo, a experiência de desamparo primordial com a qual todo ser humano se defronta nos momentos inaugurais de sua constituição – desamparo fadado a renovar-se pelas perdas sucessivas e inevitáveis na história de cada um. (2003, p.93)

Dessa forma, as catástrofes vivenciadas pela humanidade por meio de guerras, doenças e genocídios, por exemplo, são captadas pelo poeta confessional e trazidas ao espaço do poema, onde estes eventos irão adquirir um caráter de experiência íntima que, por sua vez, será vivenciada tanto pelo escritor quanto pelo leitor.

Por meio da breve análise de "Lady Lazarus" e de "Thalidomide", tentamos demonstrar de que maneira a poesia confessional desafiou os meios de interpretação literária consolidados nas primeiras décadas do século XX. Já vimos que, por muito tempo, os críticos e teóricos privilegiaram a análise da obra como instrumento autônomo e que, em muitos casos, esta perspectiva persiste até hoje. No entanto, com a poesia confessional, foi possível acessar uma narrativa simultaneamente particular, social e histórica. Nesse sentido, a poesia

confessional também vai além da crítica dialética, pois não somente problematiza as questões sociais e históricas a partir da escrita, como também investiga o âmbito autobiográfico.

Em relação ao posicionamento de Plath, cabe mencionar uma entrevista concedida à BBC, na qual a poeta afirma que

Penso que meus poemas saem de imediato das experiências sensíveis e emocionais que vivencio, mas devo dizer que não consigo simpatizar com esses choros do coração que são preenchidas por nada mais que uma agulha ou uma faca ou qualquer coisa do gênero. Acredito que se deva conseguir controlar e manipular as experiências, até mesmo as mais aterrorizantes, como as de loucura, tortura, e outras do gênero, e acho que devemos conseguir manipular estas experiências com uma mente sagaz e informada.⁷⁰ (1966, p. 169)

Assim, apesar de valorizar as experiências íntimas, Plath também acreditava na relevância da técnica e da manipulação, algo facilmente atestado pelo contato com seus manuscritos, constantemente marcados, riscados e revisados. Margaret Uroff também percebeu que, apesar do exagero dramático, há na poesia de Plath um controle inegável das *personas* poéticas:

Desde suas mulheres insanas e virgens histéricas às suicidas e assassinas paternas, Plath apresenta caracteres nos quais as performances teatrais são subversões do ato criativo. Absorvidos em seus rituais, não confessam nada. Não estão ansiosos para dar um salto de volta à vida. Na verdade, suas energias estão voltadas para a construção de uma barricada contra a auto-revelação. A fascinação de Plath com a imagem paródica do artista criativo vem de um conhecimento profundo sobre os esquemas da mente. Se a poeta se revela nesses poemas, o faz no espelho grotesco da paródia. Embora estes poemas saiam de suas próprias experiências emocionais, como ela dizia, eles não são choros súbitos do coração. Quer dizer, ela escolheu lidar com suas experiências através da criação de personagens que não pudessem lidar com suas próprias experiências, e também demonstrando a falha destas personagens perante seus próprios rituais. **Esses poemas, assim como suas vozes, são controlados com mestria; a poeta por trás dos poemas utiliza seu imenso controle sobre a técnica para manipular o tom, o ritmo, a rima e o andamento da linguagem do eu-poético, com o intuito de revelar verdades – negadas por meio de asserções obsessivas – sobre as vozes poéticas.** (1977, p. 115, grifo nosso).⁷¹

70 "I think my poems immediately come out of the sensuous and emotional experiences I have, but I must say I cannot sympathize with these cries from the heart that are informed by nothing except a needle or a knife, or whatever it is. I believe that one should be able to control and manipulate experiences, even the most terrifying, like madness, being tortured, this sort of experience, and one should be able to manipulate these experiences with an informed and intelligent mind." (PLATH, 1966, p. 169)

71 "From her earliest madwomen and hysterical virgins to the late suicides and father-killers, Plath portrays characters whose stagey performances are subversions of the creative act. Absorbed in their rituals, they confess nothing. They are not anxious to make a breakthrough back into life. In fact, their energies are engaged in

Dessa forma, apesar de ter sido uma poeta confessional, Plath não foi automaticamente exposta pelo simples fato de utilizar um "eu" poético, pois criou e desenvolveu caracteres para expressar as "verdades", que nem sempre eram completamente suas verdades pessoais. Nesse sentido, Michael Hamburger explica que, de certa forma, toda poesia encarna ou representa uma verdade e menciona que "os poetas exploraram possibilidades diversas de desenvolvimento; e um bom número de poetas destacados (...) aspirou a uma nudez e a um caráter direto da expressão que em muito excede o exigido pelos cânones clássicos mais estritos." (2007, p. 35). E exceder o cânone foi exatamente o que Plath fez, pois além do caráter direto da expressão, também foi capaz de abordar a dimensão psicológica, social e histórica em seus poemas, mesmo naqueles que possuem um pilar temático relacionado à sua intimidade.

Nesse sentido, além de Plath ter englobado questões e problemáticas sociais e históricas em sua obra, é possível inferir que sua poesia possui dois pólos principais no que diz respeito ao desenvolvimento do universo temático e referencial: por um lado, observamos um espectro mais doméstico e íntimo, no qual analisamos menções às experiências com a morte, ao casamento com Ted Hughes, às experiências com escrita criativa, à maternidade, à relação com os pais, dentre outras; por outro, percebemos as referências à Segunda Guerra Mundial e demais eventos históricos catastróficos (como no caso da Talidomida) e às situações de opressão relacionadas às mulheres – como o casamento, a maternidade e a invisibilidade social, por exemplo. Observamos ainda que estes pólos não necessariamente se anulam nos poemas, pelo contrário, coexistem no mesmo texto – como em "Thalidomide" – e relacionam-se com frequência à confessionalidade inscrita em seus poemas. Além disso, em ambos os espectros a morte é um aspecto, mas também tema e parte da imagética, bem como experiência, assunto que trataremos no último capítulo.

Como já foi dito, a relação de Plath com a morte passou a ser expressa em sua poesia de maneira mais direta a partir de seus exercícios com a escrita confessional, realizados entre 1957 e 1958, especialmente no curso de escrita criativa promovido por Robert Lowell em

erecting a barricade against self-revelation. Plath's fascination with this parodic image of the creative artist stems from a deep knowledge of the machinations of the mind. If she reveals herself in these poems, she does so in the grotesque mirror of parody. If these poems come out of her own emotional experiences, as she said they did, they are not uninformed cries from the heart. Rather, she chose to deal with her experience by creating characters who could not deal with theirs and through their rituals demonstrate their failure. These poems, like the speakers in them, are superbly controlled; but the poet behind the poem uses her immense technical control to manipulate the tone, the rhythm, the rhyme, the pace of the speakers' language in order to reveal truths about the speakers that their obsessive assertions deny." (UROFF, 1977, p. 115)

1958. Plath foi incentivada por Lowell a transcrever suas emoções e experiências pessoais e, assim, encontramos em *The colossus and other poems* uma série de poemas que retratam sua primeira gravidez, sua relação com seu pai Otto e com sua mãe Aurelia, etc. Alguns poemas que versam sobre maternidade e morte são "The manor garden", "Metaphors" e "I want, I want". Sobre a relação de Plath com seus pais, podemos citar "The colossus", "Man in black", "Electra on azalea path", "Full fathom five" e "The disquieting muses".

Em seus poemas sobre a maternidade, por exemplo, há diversos pontos de vista empreendidos pelo eu poético que, se em um momento expressa ansiedade e pavor (em "The manor garden"), em outros vê a maternidade de maneira lúdica (em "Metaphors"). Além disso, em "I want, I want"⁷², poema que já versa sobre o recém-nascido, verifica-se a situação da amamentação retratada de maneira dolorosa, representada por imagens pungentes que ainda sugerem uma ideia de sobrevivência aos moldes primitivos. Neste poema, o "pequeno deus/imenso, careca, embora um bebê/clama o peito da mãe./Os vulcões secos craquelaram, racharam/Inflamando com areia o lábio sem leite", versos que apontam que os vulcões secos são, na verdade, os peitos da mãe, imagem interessante se considerarmos que os vulcões são perigosos, e não acolhedores. E, apesar de ser um pequeno deus, o bebê se vê impotente perante a ausência de leite da mãe, que possui mamilos secos, craquelados, machucados, uma imagem que Plath desenvolve com morbidez. Dessa forma, ao não conseguir se alimentar, o pequeno deus "chorou pelo sangue do pai" que prepara uma caçada, com vespas, lobos, tubarões e um bico de pelicano, ou seja, a ideia é expressar que o pai possui uma espécie de controle sobre a natureza e que arriscaria qualquer coisa para prover para seu filho. Assim, "bravamente, o patriarca inveterado/ergue seus homens de pele e osso/anzóis na coroa de arame dourado/espinhos no caule da rosa sangrenta".

É importante ressaltar que, na poesia de Plath, a imagética é uma importante característica, pois materializa a temática da morte. No poema supracitado, os vulcões secos, os mamilos craquelados e inflamados, o sangue do pai, os homens de pele e osso, a coroa de arame dourado, espinhos na rosa sangrenta, enfim, todas estas expressões contrastam em um poema que trata da maternidade e do ato da amamentação. Nesse sentido, o contraste é justificado pelo fato destes temas serem normalmente tratados de maneira diversa, como presentes da natureza ou de Deus, ou como fases essenciais na vida de uma mulher/família e, acima de tudo, como um período agradável e belo na vida da mãe e do filho. A abordagem de Plath desmistifica a maternidade e atos corriqueiros como a amamentação, mostrando o lado

72 Cf apêndice.

sombrio e doloroso destes eventos na vida doméstica. Arthur Oberg já havia percebido a frequência das reviravoltas causadas pela morte na poesia de Plath, quando disse que "a morte é recorrente nos poemas de Plath sobre a lua, a noite e as abelhas; além disso, habita poemas que iniciam com um tema doméstico e ocasional, mas que terminam em terror." (1968, p. 69)

⁷³.

Em *Ariel*, Plath apresenta poemas que continuam desenvolvendo estas temáticas, aprimorando o ritmo e a imagética de seus textos. Segundo Pamela Smith

O livro *The colossus* certamente é uma prévia do segundo livro: suas supressões tornam-se revelações fervorosas em *Ariel*, mas neste último há um novo espírito enigmático, um movimento em direção ao horror e à histeria. Parece-nos que Plath escreve seus próprios dramas poéticos. (1972, p. 327)⁷⁴

Um desses dramas poéticos pode ser visto na questão do aborto em "Thalidomide", que também possui uma imagética relacionada à morte. Como já vimos, trata-se de um texto poético importante, pois além de problematizar a maternidade a partir de um evento histórico, também possui respaldo confessional. Em *Ariel*, a maternidade também surge em "Edge", além de outros poemas tratarem de maternidade, fertilidade e morte, como "Morning song", "Nick and the candlestick", "You're", "Balloons", "The Munich mannequins" e "Kindness".

Outro aspecto muito importante de sua poesia é a corporeidade inscrita nos poemas por meio do eu lírico, algo que Plath utilizou com frequência. O corpo do eu lírico está presente em muitos de seus poemas – tais como "Elm", "Fever 103", "Lady Lazarus", "Ariel", "Death and co" – e por vezes foi constituído por meio de imagens e cores mórbidas, agressivas ou conflituosas. Para Robin Peel (2006), descrever a corporeidade nos poemas foi, para Plath, uma maneira de lidar com as atrocidades divulgadas em jornais, revistas e fotografias durante os conflitos que ocorreram no século XX, principalmente os relacionados às guerras. Para ele, um corpo desfigurado seria um foco particular de terror para Plath (2006, p. 72), algo que pode ser observado em "The Colossus", em que o eu lírico lamenta não poder reconstituir o corpo do colosso: "nunca conseguirei te colocar completamente/Encaixado, colado e propriamente montado". (PLATH, 1981, p.233, tradução nossa).

⁷³ "Death is redolent in Sylvia Plath's moon poems, night poems, and bee poems. It inhabits poems that begin like domestic, occasional pieces but which end in terror."

⁷⁴ The Colossus is surely groundwork for the second book: its suppressions become the fiery revelations of Ariel. But there is undeniably an enigmatic new spirit, a movement to horror and hysteria in Ariel. What seems to happen is that she moves toward enacting her own poetic dramas.

Como herdeira do Modernismo, Plath contribuiu para a reflexão sobre a escrita poética por meio da exploração do modo confessional e da ruptura com algumas técnicas canônicas do século XX. Sua relevância no cenário literário tem relação com sua capacidade de expressar suas impressões sobre suas experiências íntimas utilizando arquétipos e problemáticas associadas a questões históricas e sociais que, segundo Ana Cecília Carvalho, são os símbolos “que melhor representam a tragédia do homem moderno.” (2003, p. 93). Além disso, suas experiências foram inseridas em sua poesia por meio do domínio de aspectos sonoros, rítmicos, léxicos, temáticos, imagéticos e até mesmo métricos, como se pode verificar em sua poesia inicial. Por fim, sua obra também possui um aspecto mitológico de grande importância, não apenas por Plath utilizar referências e temas oriundos de diversas mitologias, mas por também ter criado mitologias particulares, expressas por meio do eu lírico em seus poemas.⁷⁵

3. Escritura e morte na poética de Plath

3.1 Escrita e morte

Plath buscou, por meio da escrita, a liberdade e a morte. Trata-se de uma interessante contradição que faz todo o sentido para Maurice Blanchot uma vez que, de acordo com sua perspectiva, a morte é simultaneamente liberdade e negação. Nesse sentido, em *A parte do fogo*, no capítulo intitulado "A literatura e o direito à morte", Blanchot explica que a literatura é ilegítima e nula, mas que essa nulidade é uma característica extraordinária que a mantém em

75 Ver GILBERT, Sandra M. “A Fine White Flying Myth”: Confessions of a Plath Addict.” In: **Sylvia Plath: modern critical reviews**. United States: Chelsea House Publishers, 1989.

estado puro, um estado que encontra sua relevância no fato de que "se a literatura coincide com nada, imediatamente ela é tudo, o tudo começa a existir (...)" (1997, p. 292). A literatura é, assim, uma negação, uma impossibilidade que se viabiliza por meio do poeta, uma contradição praticável. Da mesma forma, Plath se deparou com a experiência da negação proveniente da escrita, negação que, por sua vez, dá origem a todas as possibilidades de criação, até porque, segundo Blanchot, o escritor só existe a partir de sua obra, ele não é nada antes da existência da obra; sua existência depende da criação literária.

Resta ainda a indagação: como pode a obra existir? A partir de suas reflexões sobre Hegel, o ensaísta francês explica que a obra não é passível de preparação ou premeditação por parte do autor, ela apenas se realiza por meio das palavras que o escritor utiliza, ainda que este ato se origine no nada e tenha como objetivo o nada (BLANCHOT, 1997, p. 294). Assim, a obra se realiza com o auxílio do escritor, que por sua vez apenas passa a existir a partir da concretização da obra. A escrita concretizada ocorre, entretanto, de maneira circunstancial, pois o escritor cede ao ímpeto de escrever, embarcando em uma experiência existencial com a escrita, em um permitir-se vivenciar a escrita e seus limites. Poderíamos citar os surrealistas, a exemplo de Almada Negreiros, e outros escritores que se utilizaram do fluxo de consciência, imprimindo total dinamicidade a seus textos, como Virginia Woolf ou James Joyce. No caso de Plath, poeta confessional com particular interesse na morte, eventos corriqueiros tornam-se material para escrita, assim como um corte no dedo durante o preparo de um almoço tornou-se tema do célebre "Cut".

Ceder aos ímpetos da criação tem em Octavio Paz diferentes terminologias, mas sentidos que se assemelham ao raciocínio de Blanchot. O autor mexicano pensou a poesia segundo sua relação com o sagrado e sobrenatural que, para ser atingido, requer um "salto-mortal" do homem, "um morrer e um nascer" (2012, p.129) rumo ao "vazio e ao pleno ser" (idem, p.131). A experiência do salto pressupõe uma direção ou ponto de chegada, referida como a "outra margem", por Paz, mas esta margem está situada no próprio homem; ou seja, na verdade, ao dar o salto não saímos do lugar, pois apesar de existir um impulso para fora, esse mesmo impulso força o homem mais fundo dentro de si mesmo. Se pensarmos no salto como a experiência própria de escrever, vemos que tanto em Paz quando em Blanchot o autor necessita abdicar de si mesmo, ou seja, morrer, para que a obra possa nascer, ainda que a origem da linguagem – e conseqüentemente da obra – seja o Nada. A morte é, nesse sentido, um conceito que irá permear a vida e a obra do escritor.

Dessa forma, a experiência com a escrita é necessariamente uma experiência com a morte; entretanto, se a morte predominar nesta relação, a escrita torna-se incompreensível, pois a morte é o extremo e "quem dispõe dela, dispõe extremamente de si, está ligado a tudo o que pode, é integralmente poder" (2003, p. 93). Ainda que a morte seja um extremo e ofereça aspectos do sagrado ao homem (tal como o poder de se ligar a tudo), o texto é uma expressão que se constitui no *espaço* existente entre vida e morte. Dessa forma, se a morte predomina no texto, o escritor torna-se incompreensível e, conseqüentemente, seu texto torna-se inefável, pois o impulso vital não terá feito parte do processo, impossibilitando a *criação* de fato. Com tal situação, sublinha-se a necessidade da simultaneidade da vida e da morte nos processos de escrita.

O escritor deve ainda lidar com a negação oriunda da morte, mais do que isso, deve ser capaz de manipular a morte para escrever e isso inclui aprender a escrever o silêncio e o nada, uma prática que pode soar absurda, mas que provou ser viável na experiência de Mallarmé, por exemplo, com seus espaços, pausas e expressões incompreensíveis, recursos que o poeta utilizou com mestria, mostrando que a linguagem nem sempre necessita ser concretizada por caracteres. Pelo contrário, a linguagem em sua poesia busca principalmente a possibilidade de não ser e, não sendo, resgata a inexistência ou a ausência de tudo que permeia não somente a própria linguagem, mas também a obra e o autor. Trata-se, portanto, de uma linguagem que "provém do silêncio e ao silêncio retorna" (2003, p.32). Por isso o nada seria a origem da linguagem, uma vez que esta "só começa com o vazio: nenhuma plenitude, nenhuma certeza, fala; para quem se expressa falta algo essencial. A negação está ligada à linguagem." (BLANCHOT, 1997, p. 312). Logo, é ainda mais viável expressar o silêncio e o nada, como o fez Mallarmé, do que expressar a plenitude por meio da linguagem, pois nesse nada não há deuses e, conseqüentemente, não há controle ou submissão. Isso esclarece a necessidade de soberania sobre a morte, pois no nada nem mesmo vida ou morte devem dominar, assim como a própria escrita não deve ser soberana. Em outras palavras, a escrita surge como ímpeto no escritor, sua força e seu mistério residem na origem situada no nada e seu espaço no *entre* que conecta vida e morte, mas sua forma é tocada pelo autor, tal qual um artesão. Quando se fala em experiência com a escrita, o termo "experiência" carrega consigo a noção de repetição do ato de escrever, mas também é um evento relacionado ao contato dos sentidos. Mallarmé vê tal contato como "sondar o verso", momento em que se abdica de toda forma de existência e de certezas, incluindo a existência de deuses, passado, presente e futuro. Dessa forma, para sondar o verso, é preciso estar disposto a se desesperar,

pois "quem sonda o verso morre, reencontra a sua morte como abismo". (BLANCHOT, 2003, p. 31), pois a morte "é o vazio, o espaço aberto, que permite o passo à frente" (PAZ, 2012, p. 157).

Para Octavio Paz, "na experiência do sobrenatural, como na experiência do amor ou da poesia, o homem se sente arrancado ou separado de si" (2012, p. 142), pensamento que em muito se assemelha às concepções de Mallarmé e de Blanchot no que diz respeito à experiência com a escrita poética. Blanchot também discute a importância que a experiência sagrada possui quando esta se relaciona ao ato de escrever e à ausência que ele gera, ao afirmar que "Quem vê Deus, morre. Na palavra, morre o que dá vida à palavra; a palavra é a vida dessa morte" (1987, P. 314). Este trecho será esclarecido mais adiante (*cf* p.47), mas nos lembra que, além do escritor viver sob a tensão existente entre a vida e a morte, ao nomear algo sua linguagem assassina os referentes que resgatou, pois estes não estão de fato concretizados nas palavras, mas apenas retomados subjetivamente, referência que será interpretada de maneiras diversas, dependendo sempre do leitor. Se nomeamos uma pedra, estamos simultaneamente assassinando a pedra imaginada para criá-la poeticamente, ou seja, é necessário a ausência do referente para que se possa criá-lo na literatura. Em outras palavras, por meio da nomeação o escritor invoca uma presença por meio da ausência do referente, mas esta presença é sempre simultaneamente nebulosa e sagrada: "a palavra age, não como uma força ideal, mas como um **poder obscuro**, como um **feitiço** que obriga as coisas, tornando-as realmente presentes fora delas mesmas" (BLANCHOT, 1987, p. 315, grifo nosso). Para poder criar, o escritor mata não apenas a si mesmo, mas a tudo que deseja transpor para o texto.

Cabe mencionar que o ímpeto do salto em direção ao sobrenatural não teria origem em vontades específicas ou dominadas pelo autor, mas apenas na presença do "poder estranho" do sobrenatural. Para Paz "a vontade se mistura com outras forças de maneira inextricável, exatamente como no momento da criação poética". (2012, p. 129), ou seja, a vontade – em outros casos chamada de inspiração – perde sua soberania e é aí que o poder estranho do sobrenatural passa a dominar, daí o fato de a poesia ser constantemente associada a uma "revelação" ou experiência mística, aspecto que pode ser encontrado nos mais diversos autores, de W. B. Yeats (com *A vision*) a Hilda Hilst (com *Poemas malditos, gozosos e devotos*).

A noção de um poder que atua sob a vontade no que diz respeito ao ato de escrever ecoa as ideias de vida e morte, como forças que atuam em conjunto para que se possa dar forma ao texto poético. Consideradas essenciais para toda criação poética, a vida e a morte

também dominam o ser – e a vontade –, pois são as categorias ontológicas que hospedam a tensão necessária para a existência do texto e do autor. Sentimos admiração, repulsa, amor e ódio pelo sobrenatural, mas sentimos o mesmo quando se fala em vida e morte. O poder estranho destas categorias envolve o escritor, submetendo-o a um suicídio simbólico em prol da existência da obra. Segundo Paz

Se o nascer implica morrer, o morrer também significa nascer; se o nascer é banhado de negatividade, o morrer adquire uma tonalidade positiva porque o nascer o determina. Dizem que estamos rodeados de morte; não se pode dizer, também, que estamos rodeados de vida? (2012, p.157)

A observação de Paz ilustra bem a essência da relação entre vida e morte na escrita, em que ambas influenciam simultaneamente. A experiência com a vida e a morte – ou com o sagrado – é não apenas perturbadora, mas também transformadora, pois oferece uma revelação. Todavia, a revelação é um fenômeno doloroso em si, pois desse "abrir-se o mundo em dois" (2012, p.146), vemos que toda criação tem por base um abismo. E, ao gerar um abismo, adentramos o espaço da obra segundo Blanchot, o Aberto, onde a escrita flui nos limites entre vida e morte, especialmente neste *entre*, espécie de não lugar situado no nada que constitui a origem e a possibilidade de existência da obra. O Aberto é um local inóspito para o autor que, ao penetrá-lo, automática e voluntariamente se reduz a nada para poder experimentar a relação com a escrita (BLANCHOT, 2003, p. 152-3), ou seja, no Aberto o escritor se submete à revelação poética transformadora discutida por Paz.

A relação da escrita com a morte não é necessariamente visível em todo texto, mas é essencialmente uma experiência existencial do escritor com a linguagem, afinal, "a linguagem é a vida que carrega a morte e nela se mantém" (BLANCHOT, 1997, p. 323). Esta afirmação é relevante, pois cabe lembrar que quando se fala em vida e morte, imediatamente se pensa em ambas como categoriais opostas, pelo menos tradicionalmente, mas vida e morte não são coisas separadas, pelo contrário, elas coexistem (PAZ, 2012, p. 157) e habitam, portanto, o ser e o homem, o autor e a obra.

Nesse sentido, cabe mencionar as reflexões de Platão e de Jacques Derrida sobre a escrita como *phármakon* que, além de significar "remédio", também carrega em seu sentido a concepção de "veneno" sendo, portanto, um termo ambíguo em si. Em seu texto *A farmácia de Platão* (2005), Derrida discute a linguagem, inclusive a soberania da linguagem oral sobre a escrita e, para explicar tal desvalorização da escrita, utiliza o mito de Thoth apresentado no diálogo *Fedro*, de Platão. No texto platônico é Sócrates quem discorre sobre o mito, no qual

Thoth oferece a escrita como presente ao deus Tamos, no Egito. Na ocasião, Thoth argumenta que a escrita seria uma ferramenta capaz de tornar os egípcios "mais instruídos e mais aptos para se lembrar: memória e instrução encontraram seu remédio" (PLATÃO apud DERRIDA, 2005, p. 21), mas Tamos discorda, destacando que tal oferenda poderia ser nociva, uma vez que apenas aparentemente oferece solução para a memória. Segundo Tamos

(...) este conhecimento terá, como resultado, naqueles que o terão adquirido, tornar suas almas esquecidas, uma vez que cessarão de exercer sua memória: depositando, com efeito, sua confiança no escrito, é do fora, graças as marcas externas, e não do dentro e graças a si mesmos. Não é, pois, para a memória, mas para a lembrança que tu descobriste um remédio. Quanto à instrução é a aparência (*doxa*) dela que ofereces a teus alunos, e não a realidade (*alétheian*) (...) (PLATÃO apud DERRIDA, 2005, p. 49)

Para Tamos, portanto, a escrita teria o efeito oposto ao intencionado por Thoth, pois os conhecimentos adquiridos e marcados por ela perdurariam indefinidamente, considerando que também estariam disponíveis a consulta, proporcionando aos homens ainda mais esquecimento ao perceberem que podem recorrer ao conhecimento a qualquer momento. Além disso, tais conteúdos (ou instruções) escritos seriam sempre questionáveis, uma vez que a escrita seria apenas um registro das experiências verdadeiras, não favorecendo, portanto, a vivência e o contato real com a sabedoria e, conseqüentemente, a criação ou produção de novos conhecimentos. De certa forma, este mito já traz notas sobre a ambivalência da escrita, remédio para o ímpeto do salto mortal, mas também veneno fatal para o escritor, submetido à morte voluntária para poder se enveredar pelos caminhos das palavras. Em outro exemplo, pode-se falar da escrita como remédio enquanto possibilidade de resgatar os referentes, mas venenosa quando se percebe que, na verdade, tal resgate é em essência uma manobra assassina e ilusória, pois depende da linguagem. Em outro momento de *Literatura e direito à morte*, Blanchot explica que

Certamente, minha linguagem não mata ninguém. No entanto, quando digo "essa mulher", a morte real é anunciada e já está presente em minha linguagem; minha linguagem quer dizer que essa pessoa que está ali e agora pode ser separada dela mesma, subtraída à sua existência e à sua presença e subitamente mergulhada num nada de existência e de presença; minha linguagem significa essencialmente a possibilidade dessa destruição; ela é, a todo momento, uma alusão resoluto a esse acontecimento. Minha linguagem não mata ninguém. Mas, se essa mulher não fosse realmente capaz de morrer, se ela não estivesse a cada momento de sua vida ameaçada de morte, ligada e unida a ela por um laço de essência, eu não poderia cumprir essa negação ideal, esse assassinato diferido que é minha linguagem. (1997, p. 311-12)

Assim, a linguagem possui um impulso vital que dá início à nomeação, mas de acordo com Blanchot é a partir da morte que o escritor exerce o real poder de nomear, ainda que o escritor também infira a morte a si mesmo ao escrever a partir do momento em que distancia-se de si, negando-se existencialmente para poder escrever com o auxílio do poder negativo da morte. Nas palavras de Blanchot, "em mim o poder de falar está ligado à minha ausência de ser. (...) Quando falo, nego a existência do que digo, mas nego também a existência daquele que diz." (1997, p. 312). O movimento de negação ao qual o escritor se submete por meio da experiência com a morte não é, todavia, um momento de luto; pelo contrário, segundo Blanchot, "é necessário ser capaz de satisfazer-se com a morte, de encontrar na suprema insatisfação a satisfação e de manter, no instante de morrer, a claridade do olhar que provém de tal equilíbrio" (2003, p. 94), ou seja, o escritor deve estar apto a morrer contente. Deve saber que, para criar, seu desaparecimento é necessário e que a voz que surgirá na obra é outra voz, e não a sua. Segundo Roland Barthes

Transcrita, a palavra muda evidentemente de destinatário, e por isso mesmo de sujeito, pois não há sujeito sem outro. O corpo, embora sempre presente (não há linguagem sem corpo), deixa de coincidir com a pessoa, ou melhor dizendo, com a personalidade. (BARTHES, 1981, p. 11).

Em outras palavras, o autor sempre desaparece na obra, tornando escrever um ato que requer sua disposição a negar-se em prol da criação e, conseqüentemente, seu suicídio. Assim, escrever busca a morte para que possa originar existência. Por isso a relação entre escrita, morte e vida é tão relevante na poesia de Plath. Pode-se dizer que sua primeira tentativa de suicídio aos 20 anos claramente tem relação com o período de hiato criativo em que a poeta havia entrado após retornar de Nova York, o que foi agravado pela recusa de sua inscrição em um curso de escrita. Nesse caso, Plath viu negada a oportunidade de se aprimorar no que diz respeito à prática da morte contente pela escrita. De acordo com o pensamento de Blanchot, a morte da escrita é contente pois, além de ser voluntária, possibilita a existência da criação enquanto simultaneamente afasta o escritor de seu ser; mas essa experiência existencial pode tornar-se um vício e, assim, ver-se encurralado pela incapacidade de criar também pode levar à busca da morte material.

Neste ponto podemos estabelecer relações com a escrita de Sylvia Plath, pois sua poesia possui inúmeros exemplos desta experiência com a morte contente, que teve início quando Plath se permitiu desaparecer em sua escrita para poder criar. O fato de ter sido uma

poeta confessional amplifica ainda mais a experiência existencial com a morte por meio da escrita, colocando a poeta em uma situação paradoxal: enquanto afasta-se de si mesma para poder morrer e escrever, Plath simultaneamente seleciona e ficcionaliza aspectos de sua vida, conferindo-lhes existência em suas obras. Nas palavras de Blanchot, "o escritor é então aquele que escreve para morrer e é aquele que recebe o seu poder de uma relação antecipada com a morte" (2003, p. 96). Ao selecionar em si mesma e em sua história tudo o que será morto frequentemente por meio da escrita, Plath relaciona-se com a morte, concretizando-a posteriormente por meio da criação poética.

No já analisado "Edge", por exemplo, a expressão da morte contente encontra-se na voz irônica do eu lírico que narra a mulher morta, para o qual a morte é um evento inevitável e que dispensa a romantização que a morte feminina normalmente carrega. Daí a referência sardônica à indiferença da lua, acostumada aos eventos que envolvem a morte. A voz do eu lírico não é um agente no poema, mas, ao mesmo tempo, é esta voz que nos descreve tudo o que acontece, ou seja, observamos tudo de acordo com sua perspectiva. De certa forma, a mulher morta e a voz do eu lírico tem a mesma relevância em "Edge", com a diferença de que quem realiza o espaço da escrita do poema é esta voz poética. Esta voz narradora de "Edge" é um bom exemplo da experiência com a morte: quem fala no poema? Certamente não é autor, pois sua experiência com a obra já o fez desaparecer. Também não fala a mulher morta, tampouco a lua. Poderíamos dizer que o próprio poema se fala de seu espaço na negatividade da linguagem com o auxílio do poeta? Segundo Blanchot

Rilke, num poema, um de seus últimos, diz que o espaço interior "traduz as coisas". Fá-las passar de uma linguagem para outra, da linguagem exterior para uma totalmente interior e mesmo interno da linguagem, quando esta denomina em silêncio e pelo silêncio, e faz do nome uma realidade silenciosa. "O espaço [que] nos supera e [que] traduz as coisas" é, portanto, o transfigurador, o tradutor por excelência. Mas esta indicação faz-nos pressentir ainda mais: não existe um outro tradutor, um outro espaço em que as coisas deixam de ser visíveis para ficar em sua intimidade invisível? Por certo, e nós podemos dar-lhe ousadamente um nome: **esse tradutor essencial é o poeta, e esse espaço, é o espaço do poema, onde nada mais existe de presente, onde, no seio da ausência, tudo fala, tudo ingressa no entendimento espiritual, aberto e não imóvel, mas centro do eterno movimento.** (2003, p. 152, grifo nosso).

De acordo com Blanchot, portanto, o poeta é um tradutor, um transfigurador de coisas para o espaço do poema, ou seja, a voz em "Edge" pode ser tudo, como também pode ser

nada; a única coisa certa é que se relaciona à experiência com a morte e com o vazio originador da linguagem. A linguagem é ambígua, nos explica Blanchot, pois está em todo lugar, pode falar de todo lugar e de todas as realidades, mas ao mesmo tempo, é a realização de um ponto de vista que permanece irreal. Sua origem é incerta, é o nada, a morte, a irrealidade, e seu destino não se concretiza, pois a unidade existencial do poema também é o nada e a morte, que irão anular a identidade do escritor. De tal modo, em "Fever 103°", nos versos "(Meus eus se dissolvem, anáguas de puta velha) ---/Ao Paraíso" (PLATH, 2010a, p.162, tradução de Rodrigo Garcia Lopes), verificamos que o eu lírico deixou seus eus se dissolverem na febre da experiência da morte contente. Entretanto, fica uma questão: esta dissolução de identidades seria uma oferenda ou uma partida rumo ao paraíso? De todo modo, o eu lírico sabe que com a dissolução de suas identidades poderá nomear e ser nomeado, uma vez que é a partir da morte "que podemos dizer que existe ser, porque existe o nada: a morte é a possibilidade do homem, é a sua chance, é por ela que nos resta o futuro de um mundo realizado; a morte é a maior esperança dos homens, sua única esperança de serem homens" (BLANCHOT, 1997, p. 323).

3.2 "Lady Lazarus"

A partir das reflexões feitas no subcapítulo anterior é possível começar a tecer considerações sobre "Lady Lazarus", poema em que o eu lírico relata sua trajetória em busca da morte, sempre interrompida por sucessivas ressurreições:

<p>Lady Lazarus</p> <p>1 I have done it again. 2 One year in every ten 3 I manage it——</p> <p>4 A sort of walking miracle, my skin 5 Bright as a Nazi lampshade, 6 My right foot</p> <p>7 A paperweight, 8 My face a featureless, fine 9 Jew linen.</p> <p>10 Peel off the napkin 11 O my enemy. 12 Do I terrify?——</p>	<p>Lady Lazarus</p> <p>Tentei outra vez. Um ano em cada dez Eu dou um jeito —</p> <p>Um tipo de milagre ambulante, minha pele Brilha feito abajur nazista, Meu pé direito</p> <p>Peso de papel, Meu rosto inexpressivo, fino Linho judeu.</p> <p>Dispa o pano Oh, meu inimigo. Eu te aterrorizo? —</p>
---	--

<p>13 The nose, the eye pits, the full set of teeth? 14 The sour breath 15 Will vanish in a day.</p> <p>16 Soon, soon the flesh 17 The grave cave ate will be 18 At home on me</p> <p>19 And I a smiling woman. 20 I am only thirty. 21 And like the cat I have nine times to die.</p> <p>22 This is Number Three. 23 What a trash 24 To annihilate each decade.</p> <p>25 What a million filaments. 26 The peanut-crunching crowd 27 Shoves in to see</p> <p>28 Them unwrap me hand and foot—— 29 The big strip tease. 30 Gentlemen, ladies</p> <p>31 These are my hands 32 My knees. 33 I may be skin and bone,</p> <p>34 Nevertheless, I am the same, identical woman. 35 The first time it happened I was ten. 36 It was an accident.</p> <p>37 The second time I meant 38 To last it out and not come back at all. 39 I rocked shut</p> <p>40 As a seashell. 41 They had to call and call 42 And pick the worms off me like sticky pearls.</p> <p>43 Dying 44 Is an art, like everything else. 45 I do it exceptionally well.</p> <p>46 I do it so it feels like hell. 47 I do it so it feels real. 48 I guess you could say I've a call.</p> <p>49 It's easy enough to do it in a cell. 50 It's easy enough to do it and stay put. 51 It's the theatrical</p> <p>52 Comeback in broad day 53 To the same place, the same face, the same</p>	<p>O nariz, as covas dos olhos, a dentadura toda? O hálito amargo Desaparece num dia.</p> <p>Em muito breve a carne Que a caverna carcomeu vai estar Em casa, em mim.</p> <p>E eu uma mulher sempre sorrindo. Tenho apenas trinta anos. E como o gato, nove vidas para morrer.</p> <p>Esta é a Número Três. Que besteira Aniquilar-se a cada década.</p> <p>Um milhão de filamentos. A multidão, comendo amendoim, Se aglomera para ver</p> <p>Desenfaixarem minhas mãos e pés — O grande striptease. Senhoras e senhores,</p> <p>Eis minhas mãos Meus joelhos. Posso ser só pele e osso,</p> <p>No entanto sou a mesma, idêntica mulher. Tinha dez anos na primeira vez. Foi acidente.</p> <p>Na segunda quis Ir até o fim e nunca mais voltar. Oscilei, fechada</p> <p>Como uma concha do mar. Tiveram que chamar e chamar E tirar os vermes de mim como pérolas grudentas.</p> <p>Morrer É uma arte, como tudo o mais. Nisso sou excepcional.</p> <p>Desse jeito faço parecer infernal. Desse jeito faço parecer real. Vão dizer que tenho vocação.</p> <p>E muito fácil fazer isso numa cela. É muito fácil fazer isso e ficar nela. É o teatral</p> <p>Regresso em plena luz do sol Ao mesmo local, ao mesmo rosto, ao mesmo grito</p>
--	--

<p>brute 54 Amused shout:</p> <p>55 'A miracle!' 56 That knocks me out. 57 There is a charge</p> <p>58 For the eyeing of my scars, there is a charge 59 For the hearing of my heart—— 60 It really goes.</p> <p>61 And there is a charge, a very large charge 62 For a word or a touch 63 Or a bit of blood</p> <p>64 Or a piece of my hair or my clothes. 65 So, so, Herr Doktor. 66 So, Herr Enemy.</p> <p>67 I am your opus, 68 I am your valuable, 69 The pure gold baby</p> <p>70 That melts to a shriek. 71 I turn and burn. 72 Do not think I underestimate your great concern.</p> <p>73 Ash, ash—— 74 You poke and stir. 75 Flesh, bone, there is nothing there——</p> <p>76 A cake of soap, 77 A wedding ring, 78 A gold filling.</p> <p>79 Herr God, Herr Lucifer 80 Beware 81 Beware.</p> <p>82 Out of the ash 83 I rise with my red hair 84 And I eat men like air. (PLATH, 2010, p. 44-50)</p>	<p>Aflito e brutal:</p> <p>"Milagre!" Que me deixa mal. Há um preço</p> <p>Para olhar minhas cicatrizes, há um preço Para ouvir meu coração — Ele bate, afinal.</p> <p>E há um preço, um preço muito alto Para cada palavra ou cada toque Ou mancha de sangue</p> <p>Ou um pedaço de meu cabelo ou de minhas roupas. E aí, Herr Doktor. E aí, Herr Inimigo.</p> <p>Sou sua obra-prima, Sou seu tesouro, O bebê de ouro puro</p> <p>Que se funde num grito. Me viro e carbonizo. Não pense que subestimo sua grande preocupação.</p> <p>Cinza, cinza — Você fuça e atiça. Carne, osso, não há mais nada ali —</p> <p>Barra de sabão, Anel de casamento, Obturação de ouro.</p> <p>Herr Deus, Herr Lúcifer Cuidado. Cuidado.</p> <p>Saída das cinzas Me levanto com meu cabelo ruivo E devoro homens como ar. (PLATH, <i>idem</i>, tradução de Rodrigo Garcia Lopes)</p>
---	--

O poema é todo feito em tercetos, com rimas irregulares, às vezes internas como no verso 13 (The nose, the eye pits, the full set of teeth), mas por vezes externas, estilo que predomina no poema, como se vê nos versos 62 e 63 (For a word or a touch/Or a bit of blood) ou 83 e 84 (I rise with my red hair/And I eat men like air). A sonoridade é bastante demarcada pelas sílabas tônicas das palavras, que alternam durante todo o poema, apresentando

ascensões e quedas bruscas no tom da leitura, característica possivelmente proposital para enfatizar o tom ameaçador do eu lírico. A sonoridade alternada também se relaciona com o desfecho do poema, em que o eu lírico insinua morrer e ressuscitar novamente.

A escolha do léxico, por sua vez, também reforça o tom sardônico e a violência a qual o eu lírico é submetido durante suas ressurreições, pois ao longo do poema este utiliza palavras e expressões como "Nazi lampshade", "sour breath", "enemy", "trash", "hell", "brute", "shriek", etc.

Segundo Plath, o eu lírico de "Lady Lazarus" é uma mulher que possui "o grande e terrível dom de renascer. O único problema é que ela tem de morrer primeiro." (2010b, p. 201). Os primeiros versos (Tentei novamente/Um ano a cada dez/Eu dou um jeito) possivelmente retomam as próprias tentativas de suicídio de Plath em meio a informações ficcionalizadas, considerando que sua primeira experiência com a morte teria sido um afogamento acidental na praia, aos 10 anos. Posteriormente, aos 21 anos, como já vimos, Plath tentou cometer suicídio por ingestão de comprimidos, tentativa que lhe custou sessões de terapia com eletrochoques por muito tempo, além de um ano perdido no *Smith College*. Por fim, em junho de 1962, Plath sofreu um acidente de carro que, segundo Connie Ann Kirk (2004, p.xx) teria sido uma tentativa de suicídio frustrada, admitido pela poeta posteriormente. Tal ficcionalização da autobiografia de Plath nos remete à discussão sobre poesia confessional, um fenômeno que, de acordo com Steven Hoffman

(...) sintetiza a inclinação ao personalismo e à construção da consciência típicos do século XIX com as técnicas de mascaramento e com as objetificações do século XX, um fenômeno (...) que faz notáveis incursões nos mitos e na criação de arquétipos, assim como nas historiografias sociais, políticas e culturais típicas do alto modernismo (HOFFMAN, 1978, p.688)⁷⁶

Ao desenvolver *personas* poéticas a partir de suas experiências, Plath também criou mitos particulares e arquétipos que podem ser encontrados em diversos pontos de sua obra. A mulher ameaçadora é um deles e aparece não apenas em "Lady Lazarus", mas também em "Purdah", "Fever 103°" e "Daddy".

76 "(...) that synthesizes the inclination to personalism and consciousness building of the nineteenth century with the elaborate masking techniques and objectifications of the twentieth, a phenomenon which (...) makes notable inroads into myth and archetype, as well as social, political, and cultural historiography characteristic of high modernism".

Em "Lady Lazarus", a diferença que demarca a ficcionalização é que o eu poético efetivamente **morre** e retorna à vida, não são apenas de tentativas de suicídio, pelo contrário, a mulher possui controle sobre a vida e a morte, o que nos remete às reflexões de Blanchot sobre a escrita, pois o eu poético de "Lady Lazarus" flui livremente no espaço que relaciona vida e morte. A caracterização física da mulher também apresenta imagens relacionadas à morte, tais como o rosto inexpressivo de fino linho judeu e a pele branca como um abajur nazista, enfatizando uma palidez mórbida juntamente com a imobilidade, ou seja, um estado de morte. Por outro lado, a caracterização imagética traz menções a conflitos históricos com o intuito de apontar os próprios conflitos de um eu lírico ambivalente, capaz de morrer e retornar à vida, ainda que seu objetivo seja, de fato, aniquilar-se.

Nos próximos versos (de 10 a 19), o eu lírico desafia seu inimigo a retirar o pano que ainda a cobre, questionando se seu estado físico *post-mortem* o aterroriza, prosseguindo ironicamente ao afirmar que o “hálito amargo” desaparecerá em breve, retornando a um tom sombrio quando afirma que sua carne carcomida sob a terra após a morte também retornará ao seu corpo, tornando-a finalmente a mesma “mulher sorridente” (verso 19) de antes. É interessante notar que a morte e a vida são controladas pelo eu lírico por meio de seu corpo. A ênfase na corporeidade do eu lírico é um aspecto bastante evidente nos poemas da fase mais madura de Plath, como se pode ver em "Barren Woman", "The applicant", "Thalidomide", "Ariel", "Purdah", "Elm", "Fever 103°", "Cut", "Edge" etc.

Em "Barren Woman", por exemplo, o eu lírico diz: "Vazia, ecoo até o mínimo passo,/ Museu sem estátuas, grandioso, com pilares, pórticos, rotundas" (2010b, p.43) em referência à esterilidade, que inclusive faz parte do título, "mulher estéril". A esterilidade também é caracterizada com imagens, cores e sinestésias, como nos versos que falam sobre os "lírios de mármore" que "exalam sua palidez feito perfume". Também é notável a utilização da cor branca por Plath neste poema, como se vê no verso sobre a "branca Nike" – deusa grega da vitória, normalmente retratada com asas ou em uma carruagem –, ou ainda na menção à lua "pálida e silenciosa como um enfermeira".

Há também uma similaridade com "Lady Lazarus", pois enquanto neste há um "grande *striptease*" para uma "multidão comendo amendoim", em "Barren Woman" o eu lírico se imagina "com um grande público/Mãe de uma branca Nike e vários Apolos de olhos nus". Trata-se, enfim, de um poema que aborda a corporeidade do eu lírico por meio de imagens de lugares compostos por cores pálidas, amplos, vazios e inabitados. A palidez é a representação de uma morte não agressiva, ou seja, uma morte que não necessariamente "age" para matar,

apenas impede a criação de novas vidas. Há outras expressões similares que associam a palidez à infertilidade, como o "útero de marfim" em "The Other" ou o "mausoléu" em "The rival". Christina Britzolakis acredita que os corpos inférteis dos eus líricos na poesia de Plath possivelmente representam o bloqueio da criatividade estética e da imaginação (apud GILL, 2008, p. 109), entretanto, a imagética em torno dos corpos parece personificar a experiência da escrita, uma vez que estes são capazes de carregar vida e morte simultaneamente.

No já discutido "Thalidomide" (*cf* p. 35) a corporeidade é origem de horror, pois surge deformada. Tal horror é expresso pelo eu poético quando se dirige aos fetos com "escuras amputações" que rastejam "aranhiças, inseguras"; depois, preocupado com seu próprio corpo, o eu lírico afirma que toda noite tece "um espaço para o que me é dado", em referência ao processo de gestação, que segue em meio ao medo de gerar corpos mal formados, incompletos.

Já em "The applicant", um eu lírico bastante irônico apresenta os requisitos e as possibilidades a um "candidato" que almeja se casar, embora para isso precise ser parcial ou completamente artificial, possuidor de "olho de vidro, dentes postiços ou muleta,/Atadura ou gancho,/Peitos ou sexo de borracha". Caso não possua nada disso, o eu lírico oferece uma mão "que fechará seus olhos no final e se dissolverá de aflição", e como o candidato tem uma cabeça "bem vazia", poderá escolher uma parceira "branca como papel por ser escrito", "uma boneca de carne, onde quer que você olhe". Trata-se de um poema que ironiza relações ao associar a seleção de candidatos às condições físicas e, mais do que isso, ao apontar que quanto mais superficial e vazio for o corpo, melhor. Isso fica mais evidente quando há menções à "boneca de carne" que "sabe costurar, sabe cozinhar/Sabe falar, falar, falar". Sem dúvidas trata-se de uma crítica contundente à inferiorização e objetificação da mulher nas relações maritais, nas quais frequentemente agem como "bonecas de carne" submissas a seus maridos, impossibilitadas de pensar, criar, transgredir ou assumir funções consideradas "masculinas" na sociedade. No que diz respeito à corporeidade, há também neste poema a predominância da força da morte expressa por meio do vazio dos corpos, representado pela cor branca do "papel a ser escrito" e pela ideia de que os seres vazios podem ser comparados a "bonecas de carne", ou seja, a seres artificiais que, portanto, não contém vida.

Em "Ariel", o corpo segue rumo à desintegração. O eu lírico é arrastado pelo ar, onde é possível ver "Coxas, pelos;/Escamas de meus calcanhares" de um corpo que se descasca expondo "mãos mortas, asperezas mortas" até tornar-se uma flecha ou um orvalho que voa seguindo uma espécie de ímpeto suicida. É interessante notar ainda que o eu lírico refere-se a

si mesmo como uma "godiva branca", em referência à Lady Godiva, conhecida justamente por cavalgar nua pelas ruas Coventry, na Inglaterra. Outro aspecto interessante em "Ariel" é que apesar de voar rumo à liberdade pelos ares, o corpo do eu lírico está na verdade a caminho da morte, possivelmente ao encontro do sol, caracterizado como "olho vermelho" e "caldeirão da manhã". Dessa forma, é possível associar a morte física do eu lírico desnudo à liberdade. Ainda dentro das breves considerações sobre corporeidade, é pertinente discutir brevemente a questão da nudez em alguns poemas de Plath, pois não raramente esta característica está associada à relação entre vida e morte.

Em "Purdah", por exemplo, o próprio título do poema já nos remete à questão do corpo ao referir-se a uma prática comum no islamismo – e em algumas regiões em que o hinduísmo é seguido – na qual há uma separação física das mulheres e dos homens e/ou a exigência de que as mulheres utilizem vestes específicas para cobrir o corpo, como a burca, o nicabe ou o tchadri. No texto, o eu lírico é uma mulher noiva que reflete sobre sua posição em um universo opressor até afirmar, no fim, que irá libertar na "boneca adornada" que o noivo "vigia como um coração" – ou seja, como algo essencial/vital – "a leoa,/o grito no banho,/a burca de buracos", em referência ao desejo de rasgar suas vestes e, conseqüentemente, tudo que elas consagram por meio de seus ritos, como a submissão, o enclausuramento, as relações maritais, enfim, tudo que gera "impossibilidades", especialmente o próprio noivo, o que sugere um assassinato. O corpo do eu lírico, nesse caso, está sob constante vigia e repressão, mas há o tempo todo indícios de planos de liberdade ou de uma vida sem visibilidades que "se escondem", o que inevitavelmente deixará a mulher do poema parcial ou completamente desnuda. É interessante que, nesse caso, a liberdade do corpo culminaria na independência do eu lírico e, nesse ponto, o poema se assemelha em muito à "Lady Lazarus", pois neste texto o eu lírico também se enfurece perante a submissão de seu corpo a mãos e ritos estranhos. Além disso, em ambos os poemas o eu lírico também se rebela contra o universo patriarcal por meio da nudez que, por sua vez, é adquirida com esforço e ferramentas ou aspectos mortais; em "Purdah", o eu lírico promete libertar as garras ou a força da "leoa", enquanto em "Lady Lazarus" o eu poético torna-se uma fênix que, como um leão, irá "devorar" os homens como ar.

Além da agressividade que permeia o eu poético no que diz respeito ao ato de desnudar-se, em "Lady Lazarus" o eu lírico demonstra total controle sobre seu corpo ao apontar que possui a capacidade para morrer e voltar a viver por meio de um espetáculo feito para a multidão que acompanhou seu *striptease*. O próprio *striptease* é um ato que se sustenta

no interesse e na busca por estímulos visuais proporcionados pelo corpo da *stripper* preocupada em agradar seus espectadores, situação que muda drasticamente com a ameaça do eu lírico que pretende emergir das cinzas para "devorar homens como ar". Em "The big striptease: female bodies and male power in the poetry of Sylvia Plath", Kathleen Lant (1993) afirma que Plath percebeu que o ato de desnudar-se pode ser poderoso e ameaçador ao mesmo tempo, além de ser uma imagem primorosa para criar uma situação de "desvelamento" ou descobrimento capaz de sustentar uma revelação poética. Lant ainda diz que

"Purdah" e "Lady Lazarus" – escritos com uma diferença de uma semana em outubro de 1962 – revelam a convicção de que tirar a roupa se tornou um gesto poético poderoso para Plath; além disso, em tais poemas o eu lírico que se desnuda é sempre uma mulher que tenta se apropriar do poder do desnudamento para si mesma. Plath não é uma mera observadora que vê os horrores e o vigor do ato de desnudar-se do ponto de vista do espectador; agora seus sujeitos femininos arriscam deixar a própria poeta nua, e ela os constrói numa tentativa de tornar-se poderosa. (1993, p.651)⁷⁷

Em ambos os poemas o desfecho sugere a nudez; em "Purdah", as vestes se tornarão uma "burca de buracos" após o "grito no banho", ou seja, após um ato de fúria tudo que as vestimentas representam será rasgado, furado, enfim, abandonado, deixando o eu lírico totalmente nu e livre. Segundo Sally Bailey e Tracy Brain (2011, p.5), quando o eu lírico diz "Vou libertar", há uma referência a pelo menos três libertações, das quais duas seriam "Vou liberar minha fúria e energia" e "vou tirar minhas roupas". Da mesma forma, em "Lady Lazarus", o inimigo deve despír o pano da mulher que logo se desfaz em cinzas para retornar como uma fênix – nua, portanto – e devorá-los como ar. Nesse sentido, Christina Britzolakis explica que os poemas apresentam similaridades, como o "poder apocalíptico destrutivo de outras aparições femininas icônicas da obra de Plath: a figura de Clitemnestra em 'Purdah' e o demônio vingativo de cabelos vermelhos em 'Lady Lazarus'". (apud BAYLEY; BRAIN, 2011, p.I)⁷⁸. A menção à Clitemnestra tem relação com o fim de "Purdah", no qual o eu lírico expressa seu desejo de assassinar o noivo, tal qual Clitemnestra fez com seu marido

77 "Purdah" and "Lady Lazarus"-written within a week of each other during October 1962-further reveal Plath's conviction that undressing has become for her a powerful poetic gesture, and in these poems it is the female speaker who finally disrobes-and here she attempts to appropriate the power of nakedness for herself. Plath does not simply contemplate from the spectator's point of view the horrors and the vigor of the act of undressing; now her female subject dares to make herself naked, and she does so in an attempt to make herself mighty.

78 "(...) the apocalyptic destructive power of other iconic female apparitions in Plath's work: the Clytemnestra figure in 'Purdah', the red-haired avenging demon of 'Lady Lazarus'."

Agamenon em uma das versões do mito, ao assassiná-lo enquanto este se banhava após enroscá-lo em uma teia de tecidos para esfaqueá-lo.

Da mesma forma, o eu lírico de "Lady Lazarus" deseja assassinar seus inimigos que, no caso, possivelmente seriam os médicos que participaram de sua ressurreição. É interessante notar ainda que a relação desta passagem com o conceito de morte contente ocorre de maneira diversa, pois a condição humana de "mulher sorridente" que será adquirida novamente pelo eu poético após sua reconstituição física é descrita de maneira bastante irônica, sugerindo duas coisas: primeiramente, que morrer já se tornou um hábito e que se trata de um ato facilmente alcançável e irreversível; mas mais do que isso, "morrer é uma arte" (versos 43 e 44), digna de alguém que possui um dom, como inferido no verso 48. Assim, entende-se que a morte é manipulada por esta mulher e que, uma vez capaz de manipular a morte, torna-se possível manipular a vida que, finalmente, é claramente apresentada como algo degradante, uma vez que é durante a vida que o eu lírico se submete à exposição de seu corpo para médicos e multidões enquanto simultaneamente retorna a lugares e situações que condena, como a vida doméstica e o casamento. Entre os versos 49 e 56 esta noção se apresenta mais claramente, pois a mulher afirma que "o retorno em plena luz do sol" (verso 52) a "deixa mal" (verso 56). Outra expressão que ironiza o retorno à vida está no tratamento que o eu lírico dá às suas recuperações bem-sucedidas, que tornam esta mulher uma "obra-prima, um "tesouro". A reconstituição ocorre somente sob o contato dos "inimigos" com seu corpo por meio de cuidados constantes, algo que claramente afeta o eu lírico que, sentindo-se exposta, foge e carboniza, embora expresse com um tom bastante sarcástico que compreende a "preocupação" e dedicação dos médicos em seus cuidados, algo que para ela não faz sentido, pois na realidade gostaria de permanecer morta. Assim, observamos que o eu lírico prefere morrer novamente a ser submetida a tais cuidados, que soam mais como invasões no espaço reservado à morte que o eu lírico cultivava dentro de si mesmo.

Entre os versos 20 e 34 o sarcasmo em relação à ressurreição progride, pois além de inferir que assim como um gato ainda possui várias vidas para morrer, o eu lírico transforma seu retorno em um evento digno de uma plateia entretida, a "multidão comendo amendoim" (verso 26), sugerindo aglomerações típicas de narrativas bíblicas. A diferença é que, ao invés de agir tal qual um ser divino ou bíblico, o eu lírico incorpora uma *stripper* e afirma que irá exhibir suas mãos, seus joelhos, e posteriormente seu corpo todo, ainda que seja apenas "pele e osso" (verso 33). Além disso, infere posteriormente (versos 57 a 60) que há um preço para ver

suas cicatrizes, ouvir seu coração, ou ter contato com seu toque, seu sangue, seus cabelos, ou suas roupas, o que fortalece o imaginário em torno da imagem da *stripper*, trazendo à tona novamente a questão da corporeidade que, em "Lady Lazarus", é origem de humilhação, pois representa uma vida invadida por terceiros, exposta e não desejada.

Após a exibição pública e vexaminosa, o eu lírico discorre sobre suas tentativas de suicídio: a primeira, ocorrida aos dez anos, havia sido um acidente; a segunda, intencional, deveria se concretizar, mas ela ficou apenas "fechada/Como uma concha do mar" (versos 39 e 40). As circunstâncias da terceira e última tentativa de suicídio não estão claras, mas podem ser discutidas se retomarmos as próprias tentativas de suicídio de Plath, como já foi mencionado no início deste subcapítulo.

Bem, tentei me afogar, mas não deu certo; de alguma forma o desejo pela vida – pela vida meramente física – é muito forte, e senti que eu poderia nadar para sempre diretamente para o mar e para o sol e nunca mais ser capaz de engolir mais que um ou dois goles de água e continuar nadando. O corpo é maravilhosamente resistente quando se trata de sacrificar a si mesmo em função das direções aniquiladoras da mente. (PLATH, 1975, p.153)⁷⁹

O excerto retoma a tentativa de afogamento aos dez anos e, no que diz respeito à segunda tentativa de suicídio mencionada nos versos 37-42, trata-se de uma referência à tentativa de suicídio que Plath realizou aos 21 anos, na qual ingeriu uma grande quantidade de comprimidos para dormir antes de se trancar no porão da casa de sua mãe. Ter se fechado "como uma concha" e mencionar que "tiveram de chamar e chamar" são versos que se relacionam ao fato de que Plath ficou desacordada por dois dias, até a encontrarem. Segundo Carl Rollyson (2015, p. 31), esta tentativa de suicídio tem relação com um dos hiatos criativos da poeta, algo que Sylvia "encarou como uma morte em vida", afirmação que, por sua vez, nos permite mencionar a perspectiva de Maurice Blanchot no que diz respeito à relação entre vida e morte, uma vez que para o filósofo francês, a morte se apresenta não como um fim absoluto em si mesmo, mas como uma experiência passível de ser vivenciada, de maneira ainda mais peculiar por um autor em conflito com sua obra, que necessita morrer para poder criar e viver. Assim como em outros poemas de Plath – tais como "Cut", "Ariel", "Fever 103º", "Thalidomide", dentre outros –, vale notar que a morte em "Lady Lazarus" possui

79 "Well, I tried drowning, but that didn't work; somehow the urge to life, mere physical life, is damn strong, and I felt that I could swim forever straight out into the sea and sun and never be able to swallow more than a gulp or two of water and swim on. The body is amazingly stubborn when it comes to sacrificing itself to the annihilating directions of the mind." (unsent letter, 28 December 1953)

aspectos pálidos que podem ser encontrados na "concha" fechada, na imagem dos vermes brancos sobre o corpo morto que são "pérolas grudentas", no fato do eu lírico ser apenas "pele e osso", bem como nas "cinzas", de onde o eu lírico sai para retornar à vida como uma fênix. Por outro lado, a vitalidade é associada ao vermelho, visto nos cabelos da mulher-fênix agressiva e no coração que "bate, afinal"; além disso, como já foi observado, a multidão deve pagar um preço para ver o corpo, as roupas, os cabelos e, principalmente, "uma mancha de sangue" do eu lírico, ou seja, há um preço para ver a mulher sorridente pulsando com vida. Retomaremos esta discussão nas próximas seções.

Cabe mencionar que o poema se desenvolve em uma retrospectiva feita pela mulher, narrando sua última morte por suicídio seguida de ressurreição até o verso 63, a partir do qual aparentemente há uma mudança de tom e tempo. Quando o eu poético diz "e aí, Herr Doktor", "e aí, Herr inimigo" (versos 64 e 65), tem-se a impressão de que a mulher está de fato encarando – no momento da leitura – os médicos que a ressuscitaram, enquanto observamos a transição do tom irônico para uma postura mais ameaçadora. Vale notar que "Herr" significa "senhor" em alemão, termo utilizado principalmente em tratamentos mais formais, o que reforça a ironia dos versos, principalmente quando o eu lírico utiliza esta expressão para se dirigir a Deus e ao Diabo.

Nos versos seguintes, em função da ressurreição bem sucedida, o eu lírico provoca seus inimigos médicos, afirmando ser a "obra prima" e o "bebê de puro ouro" (versos 67 e 69) deles para, em seguida, desafiá-los no verso 71, virando e se carbonizando, ou seja, tornando-se novamente inacessível às mãos masculinas, pois após queimar, "não há mais nada ali" (verso 75). Finalmente, como prova de sua força e capacidade de manipulação da vida e da morte, a mulher realiza sua performance após ameaçar até mesmo Deus e o Diabo: "Herr Deus, Herr Lúcifer/Cuidado./Cuidado.//Saída das cinzas/Me levanto com meu cabelo ruivo/E devoro homens como ar." (versos 79 a 84). O eu lírico, portanto, morre voluntariamente nas mãos de seus inimigos mais uma vez e, logo depois, realiza uma rápida ressurreição, tal qual uma fênix ascendendo das cinzas.

Nesse sentido, o desfecho do poema tem o intuito de expressar o domínio do eu lírico em relação à manipulação da morte e da vida. A grande busca do eu poético é a existência na morte ou, em outras palavras, o domínio da morte, algo que faz sentido se pensarmos no aspecto mitológico que abrange a caracterização da mulher suicida, chamada "Lady Lazarus". A narrativa bíblica que envolve Lázaro ocorre no capítulo 11 do Evangelho de João, no qual Jesus chega a Betânia quatro dias após a morte de Lázaro e opta por ressuscitá-lo. É

interessante notar que em determinado momento Jesus afirma que "Eu sou a ressurreição e a vida; quem crê em mim, **ainda que esteja morto, viverá**" (BÍBLIA, 1995, p.206, grifo nosso), sugerindo o entrelaçamento de vida e morte e, portanto, a possibilidade de diluição de barreiras entre as duas instâncias. Mais do que isso, Jesus sugere que a morte pode ser benéfica no capítulo 12, ao dizer que "Na verdade, na verdade vos digo que, se o grão de trigo, caindo na terra, não morrer, fica ele só; **mas se morre, dá muito fruto**" (*idem*, p. 210, grifo nosso) e ainda "**Quem ama sua vida perdê-la-á**, e quem neste mundo odeia a sua vida, guardá-la-á para a vida eterna" (*idem*, *ibid.*, grifo nosso). Por fim, no capítulo 11 Jesus ressuscita Lázaro que, por sinal, estava caracterizado tal como o eu lírico do poema: "E o defunto saiu, tendo as mãos e os pés ligados com faixas, e o seu rosto envolto num lenço (...)" (*idem*, p. 207).

Observa-se que o maior desejo do eu lírico em "Lady Lazarus" é morrer e permanecer na morte, ou seja, ser senhora soberana de sua própria morte e, conseqüentemente, de sua própria vida. Em outras palavras, o eu lírico não está em busca de um Jesus para ressuscitá-la, pelo contrário, ela inclusive ameaça Deus e o Diabo. O que ela realmente busca é o domínio de sua existência e de sua corporeidade por meio do domínio da morte. Ainda é possível dizer que o eu lírico deseja superar a morte, tal como fez Rilke, que associou o verbo **superar** a **ultrapassar**, embora o ser deva conseguir sustentar aquilo que se está ultrapassando (apud BLANCHOT, 2003, p.126). É exatamente isto que o eu lírico faz ao se consolidar na existência de uma fênix, que flui entre a vida e a morte, superando a existência e dominando-a novamente ao adquirir soberania sobre a morte. Segundo Blanchot, a definição do desejo suicida – em que o ser busca a morte sem efetivamente vivenciá-la, ou seja o "desejo de morrer, abstendo-se da morte" (2003, p.127) – parece não se adequar completamente ao eu lírico de "Lady Lazarus", pois a mulher quer, de fato, vivenciar a experiência da morte diretamente, sem abstenções. De acordo com Barbara Hardy

Em "Lady Lazarus", a *persona* está dividida e desordenada. A divisão permite que o poema se separe do pessoal para personificar e generalizar o sentimento suicida. É um dom, uma performance, algo para se olhar. O poema parece admitir o exibicionismo do suicídio (e da poesia de morte?) assim como o voyeurismo dos espectadores (e leitores?). Há ainda uma ressurreição abominável, impregnada de morte. (apud BLOOM, 2007, p.4)⁸⁰

80 "In 'Lady Lazarus' the persona is split, and deranged. The split allows the poem to peel off the personal, to impersonate suicidal feelings and generalize it. It is a skill, it is a show, something to look at. The poem seems to be admitting the exhibitionism of suicide (and death poetry?) as well as the voyeurism of spectators (and readers?). It is also a foul resurrection, stinking of death."

Para o eu lírico, morrer é uma arte, um dom, e pode ser terrível, mas é o que realmente dá sentido à sua existência exausta de convenções e submissões. Segundo Arthur Oberg, para Plath "(...) a perfeição da arte torna-se inseparável da perfeição da vida e da morte. Seus dois volumes de poemas publicados apresentam um movimento em direção à estase e à pureza, morte e perfeição. Sylvia Plath possui uma atração ao que é inumano e transcendente". (1968, p. 71)⁸¹. E nada mais inumano e transcendente do que um eu lírico que afirma devorar homens como ar, apontando também uma caracterização do ato assassino como um impulso simultaneamente mortal e vital, pois ao associar os homens com o ar, está relacionando-os a algo essencial para sua existência, ainda que apenas necessite deles para que possa destruí-los.

3.3 "Cut"

Em "Cut", um dos poemas mais conhecidos de Plath, o eu lírico reflete sobre um corte no dedo. Trata-se de um texto em que também encontramos referências à corporeidade e à relação entre vida e morte:

1 What a thrill! 2 My thumb instead of an onion. 3 The top quite gone 4 Except for a sort of a hinge	Que arrepio – Em lugar da cebola, meu polegar. A ponta quase se foi Não fosse por um fio
5 Of skin, 6 A flap like a hat, 7 Dead white. 8 Then that red plush.	De pele Aba de chapéu, Branca e morta. E aquela pelúcia vermelha.
9 Little pilgrim, 10 The Indian's axed your scalp. 11 Your turkey wattle 12 Carpet rolls	Pequeno peregrino, Os índios arrancaram seu escalpo. Sua esteira, papo de peru, Se estende
13 Straight from the heart. 14 I step on it, 15 Clutching my bottle 16 Of pink fizz.	Direto do seu coração. Eu piso nela, Segurando minha garrafa De espumante rosé.
17 A celebration, this is.	Uma celebração, deve ser.

81 "For Sylvia Plath, 'dying/Is an art'. And the perfection of the art becomes inseparable from the perfection of life in death. Both volumes of her poems are involved in a movement toward stasis and purity, death and perfection. Sylvia Plath is attracted to what is inhuman and transcendent."

18 Out of a gap 19 A million soldiers run, 20 Redcoats, every one.	Por uma fissura Um milhão de soldados escorrem, Jaquetas vermelhas, um por um.
21 Whose side are they on? 22 O my 23 Homunculus, I am ill. 24 I have taken a pill to kill	De que lado estão? Oh, meu Homúnculo, estou doente. Tomei uma pílula que aniquila
25 The thin 26 Papery feeling. 27 Saboteur, 28 Kamikaze man –	Aquela fina Sensação de papel. Sabotadora, Kamikaze –
29 The stain on your 30 Gauze Ku Klux Klan 31 Babushka 32 Darkens and tarnishes and when	A mancha em sua Gaze Ku Klux Klan Babushka Escurece e suja e quando
33 The balled 34 Pulp of your heart 35 Confronts its small 36 Mill of silence.	A polpa Redonda do seu coração Enfrenta seu pequeno Moinho de silêncio
37 How you jump – 38 Trepanned veteran, 39 Dirty girl, 40 Thumb stump." (PLATH, 2010, p. 64-68)	Como você pulsa Veterano trepanado, Garota suja, Toco de polegar. (PLATH, 2010, p. 65-67)

Assim como em "Lady Lazarus", a composição de "Cut" segue uma estrutura fixa, desta vez formada por quartetos. As rimas já não são tão delineáveis, mas também existem no interior dos versos, como no verso 6 (A flap like a hat), ou simultaneamente internas e externas como nos versos 23 e 24 (Homunculus, I am ill/I have taken a pill to kill). Pode-se dizer que o ponto forte de "Cut" é o léxico que Plath selecionou para compor a imagética que caracteriza o corte, como "cebola", "aba de chapéu", "pelúcia vermelha", "papo de peru", "jaquetas vermelhas", "gaze Ku Klux Klan", dentre outros termos, que serão discutidos a seguir.

"Cut" é um poema sobre um corte no dedo possivelmente adquirido em um acidente doméstico na cozinha. No poema de quarenta versos, o eu lírico expõe suas impressões sobre o evento, seja falando do corte por meio de imagens, seja refletindo sobre a dor. É interessante notar que já no primeiro verso – "what a thrill!" ("que arrepio!") – somos introduzidos a uma ambiguidade, pois apesar de *thrill* poder significar "arrepio", significa também "deleite". Logo

nos versos 2 e 3, há uma menção à cebola não cortada e à ponta do dedo "escalpelado", do qual a pele que restou ficou dependurada, formando uma "aba de chapéu". Nos versos 9 e 10 o dedo se torna um pequeno peregrino escalpelado por índios e depois um papo de peru estendido e pressionado pelo eu lírico para tentar estancar o sangue, enquanto segura firmemente a garrafa de água oxigenada. A menção sobre segurar a garrafa **firmemente** tem origem no verbo "clutch" utilizado no verso 15, que não é necessariamente similar à "hold" (segurar), uma vez que sua conotação envolve segurar algo com bastante força. Ao utilizar este verbo para se referir à força com que o eu lírico segura a garrafa de água oxigenada, vemos transparecer uma espécie de hesitação e nervosismo que irão mudar o curso do poema, que até então caracterizara o corte apenas com imagens agressivas, relacionadas à dor. A partir do momento em que pega a garrafa, o eu lírico observa que, na realidade, o que está ocorrendo é uma "celebração" (verso 17) e o poema passa a seguir outro rumo, centrado na observação do sangue jorrando do corte. Não fica claro se a água oxigenada foi utilizada, mas o sangue continuará a ser descrito como "soldados de jaqueta vermelha", ou seja, revolucionários, mas também como *kamikazes* – soldados japoneses suicidas – que insistem em manchar de sangue a gaze branca "Ku Klux Klan" (verso 30), o que dá a entender que o sangue jorra ininterruptamente. Estas imagens também apontam que mesmo em um poema como este, que à primeira vista versa essencialmente sobre um corte e suas sensações, Plath se esforça para manter um pano de fundo social e político relevante no que diz respeito à utilização de elementos da história. Ainda que a relação entre a Ku Klux Klan, soldados revolucionários e *kamikazes* pareça pouco provável, torna-se mais compreensível se pensarmos que todos evocam imagens masculinas violentas, especialmente quando observamos o desfecho do poema, que caracteriza o dedo cortado como um "soldado trepanado"⁸² e uma "garota suja". Existe, portanto, um conflito entre imagens masculinas e femininas.

Além das imagens, é interessante notar que as cores utilizadas no poema – branco, vermelho e cor-de-rosa – possuem uma relação específica e perfazem um movimento, do branco ao vermelho, passando pelo cor-de-rosa da garrafa de água oxigenada que, por sua vez, gera um milhão de soldados em vestimentas vermelhas, em referência ao sangue borbulhando. É interessante notar que o verso 21 – "De que lado estão?" – questiona o posicionamento destes soldados, mas quais são esses lados mencionados pelo eu lírico?

82 A trepanação é um procedimento cirúrgico realizado por meio da perfuração do crânio e tinha como intuítos principais drenar um hematoma intracraniano ou aliviar pressão.

Estariam os soldados ao lado dos defensores ou dos opressores? Do lado de dentro ou de fora do corpo? Estão ao lado da vida ou da morte? O verso sugere que ao descrever o corte, o eu lírico hesita entre observar e deixar o sangue fluir ou estancá-lo com gaze e água oxigenada. Esta pausa é melhor exemplificada quando o eu lírico afirma que tomou um remédio para matar a "fina sensação de papel", direcionando-se ao homúnculo, termo que significa "pequeno homem"⁸³, expressão utilizada para se referir ao dedo cortado. Nesse ponto há duas coisas que valem ser pontuadas: primeiramente, que a cor branca no poema também se associa à morte, algo que já mencionamos no subcapítulo 3.2 quando tratamos da palidez relacionada à infertilidade e à morte. Por fim, percebe-se que ao longo do poema o dedo cortado torna-se cada vez mais personificado, ao passo que o eu lírico cede espaço para sua própria despersonalização. Dessa forma, o dedo, um *kamikaze* que sangra "soldados vermelhos", pulsa como um "veterano trepanado", uma cabeça escalpelada, uma "garota suja".

Retornando à relação das cores, nota-se que, mais uma vez, o vermelho representa vitalidade, força e agressividade, enquanto o branco surge como a palidez da morte. Plath já havia feito associações similares, em poemas como "Ariel" (cf 3.2), "Tulips", "A Birthday Present", "The Courage of Shutting-Up" e "Death & Co.", apenas para citar alguns. Em "Ariel", como já vimos, o eu lírico toma "goles de sangue negro e doce/Sombras", mas logo depois é arrastado pelos ares, tornando-se a "Godiva branca" que escama "mãos mortas, asperezas mortas", passando a espumar "com o trigo, um brilho de mares" para no final se tornar novamente o "orvalho que voa/Suicida e de uma vez avança/Contra o olho//Vermelho, caldeirão da manhã" (PLATH, 2010, p.81-2, tradução Rodrigo Garcia Lopes)⁸⁴. Observa-se que até surgir o contato com os goles de sangue, o eu lírico estava se unindo à "leoa de Deus", que seria a definição do nome do arcanjo "Ariel" e, embora os anjos normalmente não possuam sexo, este arcanjo normalmente é mencionado no feminino. Como arcanjo, Ariel aparece em textos apócrifos, mas não sob este nome, o que torna difícil traçar sua origem.⁸⁵ Porém, no antigo testamento, Ariel é citado em Isaías, capítulo 29, como uma cidade que será destruída. Além disso, "Ariel" também se refere a um cavalo que Plath possuía – referência que fica mais evidente quando o eu lírico menciona a união de "eixo de calcanhares e

83 O homúnculo, na alquimia, seria uma miniatura de um homem criada a partir de objetos materiais e sua concepção assemelha-se ao golem. Ambos os construtos relacionam o homem ao divino, pois são apenas matéria antes de serem dotados de vida.

84 O poema encontra-se no apêndice.

85 Cf. a página <http://seraphim.com/the-archangel-ariel.html>. Acesso em 10 de janeiro de 2016.

joelhos", imagem que retoma a posição durante a cavalgada –, como também o espírito andrógino mágico de *A tempestade*, de Shakespeare.

O espírito na peça de Shakespeare e a leitura do capítulo 29 em Isaías nos permitem fazer algumas aproximações com o poema de Sylvia Plath. Isso porque em *A tempestade*, Ariel, outrora aprisionado pela bruxa Sicorax em uma árvore, é resgatado por Próspero, a quem o espírito passa a servir, agindo em alguns momentos como os olhos e as orelhas do amo. Ariel surge no Ato II avisando Próspero que realizou um ataque bem sucedido ao navio do Rei de Nápoles – inimigo de Próspero – ataque realizado com uma tempestade, por meio da qual o espírito utilizou o mar, a chuva, os raios e o fogo, acreditando ter sido auxiliado por Netuno, deus romano do mar (inspirado em Poseidon), dos terremotos e, ainda, criador dos cavalos. Durante a peça, Ariel auxilia Próspero em outros eventos, como espionagem e ataques, e após mais dois dias de serviços, ganha sua liberdade.

Já em Isaías 29, Jerusalém é chamada de Ariel, cidade que será atacada, mas que também será defendida com os mesmos meios utilizados pelo espírito na peça de Shakespeare:

Lançada ao chão, de lá você falará;
do pó virão em murmúrio
as suas palavras.
Fantasmagórica, subirá sua voz da terra;
um sussurro vindo do pó será sua voz.

Mas os seus muitos inimigos
se tornarão como o pó fino;
as hordas cruéis,
como palha levada pelo vento.
Repentinamente, num instante,

O Senhor dos Exércitos virá
com **trovões e terremoto**
e **estrondoso ruído**,
com **tempestade e furacão**
e **chamas de um fogo devorador**. (BÍBLIA, 2016, grifo nosso⁸⁶)

No poema de Plath, por fim, o eu lírico, tal qual um espírito, é arrastado pelos ares durante uma espécie de metamorfose, que vai de sua forma espumosa – relacionada ao mar – à forma do trigo, relacionado à terra. O mar também ressoa no azul dos primeiros versos, "Estase no escuro./E um fluir azul sem substância/De rochedos e distâncias". Após vivenciar sua metamorfose, o eu lírico ascende e segue em direção ao sol, em um movimento que nos

86 Cf. http://www.bibliaon.com/isaias_29/. Acesso em 03 de janeiro de 2016.

remete ao mito de Ícaro, que recebeu de seu pai asas artificiais feitas de penas de gaivota e cera do mel das abelhas e que, apesar de efetivas, derreteriam sob a proximidade excessiva do sol ou cairiam em decorrência da umidade do mar. Mesmo assim, Ícaro voou em direção ao sol, o que ocasionou sua morte e sua queda no mar Egeu. Diferentemente de Ícaro, os atos do eu lírico do poema de Plath não são frutos de curiosidade, pelo contrário, são atos e desejos assumidamente suicidas, mas ainda assim há uma similaridade no ato de voar em direção ao sol para morrer. Mais uma vez sob a forma líquida do orvalho associada ao mar, o eu lírico segue rumo às "chamas de um fogo devorador", como se lê em Isaías; a diferença é que não há salvação ou proteção divina no "Ariel" de Plath, uma vez o eu lírico está em uma jornada consciente rumo à autodestruição. Segundo Kathlenn Lant, o eu lírico do poema "está se movendo em direção a si mesma com o intuito de se implodir; o movimento segue em direção ao Olho/Eu⁸⁷, que se tornou o centro de seu universo, o foco de sua atenção" (1993, p. 657)⁸⁸, mas que ao mesmo tempo está indo na direção de um deus, o Sol, após escamar-se completamente, ou seja, após desnudar-se, trazendo à tona novamente a questão da corporeidade na poesia de Plath. Para Lant "estar desnuda perante um Deus é o ato mais transcendentalmente poderoso que um humano pode realizar". (*idem, ibid.*). Assim, em "Ariel", o corpo/espírito tornado andrógino por sua constituição atrelada ao mar e à terra – elementos respectivamente associados ao feminino e ao masculino, finalmente se apresenta completamente desnudo, tornando-se livre para morrer. Segundo Jairo Pereira,

Não há como se evitar, em análise-relâmpago, a força de poemas como "Ariel", (...) cavalo oculto que galopa apuros técnicos extremados. O "cavalo" que o poema induz/ser, pode também metaforizar a própria vida da poeta, flecha atirada, suicida, "contra o olho vermelho, caldeirão da manhã". A vida, frágil e breve, lançada à existência — e, por conseqüência, à morte — pelo suicídio. De outro ângulo: um cavaleiro, e só um cavaleiro, é capaz de sentir o que sentiu a poeta, de num galope cancha reta, lançar-se ao anoitecer aos espaços, rumo a um horizonte indefinido, compondo com o animal, o bólido musculado de intensa força. Há urgência em tudo. Urgência em delatar poeticamente. **Urgência em viver e morrer.** (2016, p.1, grifo nosso)⁸⁹

Apesar das diferenças no que diz respeito à imagética do mar e das associações com mitologias e narrativas sagradas, a conotação das cores em "Ariel" é tão importante quanto em

⁸⁷ Trata-se de uma ambiguidade verificada no termo "Eye" (olho), que se assemelha, na pronúncia, a "I" (eu), em inglês.

⁸⁸ "Plath's speaker is moving implacably toward herself as well, toward the eye/I that has become the center of her universe, the focus of her attention."

⁸⁹ Disponível em <http://www.letraslivros.com.br/livros/155?showall=1>. Acesso em 04 de janeiro de 2016.

"Cut", pois em ambos os poemas o vermelho se relaciona tanto à vida, quanto à morte. Em "Cut", o sangue é uma expressão da vida que flui, mas que se fluir em demasia, trará morte ao eu poético, enquanto em "Ariel", o vermelho representa a força vital do impulso suicida e a imagem do sol, que acabará sendo fatal.

Em "A Birthday Present" o eu lírico fala da morte como um presente, até porque "Afinal de contas, estou viva por acidente" (PLATH, 2010b, p. 139, tradução Rodrigo Garcia Lopes). Há menções ao pacote do presente e seu aspecto que em alguns momentos possui "(...) véus, tremeluzindo como cortinas", ou ainda "cetins diáfanos (...)/brancos como lençóis de bebês, brilhando com respiração mortíca. Oh, marfim!". Mas o que o eu lírico realmente quer é a morte, que seria "uma coluna-fantasma", umaimensidão dotada de "brilho" e "variedade espelhada". No fim do poema, pede que retirem o véu do presente e diz que "Se ele fosse a morte/Eu admiraria sua profunda gravidade, seus olhos eternos" e então "haveria nobreza" e "a faca não cortaria, mas entraria/Pura e limpa como choro de bebê,/E o universo fugiria de mim". (PLATH, 2010b, p. 143, *idem*). Neste poema, a morte é mais uma vez caracterizada com imagens de cores pálidas, como o marfim, o brilho, as nuvens, ossos e botão de pérola, a diferença é que desta vez, por estar presente, mas inacessível, a morte possui um caráter ambíguo, representado pelas imagens do vidro, das cintilâncias e do véu. Em se tratando de um poema que versa essencialmente sobre a morte, não há referências ao vermelho vital e ameaçador, a não ser pela ideia do corte sugerido pela faca no final do poema, que seria a causa efetiva da morte do eu lírico.

Em "Tulips" o vermelho das tulipas ressurgue com força total e será associado a uma vitalidade agressiva que interrompe a palidez do quarto de hospital em que o eu lírico se encontra desde o primeiro verso: "Tulipas são excitáveis demais, é inverno aqui" (PLATH, 2010b, p. 53), ao que prossegue dizendo "Vê como tudo está **branco**, tão silencioso, **coberto de neve**./Aprendo a paz, deitada sozinha em silêncio/Enquanto a luz se espelha nestas **paredes brancas**, nesta cama, nestas mãos". (*idem*, grifo nosso). Até aqui, o branco mais uma vez, tal como em "Cut", é utilizado para expressar a imobilidade, a solidão e, finalmente, a morte. O eu lírico diz então que "Eu não queria flor alguma, apenas me deitar/Com as mãos para cima e ficar completamente vazia./É tanta liberdade, você não tem ideia –/a paz é tão imensa que entorpece,/E não pede nada, apenas um crachá, coisinhas de nada./É disso que se aproximam os mortos, por fim; e os imagino/Fechando suas bocas sobre ela, como se fosse uma hóstia" (PLATH, 2010b, tradução nossa). Diferentemente do eu lírico agressivo de "Lady Lazarus" que hostiliza sua submissão, em "Tulips" o eu lírico aprecia a solidão em sua

situação de submissão na cama de um hospital, associando sua imobilidade – ou seja, a morte – a um estado de paz e liberdade. Por fim, expressa que "Tulipas são **vermelhas** demais, me machucam" e que "Sua **vermelhidão** conversa com minha **ferida**, elas combinam./São tão sutis: parecem flutuar, embora sinta seu peso,/Me aborrecendo com suas súbitas cores e línguas,/Uma dúzia de **chumbadas vermelhas** presas no pescoço". (idem, 2010b, tradução Rodrigo Garcia Lopes, grifo nosso). Por fim "As **tulipas vivas** devoram meu oxigênio" (idem, *ibid.*, grifo nosso) e deviam "estar atrás das grades, como feras perigosas". Segundo Constance Scheerer, o eu lírico do poema

Não quer simplesmente morrer, isso seria muito fácil. Ela sente que, após um processo de preparação, agora está pronta e é digna da morte: "Sou freira agora, nunca fui tão pura". Mas alguém a presenteou com um jardim vermelho, forçando a intensidade da vida sobre a brancura pacífica de morte de sua prontidão purificada. (SCHEERER, 1976, p. 476⁹⁰)

Vemos, portanto, que mais uma vez o vermelho está ligado à vitalidade e à força da morte, pois apesar de serem vívidas, as tulipas também devoram oxigênio, ou seja, matam. Assim como em "Cut", o vermelho – no caso, o sangue – detém o poder da vida e, sob a tentativa de estancamento oriunda da gaze – ou seja, sob a tentativa de imposição da imobilidade da morte –, o sangue mancha o tecido branco e escurece, ou seja, perde sua força vital. Daí o fato do eu lírico continuar observando o dedo, no final do poema, para apreciar a pulsação do dedo cortado, ou seja, o movimento da vitalidade.

Tais questionamentos nos permitem dizer que o corte é uma imagem que exemplifica bem o ato da escrita, pois gera o elemento que contém em si vida e morte, no caso, o sangue. A pergunta feita pelo eu lírico sobre o posicionamento dos soldados quer, na verdade, compreender a função do sangue, uma vez feito o corte. Sangrar é benéfico? Maléfico? Necessário? Se faço o sangue borbulhar com água oxigenada, estou curando a ferida? Em outras palavras, se ofereço oxigênio e movimento ao sangue, ofereço-lhe vitalidade? Mas o sangue não é parte de mim? Então não estou viva? De que maneira um corte, ou um ato de morte, torna-se necessário para que a vida flua? Mas se o sangue jorra, estou morrendo ou estou vivendo?

Também é perceptível a relação entre escrita e autor, sugerida por Plath não apenas em "Cut", mas também nos versos de "Kindness", mais uma vez utilizando a imagem do sangue:

90 "She does not simply want to die that would be easy enough. She now feels that she is ready, worthy, by a process of preparation-'I am a nun now, I have never been so pure.' But someone has brought her a red garden, forcing vivid life upon the peaceful death-whiteness of purified readiness."

"o jato de sangue é poesia/não há como estancá-lo" (PLATH, 2010b, p.78, tradução nossa). A escrita representa uma vitalidade que flui com autonomia e que não pode ser contida pelo poeta, mas que, por isso mesmo, pode ser fatal. Por isso o sangue em "Cut" é tão relevante; reflete os questionamentos essenciais sobre o ato de escrever, algo que é acrescido de significado se pensarmos nos versos que mencionam "a fina sensação de papel" em referência ao corte. O corte no poema é a escrita para o autor, evento ambíguo que faz jorrar o sangue em forma de linguagem, autônoma, fatal, mas também completamente vital, até porque "escrever é fazer-se eco do que não pode parar de falar" (BLANCHOT, 2003, p. 18). Assim, a escrita poética é, por um lado, esse corte suicida atrelado à submissão a uma vontade maior, vontade que também pode ser chamada de salto ou inspiração; por outro lado, o sangue oriundo do corte flui como a linguagem necessária para a constituição da obra, objeto questionável, ameaçador, divino: simultaneamente curandeiro e assassino. Esta discussão em torno da imagética do sangue ecoa uma passagem de Rilke, em que o poeta diz que "a verdadeira forma da vida estende-se através dos dois domínios (da vida e da morte), o sangue do maior circuito corre através de ambos; não existe um aquém nem um além, mas a grande unidade..." (RILKE *apud* BLANCHOT, 2003, p. 141). Para o poeta, o que une vida e morte também é a unidade do sangue, assim como observamos em "Cut", onde o eu lírico se permite vivenciar uma espécie de despersonalização em prol da experiência com a morte por meio do corte que, contraditoriamente, ao mesmo tempo lhe oferece uma nova percepção do sangue, ou seja, da vitalidade que o constitui e que havia sido negligenciada até o momento do corte ou da revelação, mas que a partir do corte é vivenciada em sua totalidade até tocar os limites da fatalidade. Trata-se de uma experiência circular, tal qual círculo mortal discutido por Blanchot, no qual o escritor escreve para morrer e morre para escrever. O eu lírico de "Cut", portanto, não busca anular a morte, mas vivenciá-la em sua plenitude, observá-la, descrevê-la, tal como busca Plath em relação à sua poesia. Segundo Michel Foucault,

Esse tema da narrativa ou da escrita feitos para exorcizar a morte, nossa cultura o metamorfoseou: a escrita está atualmente ligada ao sacrifício, ao próprio sacrifício da vida; apagamento voluntário, que não é para ser representado nos livros, pois ele é consumado na própria existência do escritor. (1969, p.268-9)

A discussão sobre a morte do autor é pertinente quando se pensa na voz do eu lírico. No caso de escritores confessionais, a questão é ainda mais complexa, pois embora exista certa "licença" para abordar aspectos biográficos, a escrita confessional prova que a morte não faz distinções, pelo contrário, sua força permeia até mesmo os textos mais pessoais. No caso

de "Lady Lazarus", vimos que há aspectos da biografia de Plath na menção às tentativas de suicídio, entretanto, no poema, não podemos dizer que a voz do eu lírico é a voz da poeta, uma vez que a mulher no poema se transfigura, suicida-se e retorna à vida, divertindo-se e até mesmo zombando dos limites impostos entre vida e morte. O espaço que o eu lírico acessa no poema é um *entre* inacessível para o escritor, um lugar em que não é possível parar e permanecer, considerando que se trata de um espaço que apenas permite a **fluidez** entre a vida e a morte, ou seja, é um espaço que apenas permite um **movimento**, e não uma parada. O eu lírico, de certa forma, possui mais autonomia sobre este espaço nebuloso, pois pode emudecer completamente, mas também pode morrer e se pronunciar, morrer e utilizar forças vitais para permanecer na morte ou retornar à vida, tornando vida e morte seus elementos constitutivos essenciais e inseparáveis. O escritor não pode fazer o mesmo; embora contenha vida em si, seu movimento na escrita é um movimento para a morte, uma anulação de sua subjetividade em prol de uma criação quimérica. Segundo Foucault "a obra que tinha o dever de trazer a imortalidade, recebeu agora o direito de matar, de ser assassina do seu autor" (1969, p.269). Já vimos em Paz (*cf* 3.1) que a vida e morte são inseparáveis e, além disso, são elementos que nos constituem:

Pois bem, a morte não está fora do homem, não é um fato estranho que venha do exterior. Se considerarmos a morte como um fato que não faz parte de nós mesmos, a atitude estoica é a única possível: enquanto estamos vivos, a morte não existe para nós; assim que entra em nós, deixamos de existir: por que temê-la então e fazer dela o centro do nosso pensar? Mas a morte é inseparável de nós. Não está fora: é nós. Viver é morrer. E exatamente porque a morte não é algo externo, está incluída na vida, de tal modo que viver é também morrer, não é algo negativo. A morte não é uma falta na vida humana; ao contrário, ela a completa. Viver é ir para a frente, avançar em direção ao estranho, e este avançar é ir ao encontro de nós mesmos. Portanto, viver é encarar a morte. (2012, p. 156-7).

Assim também deve ser a verdadeira forma da escrita, uma unidade capaz de residir no liame entre a vida e a morte, liame melhor exemplificado pela imagem do sangue, que pode ficar contido, mas também pode fluir, fazendo-se presente em ambos ser e espaço. Sua vitalidade está associada ao confinamento na prisão de um corpo e sua fatalidade à sua liberdade, ao "salto-mortal" fora do corpo em direção à outra margem, ainda que também continue sendo parte daquele. O corte, de toda forma, caracteriza-se como uma expressão da morte contente, discutida previamente (*cf* 3.1).

Cabe mencionar que a referência ao "remédio" para a "sensação de papel" ecoa as ideias da escrita como *phármakon*, simultaneamente remédio e veneno para o escritor. No caso, se o corte pode ser associado à escrita, o texto poético ou resultado final é aquilo que o eu lírico busca curar ao tomar um remédio para a dor. A dor, nesse sentido, é a dor oriunda do processo de criação da obra, uma dor que remete o escritor à sua solidão original, posto que ele nunca saberá quando a obra está realizada de fato (BLANCHOT, 2003), o que o prende a uma realidade em que a única certeza é o eterno recomeço do ato de escrever. O círculo.

Dessa forma, é possível afirmar que "Cut" é um texto constituído no *entre* de diversos aspectos: o corte é uma celebração, mas também proporciona dor; a constituição da imagética possui, de um lado, representantes de opressão (soldados, *kamikazes*, Ku Klux Klan) e, de outro, os oprimidos (o veterano trepanado, a garota suja); há também cores que se relacionam e se anulam, como o vermelho do sangue e da polpa do dedo e o branco do papel e da gaze; por fim, o próprio espaço do poema está situado entre a vida e a morte que fluem do corte. Por fim, ainda sobre as cores, é interessante notar o jogo **entre** o branco e o vermelho, no qual o branco atua como oposto da morte contente, representada pela opção do eu lírico em observar o sangue fluir, uma vez que o branco está não apenas na gaze, mas também no papel, imagens que atuam como a força da morte que busca impor o vazio, a imobilidade e o inefável. Nesse sentido, Arthur Oberg (1968, p.72) já havia observado que a associação entre estase, perfeição e morte é uma característica inegável da fase poética mais tardia de Plath.⁹¹

3.4 Fever 103°

Este poema possui algumas similaridades com "Lady Lazarus"; primeiramente porque também foi composto em tercetos, além de conter um eu lírico que, no final, perfaz um movimento de ascensão rumo à morte:

Fever 103°	40 graus de febre
1 Pure? What does it mean?	Puro? O que significa isso?
2 The tongues of hell	As línguas do inferno
3 Are dull, dull as the triple	São torpes, torpes como as três
4 Tongues of dull, fat Cerberus	Línguas do torpe, obeso Cerberus
5 Who wheezes at the gate. Incapable	Que arfa ao portão. Incapaz

91 "Stasis. Perfection. Death. The associations are unmistakable, and they are increasingly, obsessively impressed upon us in Sylvia Plath's late work."

<p>6 Of licking clean</p> <p>7 The aguey tendon, the sin, the sin. 8 The tinder cries. 9 The indelible smell</p> <p>10 Of a snuffed candle! 11 Love, love, the low smokes roll 12 From me like Isadora's scarves, I'm in a fright</p> <p>13 One scarf will catch and anchor in the wheel. 14 Such yellow sullen smokes 15 Make their own element. They will not rise,</p> <p>16 But trundle round the globe 17 Choking the aged and the meek, 18 The weak</p> <p>19 Hothouse baby in its crib, 20 The ghastly orchid 21 Hanging its hanging garden in the air,</p> <p>22 Devilish leopard! 23 Radiation turned it white 24 And killed it in an hour.</p> <p>25 Greasing the bodies of adulterers 26 Like Hiroshima ash and eating in. 27 The sin. The sin.</p> <p>28 Darling, all night 29 I have been flickering, off, on, off, on. 30 The sheets grow heavy as a lecher's kiss.</p> <p>31 Three days. Three nights. 32 Lemon water, chicken 33 Water, water make me retch.</p> <p>34 I am too pure for you or anyone. 35 Your body 36 Hurts me as the world hurts God. I am a lantern---</p> <p>37 My head a moon 38 Of Japanese paper, my gold beaten skin 39 Infinitely delicate and infinitely expensive.</p> <p>40 Does not my heat astound you! And my light! 41 All by myself I am a huge camellia 42 Glowing and coming and going, flush on flush.</p> <p>43 I think I am going up, 44 I think I may rise—— 45 The beads of hot metal fly, and I love, I</p>	<p>De lambar e limpar</p> <p>O membro em febre, o pecado, o pecado. Crepita a chama. O indelével aroma</p> <p>De vela apagada! Amor, amor, a fumaça rola De mim como a echarpe de Isadora, e temo</p> <p>Que uma das pontas se ancore na roda. Uma fumaça tão amarela e sombria Faz de si seu elemento. Não vai subir,</p> <p>Mas girar ao redor do globo Asfixiando o idoso e o humilde, O indefeso</p> <p>Bebê na estufa de seu berço, Orquídea pálida Suspensa em seu jardim suspenso no ar,</p> <p>Diabólico leopardo! A radiação o embranqueceu E o matou em uma hora.</p> <p>Engordurando os corpos dos adúlteros Como as cinzas de Hiroshima que os devoram. O pecado. O pecado.</p> <p>Meu bem, passei a noite Me virando, indo e vindo, indo e vindo. Os lençóis opressivos como beijos de um devasso.</p> <p>Três dias. Três noites. Limonada, canja Aguada, água me deixa enjoada.</p> <p>Sou pura demais para você ou qualquer outro. Seu corpo Me magoa como o mundo magoa Deus. Sou uma lanterna ---</p> <p>Minha cabeça uma lua De papel japonês, minha pele folheada a ouro Infinitamente delicada e infinitamente cara.</p> <p>Meu calor não te choca. Nem minha luz. Sou, sozinha, uma camélia imensa Ardendo e indo e vindo, gozo a gozo.</p> <p>Acho que estou subindo, Acho que posso levantar --- Contas de metal ardente voam, e eu, amor, eu</p>
---	--

46 Am a pure acetylene 47 Virgin 48 Attended by roses, 49 By kisses, by cherubim, 50 By whatever these pink things mean! 51 Not you, nor him 52 Nor him, nor him 53 (My selves dissolving, old whore petticoats)--- 54 To Paradise. (PLATH, 2010b, p. 161-163)	Sou uma virgem pura De acetileno Cuidada por rosas, Por beijos, por querubins, Por qualquer dessas coisas róseas. Não você, nem ele Nem ele, nem ele (Meus eus se dissolvem, anáguas de puta velha) --- Ao Paraíso. (PLATH, 2010b, p.162-164, tradução Rodrigo Garcia Lopes)
---	--

O poema de 54 versos segue o mesmo padrão preferido por Plath no que diz respeito à sonoridade, alternando as palavras impactantes em rimas internas e externas, como se vê no verso 11 "Love, love, the low smokes roll" e nos versos 26 e 27, "Like Hiroshima ash and eating in./The sin. The sin". A imagética também é muito diversificada, composta por elementos mitológicos e históricos, como veremos mais detalhadamente no decorrer deste subcapítulo.

Vale notar que "Fever 103°" possui aspectos tanto de "Lady Lazarus" quanto de "Cut", pois enquanto o eu lírico discorre sobre suas sensações em meio à febre de 40 graus – assim como em "Cut", no qual há uma observação e descrição de uma enfermidade, no caso, um corte no dedo –, o eu lírico se prepara para evidenciar que está em um processo de dissolução e ascensão rumo à morte, assim como em "Lady Lazarus". O eu lírico também é poderoso, ameaçador e contraditório, pois desde o começo do poema faz uso de uma linguagem agressiva e explícita, com referências à sexualidade, embora se caracterize como uma "virgem de acetileno", ou seja, uma figura feminina simultaneamente "pura" e perigosa.

A questão da pureza é justamente o que inicia o poema: "Puro? O que significa isso?", pergunta o eu lírico, em seguida mencionando as línguas do inferno e de Cérbero. É válido mencionar que na Bíblia – na versão tradução autorizada pelo rei Jaime, relacionado à igreja Anglicana – há passagens que falam da língua como um "fogo" ou similares. Na versão internacional mais recente, há um trecho que diz que "a língua também é um fogo, um território do mal dentre as partes do corpo. A língua corrompe o corpo todo, coloca fogo no curso da vida de um homem e contém em si mesma um fogo lançado pelo inferno" (BÍBLIA, 2016, tradução nossa)⁹². Cérbero, por sua vez, é o cão de guarda do submundo que possui três

92 Cf <http://biblehub.com/james/3-6.htm>. Acesso em 07 de janeiro de 2016. "The tongue also is a fire, a world of evil among the parts of the body. It corrupts the whole body, sets the whole course of one's life on fire, and is

cabeças⁹³ – e conseqüentemente, três línguas –, e sua função é não deixar sair os que adentraram o inferno. Esta última informação é bastante relevante se considerarmos que no poema Cérbero está arfando ao portão, incapaz de "lamber e limpar/O membro em febre, o pecado, o pecado", como se o eu lírico estivesse à beira da morte nos portões do inferno.⁹⁴

Após o encontro com Cérbero, o eu lírico prossegue descrevendo seu estado febril, constantemente associado à imagética do fogo: "Crepita a chama./O indelével aroma/De vela apagada!", ponto em que surge uma menção ao "Amor, amor, a fumaça rola/De mim como a echarpe de Isadora (...)", versos que podem ter sido dirigidos a Cérbero, incapaz de lambar ou limpar o corpo em chamas do eu lírico, incapaz de remover "o pecado", ou seja, a febre. A echarpe de Isadora no poema tem relação com a morte da dançarina Isadora Duncan, que faleceu aos 50 anos em decorrência de um acidente envolvendo uma echarpe de seda que ela usava e que enroscou nas rodas de um conversível, quebrando seu pescoço. No poema, todavia, a fumaça é a echarpe, ou seja, a febre que envolve todo o corpo do eu lírico, sufocando-o e proporcionando uma sensação de morte. A febre é tão intensa que se torna uma fumaça amarela tóxica que irá sufocar os mais fracos, velhos, bebês e plantas, como se vê nos versos 14, 15, 16, 17, 18, 19 e 20. Logo em seguida, o eu lírico afirma que a radiação "embranqueceu" o leopardo e o matou em uma hora. Observando o poema, que de certa forma apresenta uma jornada rumo ao inferno causada pela febre, vemos nos versos sobre a fumaça amarela a sugestão de um **elemento** amarelo (versos 14 e 15), também personificado na imagem do leopardo diabólico, o que nos permite inferir que se trata do enxofre que, em sua forma sólida, possui coloração amarela. O enxofre, nesse sentido, traz luz aos versos seguintes que mencionam Hiroshima sugerindo uma explosão, fenômeno também associado ao elemento. A própria etimologia da palavra oriunda do indo-europeu relaciona-se a "queimar" e, como é bem sabido, trata-se de um elemento constantemente associado à destruição na bíblia, ainda que seja essencial em todos os organismos vivos. Em Genesis (capítulo 19) a destruição de Sodoma e Gomorra ocorre da seguinte maneira: "Então o Senhor **fez chover enxofre e fogo**, do Senhor desde os céus, sobre Sodoma e Gomorra; E destruiu aquelas cidades e toda aquela campina, e todos os moradores daquelas cidades, e o que nascia da terra." (BÍBLIA, 2016, grifo nosso)⁹⁵. Da mesma forma, no Apocalipse (capítulo 9) vê-se que

itself set on fire by hell."

93 Há outras versões do Cérbero no que diz respeito à sua caracterização. Nas primeiras versões o cão possuía cinquenta cabeças (na *Teogonia* de Hesíodo) ou cem cabeças, segundo a definição de Píndaro. Conferir, por exemplo, o verso 310 e versos seguintes da *Teogonia* de Hesíodo.

94 Algumas interpretações associam esta passagem a uma referência erótica, na qual o membro em febre equivaleria à genitália do Cérbero ou até mesmo do eu lírico.

95 Cf <https://www.bibliaonline.com.br/acf/gn/19>. Acesso em 08 de janeiro de 2016.

"Por estes três foi morta a terça parte dos homens, isto é pelo **fogo**, pela **fumaça**, e pelo **enxofre**, que saíam das suas bocas" (BÍBLIA, 2016, grifo nosso)⁹⁶. Neste ponto cabe lembrar que o verso 31 menciona "Três dias. Três noites", em referência ao período de duração da enfermidade. Retomando a questão do enxofre, cabe mencionar que trata-se de um dos principais elementos na alquimia, juntamente com o orvalho (visto em "Ariel"), o sal e o mercúrio (também visto em "Thalidomide"), este último possivelmente mencionado no verso 45, nas "contas de metal ardente".

Após afirmar que a água lhe faz mal, o eu lírico se dirige a alguém para dizer que "Seu corpo/Me magoa como o mundo magoa Deus" e que ela é pura demais para qualquer um. Apesar da tradução inferir uma negação no verso 40 em "Meu calor não te choca. Nem minha luz.", no texto original vemos uma exclamação no fim dos versos "Does not my heat astound you! And my light!", o que nos permite dizer que se trata na verdade, de uma afirmação, algo como "Veja como meu calor te surpreende! E minha luz!", algo que pode ser corroborado pelo que segue, "(...) sozinha, uma camélia imensa/Ardendo e indo e vindo, gozo a gozo" (versos 41 e 42), pois estes versos apontam a grandeza do eu lírico perante aquele "meu bem" no verso 28. Neste ponto do poema há uma mudança na postura do eu lírico que até então apenas havia se lamentado, caracterizando sua febre com termos e expressões que a tornavam muito mais grave do que realmente era, algo verificável pela imagética em torno do fogo com as "línguas do inferno", a "chama" que crepita, o cheiro de fumaça de vela, o medo de que a fumaça ancore na roda – ou seja, que a febre resulte em morte –, a asfixia, as cinzas de Hiroshima, o acetileno.

O fim do poema se assemelha em muito ao término de "Lady Lazarus", no qual o eu lírico emerge com força total para devorar homens como ar. Em "Fever 103^o" o eu lírico também emerge a partir dos versos 43 e 44 "Acho que estou subindo/Acho que posso levantar", logo após afirmar sua superioridade em relação ao ser amado, possivelmente uma imagem masculina, e sua ascensão é uma ascensão para a morte, assim como em "Ariel". De certa forma, o eu lírico em "Fever 103^o" sintetiza em seus atos o desfecho de "Lady Lazarus" e de "Ariel", pois ascende dotado de poder, não para devorar homens como ar, mas para dissolver-se no paraíso mortal, separando-se do ser amado e abandonando tudo que era considerado puro, especialmente em si mesmo, algo que já se vê na transmutação da virgem em virgem de acetileno, ou seja, mais uma vez temos a presença de uma mulher ameaçadora e fatal. Trata-se de um desfecho ambíguo, pois até então toda a jornada do eu lírico havia

96 Cf <https://www.bibliaonline.com.br/acf/ap/9/18+>. Acesso em 08 de janeiro de 2016.

ênfatisado seu contato com os portões do inferno, mas no último verso sua dissolução o leva ao paraíso, o que nos permite visualizar novamente a relação entre vida e morte na poética de Plath. Enquanto está sentindo dor e tendo alucinações oriundas da febre, ou seja, enquanto está vivendo, o eu lírico descreve sua experiência como se estivesse perante o próprio inferno, mas ao abrir mão da submissão ao ser amado e efetivamente buscar sua dissolução, ou seja, o suicídio, o eu lírico encontra a paz, o paraíso. A possibilidade de diluir suas facetas e de não existir é o que conforta o eu lírico, tal como vimos em "Ariel".

Há interpretações que associam o poema ao que Plath vivenciou no que diz respeito à sua situação marital com Ted Hughes, do qual a infidelidade teria levado o casamento ao fim. A menção aos corpos adúlteros no verso 25 poderia sustentar esta hipótese, assim como a própria febre, que permeia todo o poema, imagem que pode ser verificada em seus diários e em suas cartas. Segundo Susan Bassnett (apud BLOOM, 2007, p.212), o poema "datado de 20 de outubro de 1962 teve origem durante um período de depressão e febre alta que está documentado em *Letters home*"⁹⁷. Em seus diários, há inúmeras menções a febres, nas quais Plath constantemente utiliza imagens infernais: "Estou péssima com uma febre de quase 40 graus e uma cabeça enrolada **na liga de ferro do próprio diabo**" (PLATH, 2010, p. 393, tradução nossa⁹⁸) e "A ida ao médico com direito a raio-x e teste sanguíneo ironicamente parece ter **exorcizado** minha febre." (*idem*, p. 453, tradução nossa⁹⁹). Em outro momento, Plath fala sobre a febre como uma reação relacionada ao seu ciúmes por Ted Hughes: "Agora estou deitada, **queimando em febre** com esta doença, e o **sol** me fitou diretamente como um olho laranja olhando para baixo, inexpressivo e gozador; ele se pôs na hora certa, eu cronometrei. E de novo a escuridão me devora (...). Ele está em uma festa agora, eu sei, com alguma garota. Meu rosto queima, estou me tornando pó, como as maçãs de Sodoma e Gomorra."¹⁰⁰. É interessante notar que neste excerto Plath associa o sol a um olho laranja, tal qual o olho vermelho da manhã em "Ariel" e que, além disso, quando fala da febre há uma menção à destruição de si mesma por meio do fogo, tal como ocorreu na tragédia de Sodoma e Gomorra, discutida previamente na análise de "Fever 103"^o (*cf* p.78).

97 "Dated 20 October 1962, it derives from a period of depression and high fever that is documented in the letters home".

98 07 de abril de 1958: "I am lousy miserable with a fever of almost a hundred & a head ringed with the devil's own iron garter."

99 01 de agosto de 1958: "The trip to the doctor, the x-ray & blood-test, seemed ironically to exorcise my fever".

100 10 de março de 1956: "Now I lay, burning, fevered with this disease, and the sun glared at me all at once, a lowering orange eye, blank and mocking; it set on time, I clocked it. And again the dark eats at me (...). He is at a party now, I know; with some girl. My face burns, and I am turning to ash, like the apples of Sodom and Gomorrah".

A febre em "Fever 103^o" proporciona ao eu lírico a proximidade do inferno, daí a origem da fumaça amarela que envolve seu corpo como uma echarpe. Para Susan Bassnett, "as fumaças amarelas e sombrias (...) são colocadas como sinais da presença constante do inferno" (apud BLOOM, 2007, p. 212¹⁰¹) e no poema assassinam até mesmo o que está ao redor do eu lírico. Nem a água, frequentemente associada à pureza, seria capaz de conter o fogo, pois deixa o eu lírico "enjoado". Logo após os versos que mencionam o estado fumegante do eu lírico, há uma referência à morte por radiação que "embranqueceu" o leopardo amarelo, onde vemos mais uma vez a morte relacionada à cor branca, assim como em "Lady Lazarus" e em "Cut". Da mesma forma, o vermelho também representa vitalidade em "Fever 103^o", pois surge nos versos que descrevem a febre, com chamas, fogo, línguas e contas de metal que pegam fogo. Além disso, o eu lírico é uma "camélia imensa/ardendo (...)", uma virgem de acetileno cuidada por "rosas" e outras "coisas róseas", o que nos permite inferir uma mistura do vermelho e do branco que envolve o eu lírico. Se a morte, nestes poemas analisados, associa-se à palidez e à imobilidade, e a vitalidade ao vermelho agressivo, é possível associar a existência do eu lírico ao espaço existente entre morte e vida, perfazendo novamente o círculo destas forças, que simultaneamente se complementam e se anulam. A morte, nesse sentido, torna-se uma força vital e a vida, uma força mortal, pois sempre surge explorada ao máximo pelo eu lírico, até alcançar o suicídio. Para Linda Wagner-Martin (2007), ao emergir mais uma vez, o eu lírico dissolve seus eus intitulados "anúguas de puta velha", que representam as "formas sociais abandonadas" bem como o rasgar de suas "lingeries comportadas". (apud BLOOM, 2007, p.204).¹⁰² Dessa forma, o eu lírico plathiano mais uma vez se auto-analisa e se expõe, tornando-se completamente desnudo de si mesmo e das formalidades, para poder emergir rumo ao paraíso da morte. Plath também se auto-mutila e se permite dissolver em sua escrita poética, ato que ela realiza por meio de sua imagética marcante:

Os campos de concentração nazistas e Hiroshima são absorvidos como grandes intimações de destruição. O que fica acentuado são os processos de esvaziamento e desintegração da identidade da própria poeta e do mundo, por sua vez fragmentado em partes inconciliáveis. (OBERG, 1968, p.69)¹⁰³

101 "The yellow sullen smokes (...) are presented as signs of the ever-presence of hell".

102 "The social forms disregarded, the petticoats, slips, and modest undergarments trashed (...)"

103 "The Nazi concentration camps and Hiroshima are absorbed in grander intimations of destruction. What are recorded are processes of depletion and disintegration of the poet's own self and of a world reduced to unrelated parts."

Mas a dissolução do escritor é um ato necessário para o surgimento da obra, uma vez que "O sentido da palavra exige, portanto, como preâmbulo a qualquer palavra, uma espécie de imensa hecatombe, um prévio dilúvio, mergulhando num mar completo toda a criação" (BLANCHOT, 1997, p.311), o que nos permite dizer que se o escritor precisa morrer para criar, conseqüentemente sua obra estará impregnada de morte. O eu lírico de "Lady Lazarus", ao morrer e retornar para vida, ilustra bem este movimento, assim como em "Fever 103°", no qual o lírico apenas consegue encontrar a cura para sua febre existencial por meio de sua ascensão ao paraíso através da morte. Assim, a obra de Plath carrega uma série de destruições, ao modo de hecatombes contra si mesma e contra as personas que vivem em seus poemas, e vale dizer que tais atos de destruição podem ser verificados em sua escrita por meio dos temas e das imagens que entrelaçam vida e morte, mas também no próprio ato de suicidar-se após completar um grande volume de poemas como *Ariel*.

Considerações finais

A poesia de Sylvia Plath, marcada pela confessionalidade, apresentou caminhos sinuosos para a interpretação de sua obra, especialmente quando nos lembramos de sua célebre afirmação, na qual diz que seus poemas tem origem em suas experiências e sensações, mas que despreza os "choros do coração", ou seja, a escrita impulsiva, impensada, desorganizada. Plath primava pela manipulação de suas emoções em sua obra e, como ser suicida, conseqüentemente manipulou em sua obra o sentimento de busca pela morte, considerado um pilar de sua poética.

Ao observar sua obra, foi possível perceber o movimento oscilante entre vitalidade e morte, presentes não apenas nas temáticas, nas imagens e na sonoridade dos poemas, mas principalmente na expressão do próprio ato de escrever que, como já foi discutido, requer um prévio suicídio metafórico do escritor para que sua obra possa nascer. Plath expressou o conflito da escrita não apenas utilizando aspectos confessionais, mas também mitológicos, históricos, sociais e religiosos, sem deixar de lado a relação com seus mestres por meio do diálogo com aquilo que considerava tradição literária, como as vozes de Shakespeare, Roethke, Eliot, Pound, Stevens, dentre outros que ecoam em sua poesia.

Na parcela da obra poética de Plath que foi aqui discutida, pontuamos algumas questões sobre a corporeidade, principalmente no que diz respeito à nudez; também discutimos as imagens representantes do vínculo entre morte e vida, bem como a associação que Plath fez destas instâncias com as cores. Não raramente o eu lírico de seus poemas encontra-se completamente nu perante a iminência do contato com a morte; além disso, a vitalidade surge representada por cores agressivas, como o vermelho e o amarelo, enquanto a morte – também associada à imobilidade e à infertilidade – surge ligada a cores pálidas, como o branco, o cinza, o prata, o marfim e o azul.

Plath também inseriu em sua obra uma discussão sobre as posições dos seres nas relações sociais, especialmente sobre a posição da mulher na sociedade. O eu lírico de seus poemas frequentemente ataca o universo patriarcal, chegando até mesmo a devorar os homens, como vimos em "Lady Lazarus". Em "Cut", as imagens masculinas também são opressoras em relação ao feminino, no caso, opressores da "garota suja", enquanto em "Fever 103°" o eu lírico feminino encara sozinho a purificação no inferno perante Cérbero e, no fim, separa-se voluntariamente de um ser amado para seguir rumo ao paraíso na morte. Em "Daddy", outro poema icônico, o eu lírico se volta contra seu pai e contra seu marido, buscando a dissolução de influências e relações e rejeitando completamente todas as presenças masculinas em sua vida para, finalmente, também poder seguir sozinha, livre, independente. Assim, pode-se dizer que as mulheres nos poemas de Plath são mulheres ativas, donas de uma voz própria e essencialmente transgressoras no que diz respeito à existência em um universo predominantemente masculino; são, pois, mulheres que buscam fazer com que sejam ouvidas, tal como Hélène Cixous preconizou ao dizer que

(...) é por meio da escrita feita por e para mulheres e através do confronto contra o desafio de falar – ato que tem sido governado pelo falo – que as mulheres irão inserir mulheres em um lugar diferente daquele que lhes foi

reservado no (e pelo) simbólico, isto é, em um lugar fora do silêncio (1981, p.251)¹⁰⁴.

Segundo Steven Axelrod, a poeta foi ainda mais longe ao associar sua luta contra o silêncio às lutas mais abrangentes dos oprimidos, pois "a mudez significava exclusão das 'línguas expressivas' da história. Significava inexistência social" (1990, p.14). Esta assertiva encontra respaldo nos versos de "Daddy", um dos poemas mais confessionais de Plath, onde vemos versos como "Nunca pude conversar com você./A língua presa no maxilar./Na armadilha de arame farmado./Ich, ich, ich, ich./Mal podia me exprimir" (PLATH, 2010b, p.153), que apontam a dificuldade de comunicação do eu lírico em relação ao pai, identificado como um "homem-panzer", "ariano", um "homem de preto com um quê de Meinkampf" falante de alemão, a "linguagem obscena". Tais imagens indicam que o eu lírico se identifica como uma judia oprimida por um nazista, opressão que também culmina em mudez perante a altivez do ser masculino. Entretanto, no fim do poema, o eu lírico se liberta do pai – também caracterizado como um vampiro – ao deixar uma estaca em seu coração, o que seria capaz de prevenir sua ressurreição. Segundo Rêmulô Caminha

Em Daddy, Lady Lazarus, Purdah e Fever 103° há uma dualidade delírio-loucura. Existe ainda a implacável eliminação dos obstáculos, expressando-se através da morte. É a finitude quem dá sentido para a transcendência. Somente através dela, poderá Plath se livrar dos fantasmas que a espreitam, rondando sua vida, seu processo de criação. (2007, s/p)¹⁰⁵

Assim, observamos que a morte nos poemas mencionados apresenta uma relação com o desejo de liberdade do eu lírico que, se não comete suicídio para alcançar tal objetivo, assassina ou elimina o que estiver impedindo sua ascensão ao paraíso da morte. Em "Daddy", o pai e o marido são eliminados; em "Lady Lazarus", o eu lírico comete suicídio e também demonstra ser capaz de assassinar seus médicos-inimigos, ameaçando até mesmo Deus e o Diabo; em "Purdah", para alcançar a liberdade, o eu lírico expõe intenções de assassinar seu noivo opressor, e em "Fever 103°" o eu lírico comete suicídio rumo ao paraíso após vivenciar uma espécie de purificação no inferno por meio do fogo da febre de 40°.

Nesse sentido, ainda que a morte na poética de Plath também seja sinônimo de imobilidade e infertilidade, esta força parece atuar com mais frequência como uma

104 "It is by writing, from and toward women, and by taking up the challenge of speech which has been governed by the phallus that women will confirm women in a place other than that which is reserved in and by the symbolic, that is, in a place other than silence."

105 Disponível em <http://revistaogrito.ne10.uol.com.br/page/blog/2007/11/07/sylvia-plath/>. Acesso em 05 de janeiro de 2016.

possibilidade de liberdade para o eu lírico e, conseqüentemente, como uma possibilidade de **existência**, especialmente se considerarmos que o eu lírico encontra o domínio de sua vida e de seu corpo ao entrar em contato com a morte. Quando associada à infertilidade ou imobilidade – como em "Barren Woman", "Tulips" ou "Edge" – a morte aproxima-se de sua existência enquanto conceito, pois nestes poemas é sempre retratada por um eu lírico que a observa ou que apenas discorre sobre a sensação de carregá-la dentro de si. Em "Barren Woman" a mulher lamenta ser um templo vazio e infértil, enquanto em "Tulips" a mulher está submissa, imóvel, incomodada com a vitalidade vermelha das flores em seu quarto de hospital, vazio e silencioso. Por fim, em "Edge" o eu lírico menciona uma mulher aperfeiçoada na morte, imóvel e sorridente. Dessa forma, é possível dizer que nestes poemas a morte não é uma ação em si, apenas uma constatação, uma sensação, algo que imobiliza o eu lírico, o que também pode sugerir um bloqueio à criatividade de Plath que, enquanto poeta confessional, também caracterizou o eu lírico de seus poemas com aspectos próprios de sua vida e de suas experiências íntimas.

Todavia, quando a morte relaciona-se a uma ação ou experiência na poética de Plath, o eu lírico frequentemente assume o controle dos atos, que por sua vez podem ser assassinos ou auto-destrutivos, como em "Lady Lazarus", "Purdah", "Fever 103°", "Cut" e "Ariel". A morte como experiência é representada, portanto, por suicídios, ressurreições, assassinatos, cortes, voos sem destino – apenas para citar algumas imagens mais frequentes – e, enquanto experiência, a morte é um princípio ativo, uma força vital que coloca o poema em movimento.

Segundo Maurice Blanchot "(...) a morte está desde o começo em relação com o movimento, tão difícil de esclarecer, da experiência artística. Isso significa que (...) deveríamos ser artistas de nós mesmos, fazer de nossa vida e de nossa morte uma arte, e da arte uma afirmação suntuosa de nossa pessoa." (2003, p.131). Plath fez de sua obra uma expressão de sua relação constante e conflituosa com a morte, tanto na acepção ontológica do termo, quanto em seu sentido mais literal associado ao suicídio. Em outras palavras, Plath se permitiu vivenciar e escrever a morte, infligindo-se um suicídio metafórico em prol da criação ao longo de toda a sua vida que, após ser esgotada em sua obra, levou-a em busca da morte real. Além disso, enquanto força vital, a morte guiou seu percurso poético e gerou não apenas uma experiência existencial, mas também o rumo de sua própria liberdade, especialmente após levar ao extremo sua escrita criativa, que possibilitou a criação de todo o livro de *Ariel* em apenas alguns meses. A experiência de Plath com a escrita foi visceral e prolífica, mas

eventualmente a poeta não suportou existir habitando a tensão entre vida e morte, pois sabia que

(...) a afirmação da vida e a da morte revelam-se como formando apenas uma. Admitir uma sem a outra, é, assim como celebramos aqui sua descoberta, uma limitação que, em última instância, exclui todo o infinito. A morte é o lado da vida que não está voltado para nós nem é iluminado por nós; cumpre tentar realizar a maior consciência possível de nossa existência que reside nos dois reinos ilimitados e se alimenta inesgotavelmente dos dois... (RILKE apud BLANCHOT, 2003, p. 141)

Em suma, constatamos que a morte envolveu em seu espectro não apenas Sylvia Plath, mas toda sua obra poética; e que, embora possua uma representação temática ou imagética frequentemente associada à destruição ou à nulidade, a real significação da morte na obra de Plath encontra-se em sua interpretação como princípio ativo, como uma força que impulsiona a criação literária, mas que também leva a obra e o poeta ao esgotamento absoluto. A morte na poética de Plath é, portanto, um movimento análogo ao do Ouroboros, elo que não possui início nem fim, mas que perfaz um ciclo eterno e ininterrupto em torno do escritor e da obra e que aos poucos sufoca os que se arriscam em seu espaço, eventualmente tornando-se um paraíso emparedado, uma jornada sem rumo, um retorno ao silêncio do nada.

Referências bibliográficas

ADORNO, T. **Notas de literatura I**. São Paulo: Editora 34, 2012.

ALEXANDER, P. **Rough magic: a biography of Sylvia Plath**. Cambridge: Da Capo Press, 2003.

ALVAREZ, A. **The savage god: a study of suicide**. New York: Random House Inc., 1971.

AXELROD, S. G. **Sylvia Plath: The wound and the cure of words**. London: The Johns Hopkins University Press, 1990.

_____. *Plath's and Lowell's Last Words*. In: **Pacific Coast Philology**, Vol. 11, pp. 5-14. Seattle: Pacific Ancient and Modern Language Association, 1976.

BAYLEY, S.; BRAIN, T. Introduction: 'Purdah' and the enigma of representation. **Representing Sylvia Plath**. September. Cambridge University Press, 2011.

BARTHES, R. **O rumor da língua**. Préfacio Leyla Perrone-Moisés. Tradução Mario Laranjeira. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012, 3ª edição.

_____. **O grão da voz**. Entrevistas 1962-1980. Porto: Edições 70, 1981.

BEACH, C. **ABC of Influence**. Ezra Pound and the Remaking of American Poetic Tradition. Berkeley: University of California Press, 1992.

BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BÍBLIA. Português. **Bíblia sagrada**. Tradução dos originais mediante versão dos Monges de Maredsous (Bélgica) pelo Centro Bíblico Católico. Revista por Frei João José Pedreira de Castro. São Paulo: Ave Maria, 1979. Edição Claretiana.

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

_____. **A parte do fogo**. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

BLOOM, H. **Sylvia Plath Modern Critical Views**. Updated Edition. New York: Infobase Publishing, 2007

_____. **Sylvia Plath: modern critical reviews**. United States: Chelsea House Publishers, 1989.

BROOKS, C.; WARREN, R. P. **Understanding poetry: an anthology for college students**. New York: Henry Holt and Company, 1959.

BURTON, S. *An Introduction to "The Boston Trio": Sylvia Plath with Robert Lowell and Anne Sexton*. In: **Plath Profiles 6** (Summer), p. 75-84. Indiana University.

CARVALHO, A. C. **A poética do suicídio em Sylvia Plath**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

CÉSAR, A. C. *Palavras*. In: **Escritos da Inglaterra**. São Paulo, Ed. Brasiliense, 1988, p. 173.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Diccionario de los símbolos**. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

CHURCHWELL, S. *Ted Hughes and the corpus of Sylvia Plath*. In: **Criticism**, Vol. XL, nº 1, pp. 99-132. Detroit: Wayne State University Press, 1978.

CIXOUS, H. *The laugh of the Medusa*. 1975. Translation Keith Cohen and Paula Cohen. **New York Feminisms: an anthology**. Ed. Elaine Marks and Isabelle de Courtivron. New York: Schocken, 1981.

CLAIRE, W. *That Rare, Random Descent: The Poetry and Pathos of Sylvia Plath*. In: **The Antioch Review**, Vol. 26, No. 4 (Winter), pp. 552-560. Ohio, the Antioch review, 1966-7.

DICKIE, M. **Sylvia Plath and Ted Hughes**. Carbondale: University of Illinois, 1979.

_____. *Sylvia Plath's Narrative Strategies*. **The Iowa Review**, Vol. 13, No. 2, pp. 1-14. Iowa: University of Iowa, 1982.

DOBBS, J. "Viciousness in the Kitchen": *Sylvia Plath's Domestic Poetry*. **Modern Language Studies**, Vol. 7, No. 2 (Autumn, 1977), pp. 11-25.

DYNE, S. Van *Fueling the Phoenix Fire: the manuscripts of Sylvia Plath's "Lady Lazarus"*. In: **Sylvia Plath: modern critical reviews**. United States: Chelsea House Publishers, 1989.

ELIOT, T. S. **Ensaio**. *Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira*. São Paulo: Art Editora, 1989.

FOUCAULT, M. O que é um autor? In: **Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema**. Organização e seleção Manoel Barros da Motta. Tradução Inês Autran Dourado Barbosa. São Paulo: Forense Universitária, 1969.

GILBERT, S. M. "A Fine White Flying Myth": *Confessions of a Plath Addict*. In: **Sylvia Plath: modern critical reviews**. United States: Chelsea House Publishers, 1989.

GILL, J. **The Cambridge companion to Sylvia Plath**. New York: Cambridge University Press, 2008a.

_____. **The Cambridge introduction to Sylvia Plath**. New York: Cambridge University Press, 2008b.

HAMBURGER, M. **A verdade da poesia**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

HARRISON, D. **The end of the mind**. *The edge of the intelligible in Hardy, Stevens, Larkin, Plath and Glück*. New York: Routledge, 2005.

HUGHES, T. *Sylvia Plath and Her Journals*. **Grand Street**, Vol. 1, No. 3, p. 86-99. Ben Sonnenberg, 1982.

HOFFMAN, S. K. Impersonal personalism: the making of a confessional poetic. **ELH**, Vol. 45, nº4 (Winter, 1978), p. 687-709. John Hopkins University Press.

LANT, K. M. *The Big Strip Tease: Female bodies and Male Power in the Poetry of Sylvia Plath*. **Contemporary Literature**, Vol. 34, No. 4 (Winter), pp. 620-669. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1993.

LEJEUNE, P. **O pacto autobiográfico**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LOWELL, R. *Life studies*. London: Faber & Faber, 1992.

KUKIL, K. (Ed.), **The Journals of Sylvia Plath**. New York: Anchor, 2006.

MALCOLM, J. **A mulher calada: Sylvia Plath, Ted Hughes e os limites da biografia**. Tradução de Sergio Flaksman. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MITCHELL, P. *Reading (And) the Late Poems of Sylvia Plath*. **The Modern Language Review**, Vol. 100, No. 1 (Jan., 2005), pp. 37-50. Published by Modern Humanities Research Association.

MORSE, D. *Sylvia Plath and the trope of vulnerability*. **Hungarian Journal of English and American Studies (HJEAS)**, Vol. 6, No. 2, (Fall, 2000), pp. 77-90. University of Debrecen: Centre for Arts, Humanities and Sciences (CAHS).

OBBERG, A. K. *Sylvia Plath and the new decadence*. **Chicago Review**, Vol. 20, N° 1, 1968, pp. 66-73.

OSTRIKER, A. *The Americanization of Sylvia*. In: WAGNER, L. W. **Critical Essays on Sylvia Plath**. Boston: G.K. Hall Company, 1984

PAZ, O. **Os filhos do barro**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

_____. **O arco e a lira**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

PERKINS, D. **A history of modern poetry: Modernism and after**. Cambridge: The Belknap Press; Harvard University Press, 1987.

PERLOFF, M. **Poetic license: essays on modernist and postmodernist lyric**. Evanston: Northwestern University Press, 1990.

_____. *Extremist Poetry: Some Versions of the Sylvia Plath Myth*. **Journal of Modern Literature**, Vol. 2, No. 4, pp. 581-588. Indiana: Indiana University Press, 1972.

_____. *"Angst" and Animism in the Poetry of Sylvia Plath*. **Journal of Modern Literature**, Vol. 1, No. 1. pp. 57-74. Indiana: Indiana University Press, 1970.

PLATH, S. **Ariel**. United Kingdom: CPI Group Ltd., 2010a.

_____. **Ariel**. *Edição restaurada e bilingue, com os manuscritos originais*. Tradução: Rodrigo Garcia Lopes e Maria Cristina Lenz de Macedo. São Paulo: Verus Editora, 2010b.

_____. **The unabridged journals of Sylvia Plath**. Edited by Karen Kukil. New York: Anchor Books, 2000.

_____. **The Collected Poems**. *Edited by Ted Hughes*. New York: Buccaneer Books, 1981.

_____. **Letters Home: Correspondence, 1950-1963.** New York: Harper & Row, 1975.

_____. **The Poet Speaks**, ed. Peter Orr, London: Routledge & Kegan Paul, 1966, p. 169.

REMÉDIOS, M. L. R. (org.). **Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

REZENDE, L. C. B. *Edge - Limite.* In: **Folhetim Poemas Traduzidos.** São Paulo: Ed. Folha de S. Paulo, 1987, p. 65.

ROLLYSON, C. **Ísis Americana: a vida e a arte de Sylvia Plath.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2015.

ROSENTHAL, M. L.; GALL, S. M. **The Modern poetic sequence: the genius of modern poetry.** New York: Oxford University Press, 1983.

SCHEERER, C. *The deathly paradise of Sylvia Plath.* **The Antioch Review**, Vol. 34, No. 4, Ohio College: 1976, pp. 469-480.

SHAKESPEARE, W. **A tempestade.** Tradução Beatriz Viégas-Faria. Porto Alegre (RS): L&PM, 2002 (L&PM Pocket).

SMITH, P. *The Unitive Urge in the Poetry of Sylvia Plath.* **The New England Quarterly**, Vol. 45, No. 3 (Sep., 1972), pp. 323-339. Boston: The New England Quarterly, 1972.

UROFF, M. D. *On Reading Sylvia Plath.* **College Literature**, Vol. 6, No. 2., pp.121-128. Pennsylvania: CEA Increment, 1979.

_____. *Sylvia Plath and confessional poetry: a reconsideration.* **The Iowa Review**, Vol. 8, No. 1, pp. 104-115. Iowa: University of Iowa, 1977.

WAGNER-MARTIN, Linda. **Sylvia Plath: a Biography.** London: St. Martin's Griffin, 1988.

Website: <http://biblehub.com/james/3-6.htm>. Acesso em 03 de janeiro de 2016.

Website: http://www.bibliaon.com/isaias_29/. Acesso em 03 de janeiro de 2016.

Website: <http://www.letraslivros.com.br/livros/155?showall=1>. Acesso em 04 de janeiro de 2016.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

AGAMBEN, G. **A linguagem e a morte**. Um seminário sobre o lugar da negatividade. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

BARTHES, R. **Novos ensaios críticos seguidos de O grau zero da escritura**. Tradução de Heloysa de Lima Danta, Anne Arnichand e Álvaro Lorencini. São Paulo: Editora Cultrix: 1993.

_____. **O prazer do texto**. Tradução: J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1993.

DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2002 (Debares, 49).

_____. The Double Session. In: **Dissemination**. Trad. Barbara Johnson. Chicago (IL): The University of Chicago Press, 1981.

GILBERT, S.; GUBAR, S. **The Madwoman in the Attic**. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. 2. ed. New Haven (CT); London: Yale University Press, 2000.

GROBE, C. The breath of the poem: confessional print/performance circa 1959. **Modern Language Association of America**. Vol 127.2, 2012.

HALLBERG, R. von. **American poetry and culture (1945-1980)**. London: Harvard University Press, 1985

JOHNSON, Barbara. Writing. In: LENTRICCHIA, Frank; McLAUGHLIN, Thomas (ed.). **Critical Terms for Literary Study**. 2. ed. Chicago (IL); London: The University of Chicago Press, 1995.

KERMODE, F. **Um apetite pela poesia: ensaios de interpretação literária/Tradução de Sebastião Uchoa Leite**. São Paulo: EDUSP, 1993.

LENTRICCHIA, F; McLAUGHLIN, T. **Critical terms for literary study**. Chicago: The University of Chicago Press, 1995.

LIBBY, A. God's lioness and the priest of Sycorax: Plath and Hughes. **Contemporary Literature**, Vol. 15, no.3, p.386-405. University of Wisconsin Press: 1974.

MATERER, T. Occultism as source and symptom in Sylvia Plath's "Dialogue over a Ouija Board". **Twentieth Century Literature**, Vol 37, No.2. Hofstra University: 1991.

POUND, E. **A collection of critical essays**. Edited by Walter Sutton. Yale: Prentice-hall, Inc., Englewood Cliffs, N.F.: 1963.

SANTOS, A. C. dos. Auto?Bio?Grafia? Como ler a poesia de Sylvia Plath? **Estudos Anglo-Americanos**, Belo Horizonte (MG): Faculdade de Letras da UFMG, n. 29 – 30, p. 5 – 18, 2005 – 2006.

TAUSSIG, M. Dying is an art, like everything else. **Critical Inquiry**, vol. 28, no.1, p.305-316. University of Chicago Press, 2011.

VATTIMO, G. **O fim da modernidade: niilismo e hermenêutica na cultura pós-moderna**. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

VENDLER, H. **The music of what happens**. Poems, poets, critics. London: Harvard University Press, 1988.

APÊNDICE

1. Página 24 – poema "Words" (publicado na edição de *Ariel* organizada por Ted Hughes)

Words	Palavras
<p>Axes After whose stroke the wood rings, And the echoes! Echoes traveling Off from the center like horses.</p>	<p>Golpes, De machado na madeira, E os ecos! Ecos que partem A galope.</p>
<p>The sap Wells like tears, like the Water striving To re-establish its mirror Over the rock</p>	<p>A seiva Jorra como pranto, como Água lutando Para repor seu espelho sobre a rocha</p>
<p>That drops and turns, A white skull, Eaten by weedy greens. Years later I</p>	<p>Que cai e rola, Crânio branco Comido pelas ervas. Anos depois, na estrada,</p>

<p>Encounter them on the road---</p> <p>Words dry and riderless, The indefatigable hoof-taps. While From the bottom of the pool, fixed stars Govern a life. (PLATH, 2010a, p. 81)</p>	<p>Encontro</p> <p>Essas palavras secas e sem rédeas, Bater de cascos incansável. Enquanto Do fundo do poço, estrelas fixas Decidem uma vida. (PLATH, 1988, p. 173, tradução Ana Cristina César)</p>
---	--

2. Página 45 – Poema "I want, I want"

<p>I want, I want</p> <p>Open-mouthed, the baby god Immense, bald, though baby-headed, Cried out for the mother's dug. The dry volcanoes cracked and split,</p> <p>Sand abraded the milkless lip. Cried then for the father's blood Who set wasp, wolf and shark to work, Engineered the gannet's beak.</p> <p>Dry-eyed, the inveterate patriarch Raised his men of skin and bone, Barbs on the crown of gilded wire, Thorns on the bloody rose-stem. (PLATH, 1981, p. 106)</p>	<p>Eu quero, eu quero</p> <p>De boca aberta, o pequeno deus Imenso, careca, ainda bebê, Clama o peito da mãe. Os vulcões secos craquelaram e racharam,</p> <p>Inflamando com areia o lábio sem leite. Então, chorou pelo sangue do pai Que colocou vespa, lobo e tubarão para caçar, Enquanto moldava o bico do pelicano.</p> <p>Bravamente, o patriarca inveterado Ergueu seus homens de pele e osso, Anzóis na coroa de arame dourado, Espinhos no caule da rosa sangrenta. (PLATH, 1981, p. 106, tradução nossa)</p>
---	---

3. Página 71 – poema "Ariel"

<p>Ariel</p> <p>Stasis in darkness. Then the substanceless blue Pour of tor and distances.</p> <p>God's lioness, How one we grow, Pivot of heels and knees!—The furrow</p> <p>Splits and passes, sister to The brown arc Of the neck I cannot catch,</p> <p>Nigger-eye Berries cast dark Hooks—</p> <p>Black sweet blood mouthfuls, Shadows. Something else</p>	<p>Ariel</p> <p>Estase no escuro. E um fluir azul sem substância De rochedos e distâncias.</p> <p>Leoa de Deus, Como nos unimos, Eixo de calcaneares e joelhos! — O sulco</p> <p>Divide e passa, irmão do Arco castanho Do pescoço que não posso pegar,</p> <p>Olhinegras Bagas lançam escuros Ganchos —</p> <p>Goles de sangue negro e doce, Sombras. Algo mais</p>
---	--

<p>Hauls me through air— Thighs, hair; Flakes from my heels.</p> <p>White Godiva, I unpeel— Dead hands, dead stringencies.</p> <p>And now I Foam to wheat, a glitter of seas. The child's cry</p> <p>Melts in the wall. And I Am the arrow,</p> <p>The dew that flies Suicidal, at one with the drive Into the red</p> <p>Eye, the cauldron of morning. (PLATH, 2010b, p. 80-82)</p>	<p>Me arrasta pelos ares — Coxas, pêlos; Escamas de meus calcanhares.</p> <p>Godiva Branca, me descasco — Mãos mortas, asperezas mortas.</p> <p>E agora Espumo com o trigo, um brilho de mares. O choro da criança</p> <p>Dissolve-se no muro. E eu Sou a flecha,</p> <p>Orvalho que voa Suicida, e de uma vez avança Contra o olho</p> <p>Vermelho, caldeirão da manhã. (PLATH, 2010b, p. 81-83, tradução Rodrigo Garcia Lopes)</p>
--	--